



Wilhelm Freddie, *Rock'n Roll vénitien*, huile sur toile, 1957-60  
(The State Museum of Art, Copenhagen)

## JOSÉ PIERRE

### Wilhelm Freddie, hommage à la chair

*La chair est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence. La chair est l'ennemie née de ceux que hante l'interdit chrétien, mais si, comme je le crois, il existe un interdit vague et global, s'opposant sous des formes qui dépendent des temps et des lieux à la liberté sexuelle, la chair est l'expression d'un retour de cette liberté menaçante.*

*Georges Bataille, L'Érotisme, 1957.*

#### 1.

Je ne sais s'il s'agissait alors d'une mode répandue sur l'ensemble de la planète, mais en France, il y a de cela quinze ou vingt ans, subitement tout le monde se mit à parler du corps, depuis nos plus illustres philosophes si brillamment médiatisés jusqu'aux pauvres petits étudiants qui avaient eu tant de mal à décrocher leur baccalauréat, en passant par l'armada des psychanalystes de salon et toute la gamme des écrivains «dans le vent». Sans oublier, bien entendu, les bataillons de choc du féminisme, lesquels croyaient découvrir dans la revendication d'un hypothétique «corps lesbien» un nouvel argument contre l'immémorial despotisme masculin. Le corps par-ci, le corps par-là: c'était à croire que, depuis les temps les plus reculés de l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours, personne ne s'était jamais préoccupé une seule seconde de cet ensemble plus ou moins harmonieux de viande, d'ossements, de couenne et de poils dont nous devons nous accommoder, vaille que vaille, jusqu'à notre dernier souffle.

Quoi qu'il en soit, plutôt que du corps, c'est de la chair qu'aujourd'hui j'ai envie de parler. Surtout que «la chair», comme on sait, est une expression à prendre aussi bien au sens figuré qu'au sens propre. Cela sert d'une part à désigner le contenu organique de notre corps, à l'exclusion de la peau et des os, voire des viscères, mais plus généralement ce corps en tant qu'objet et que sujet des tentations matérielles et en premier lieu, cela va sans dire, de la tentation charnelle. C'est ainsi que les prêtres tentent depuis toujours de nous mettre en garde contre «les péchés de la chair» et que Stéphane Mallarmé lui-même, dans un de ses pires moments, s'écriait: «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.»

Or cette double signification de la chair me paraît convenir on ne peut mieux à Wilhelm Freddie comme à son œuvre, non point parce que celle-ci apporte de l'eau bénite au moulin des pères de l'Église et du poète de *L'Après-midi d'un faune*, mais parce qu'elle leur oppose au contraire le plus solide démenti: non, la chair n'est pas triste, elle est même sans le moindre doute notre plus essentielle source de bonheur en ce monde. Quoique, si l'on en croit Georges Bataille, l'expérience charnelle en particulier et l'érotisme en général aient plus d'un trait commun avec l'expérience, si l'on peut dire, de la mort. D'où cette phrase sybilline: «De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort.»

Il se trouve en effet que, chez Freddie, on n'est jamais bien loin ni de la chair en tant que substance corporelle, ni de la chair en tant qu'objectif et instrument de conquête de la volupté amoureuse. Je ne vois guère de nos jours que Francis Bacon chez qui cette présence de la chair ait été aussi forte et aussi permanente. Certes, chez le peintre britannique, la représentation de la chair ployait, selon toute vraisemblance, sous le fardeau d'une culpabilité héritée de la malédiction persistante frappant l'homosexualité masculine. Cependant, la violence de la peinture de Bacon transcendait de beaucoup le seul malaise de la situation homosexuelle pour rejoindre une révolte de beaucoup plus étendue et presque métaphysique, dont la chair serait en quelque sorte le drapeau: «Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques» (Rimbaud).

Et le fait que Bacon se soit inspiré directement de telle image bien précise du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, l'institutrice dont les lunettes sont brisées par une balle des cosaques, suffirait à confirmer la portée de cette révolte. Je ne pense pas que Freddie aurait récusé une telle référence qui, loin de réduire à une «cause» politique limitée la double affirmation physique et spirituelle de cette primauté du corps, permettait au contraire de l'étendre à une dénonciation générale de l'ordre moral et social, dénonciation à laquelle pour sa part le peintre danois n'a cessé de s'associer toute sa vie durant.

Mais pour y voir un peu plus clair dans la suite de la démonstration, je crois utile de rappeler, maintenant que la disparition de l'artiste y a malheureusement mis un terme définitif, les grandes articulations de l'œuvre picturale de Wilhelm Freddie:

- 1927-1933: abstraction-figuration géométrique;
- 1934-1946: figuration fantastique;
- 1947-1955: figuration ésotérique;
- 1956-1975: abstraction-figuration lyrique;
- 1976-1995: abstraction-figuration géométrique.

Cette distribution appelle d'ores et déjà deux commentaires. Tout d'abord, si à aucun moment je n'ai employé le terme de «surréalisme», c'est parce que, au sens large, la production de Freddie toute entière me paraît relever de l'esprit de ce mouvement. Mais au sens étroit, bien sûr, on

devrait se contenter de tenir pour «surréalistes» les deux périodes qui se succèdent de 1934 à 1955, soit pendant une vingtaine d'années. D'autre part, dans la dénomination des différentes phases de l'œuvre de cet artiste, on remarquera que je n'ai jamais parlé d'abstraction sans parler dans le même temps de figuration, pour la bonne raison que l'abstraction pure n'existe pas chez Freddie. Ce qui, d'ailleurs, pourrait bien correspondre à une constante de l'avant-garde danoise puisque, de Vilhelm Bjerke-Petersen à Richard Mortensen puis à Asger Jorn, on y est toujours passé sans difficulté de l'abstraction au surréalisme comme du surréalisme à l'abstraction.

Il me faut maintenant tenter de cerner quel fut le rôle de la chair au fur et à mesure de l'évolution esthétique de Freddie. Comme on sait, à l'origine il y eut cette révélation qu'il connut tout enfant en découvrant les collections anatomiques du petit musée de l'Institut de pathologie générale de l'Université de Copenhague, où son père était chef de laboratoire. Selon toute vraisemblance, ces collections, comme celles d'institutions semblables constituées elles aussi au XIX<sup>e</sup> siècle, telles le Musée Spitzer à Bruxelles, étaient principalement composées de moulages en cire, aux couleurs stridentes, des organes, voire des corps entiers, présentant des malformations ou des lésions.

Certes, il nous est difficile de nous représenter quelles furent les réactions du très jeune Freddie devant ces singuliers objets. Les plus sensibles parmi les adultes, s'ils éprouvent en pareil cas des sentiments de dégoût et d'effroi, c'est parce qu'ils possèdent l'expérience de la souffrance des blessés ou des mourants et, bien entendu, celle de la mort d'autrui. Expérience qui entraîne la prise en conscience de ce que sont la vie et la mort, la santé et la maladie, une constitution «normale» ou «anormale». Or les enfants ne possèdent ni cette expérience ni cette conscience. Supposons, ce qui n'a rien d'extraordinaire, qu'ait figuré dans ce musée un moulage grandeur nature de frères siamois, ou de sœurs siamoises, morts ou mortes en bas âge. Aux yeux de l'enfant Freddie, ç'eût été sans doute un objet extraordinaire et, par là, infiniment séduisant, mais peut-être aussi un objet propre à susciter son hilarité. Car il est bien connu depuis Bergson que le sentiment du comique naît d'une rupture avec l'ordre ordinaire des choses. Et un rien suffit à faire rire les enfants, qui sont très attentifs à ce qui rompt avec l'ordre ordinaire des choses, car celui-ci est l'ordre des «grands», qu'à la fois ils redoutent et dont ils aspirent à faire un jour le leur.

On peut penser que le jeune Freddie eut à maintes reprises l'occasion de revisiter ce musée, dont il y a tout lieu de croire qu'il exerça sur lui une véritable fascination. Mais au fur et à mesure qu'il grandissait, il devait regarder ces pièces anatomiques avec un regard changé. Car peu à peu il ne pouvait que s'éveiller à l'expérience et à la conscience de la souffrance et de la mort. Surtout que ce qu'il avait sous les yeux avait été moulé sur des corps réels d'hommes, de femmes et d'enfants pour lesquels ces malformations ou ces lésions avaient le plus souvent signifié la souffrance et

quelquefois la mort. Il se vérifiait que l'espèce humaine était donc régie, sur le plan anatomique et physiologique, par un ordre impérieux, hors duquel la vie cessait d'être vivable, devenait même impossible.

Tout être humain qui n'a pas été chloroformé d'avance par une éducation conventionnelle éprouve un jour ou l'autre un violent élan de révolte contre le côté inéluctable de la souffrance et de la mort. Non seulement cette révolte n'a pas épargné Freddie, mais très tôt, me semble-t-il, elle a pris appui sur cette connaissance qu'il avait acquise de bonne heure relativement aux difformités anatomiques. En outre, cette connaissance me paraît avoir servi chez lui de modèle symbolique, on pourrait même dire métaphorique, à la révolte contre l'ordre moral et social. Car tout comme l'ordre naturel condamne à la souffrance et à la mort celui qui n'est pas en règle avec l'anatomie «normale», l'ordre social et moral condamne à la prison ou à la peine de mort celui qui n'est pas en règle avec les bons usages de la bourgeoisie régnante. (À ce point de mon exposé, je ne peux m'empêcher de songer à l'*Hommage à Grimaud* de 1964-1965.) Le hors-la-loi-morale-et-sociale emprunte ainsi ses traits au hors-la-loi-naturelle.

Bien entendu, pour le hors-la-loi-sociale-et-morale, surtout s'il agit isolément, il n'est pas recommandé de s'exposer à tout instant à la répression policière et juridique, ni même à la délation journalistique. Et d'ailleurs, des mécanismes inconscients d'autodéfense, parmi lesquels la «censure» au sens psychanalytique du terme, tendent à se développer naturellement chez le révolté, enfouissant dans les profondeurs de la psyché de celui-ci idées, images et fantasmes de la rébellion. Aussi ne doit-on pas s'étonner outre mesure que les premières œuvres personnelles de Wilhelm Freddie censurèrent totalement la chair, effaçant apparemment tout souvenir du musée de l'Institut de pathologie générale. Ce sont des œuvres d'une simplicité et d'une propreté exemplaires et, même si, dès 1929, l'attention de Freddie s'est tournée vers le surréalisme, l'exemple de Hans Arp et de Joan Miró ne s'en traduit pas moins chez le jeune artiste par des compositions parfaitement aseptisées.

Celui qui va mettre le feu aux poudres, c'est indiscutablement Salvador Dalí, dont pour la première fois des reproductions, parmi lesquelles *Les Accommodations des désirs* et *Les Plaisirs illuminés* apparaissent dans le numéro 12 et dernier de *La Révolution surréaliste* (15 décembre 1929). Quand Freddie a-t-il pu voir ce numéro? Pas avant 1934, serais-je tenté d'affirmer, car c'est à cette date seulement que semble se produire dans son œuvre la déflagration décisive. Et en janvier 1935, à l'exposition *Kubisme-Surréalisme* de Copenhague, il ne pourra enfin contempler «pour de bon» qu'un «objet surréaliste» de Dalí.

Ce qui explique l'exceptionnel retentissement de l'exemple du Catalan sur le Danois, c'est que, contrairement aux artistes qui l'ont précédé dans le groupe (Max Ernst, Man Ray, Masson, Miró, Arp, Tanguy et Magritte), Dalí a décidé de laisser libre cours à ses fantasmes, sexuels et autres, ou du

moins a choisi de les orchestrer à sa guise, conformément aux principes de la «paranoïa-critique», mais sans céder à la moindre censure de caractère moral, bien au contraire. Ce qui lui vaudra quelques difficultés dans le groupe, avec Breton notamment, à propos du caleçon souillé d'excréments d'un personnage du *Jeu lugubre*. Par contrecoup, cela éclaire un certain aspect idéaliste du surréalisme. Mais il ne faudrait pas non plus exagérer dans ce sens, car l'année même de l'arrivée de Dalí dans le groupe est sortie «sous le manteau» une plaquette, 1929, où des poèmes scatologiques d'Aragon et de Péret étaient illustrés de photographies pornographiques de Man Ray.

De plus, dans les premiers tableaux surréalistes de Dalí, des éléments anatomiques empruntés à l'espèce humaine ou aux espèces animales coexistent avec divers objets inanimés plus ou moins identifiables. Car les uns et les autres s'y voient tantôt scrupuleusement et minutieusement décrits, tantôt interprétés en toute liberté fantasmatique: distorsions, mutilations et elongations y sont monnaie courante. Entre ces éléments hétérogènes, la logique du «collage» est poussée à l'extrême et d'ailleurs l'auteur du *Jeu lugubre* se plaît à peindre dans ses tableaux de faux «collages», plus vrais que les vrais. C'est à l'inverse que procèdera Freddie: même si le fragment d'anatomie qu'il introduit dans un tableau est peint avec une exactitude presque photographique qui lui permettrait de faire illusion, de faire croire à un vrai «collage», il agit de telle sorte que ce fragment reste visiblement étranger aux autres parties de la composition. Il n'en faut pas davantage en tout cas pour que, dès 1935-1936, remontent en foule des limbes les souvenirs du musée anatomique de l'Institut de pathologie générale de l'Université de Copenhague.

Il faut créditer également Dalí d'avoir préconisé le recours à ce qu'il nomme les structures molles, dont l'influence se fait déjà ouvertement sentir en 1936 sur le Freddie du *Phénomène psycho-photographique: Les Tombés de la guerre mondiale*. Le peintre danois sera ainsi encouragé à recourir non seulement à la solidité des fragments corporels, mais à la fluidité des chairs. Aussi le verra-t-on mettre en scène des éléments coulants ou fondants comme on en trouve notamment dans *Les Légionnaires du plaisir* ou dans *Non, non, nous ne couchons pas sur la planche*, l'un et l'autre également de 1936. Quant à l'élasticité des chairs féminines, elle sera même poussée par Freddie à l'extrême, bien qu'au détriment avoué de son sens chevaleresque, dans l'insoutenable *Monument* de 1941, dont l'héroïne étire son sein gauche comme si ce n'était rien d'autre que le chewing-gum de l'absolu.

On ne doit pas sous-estimer non plus, d'une façon plus générale, l'exemple de la provocation érotique que Freddie a hérité de l'auteur du *Jeu lugubre*, fidèle en cela à la prescription d'André Breton: «Toute idée neuve gagnera toujours à prendre une forme outrageante.»

Dans cette voie, on le sait, Dalí était plutôt porté à surenchérir, comme en fait foi notamment tel passage d'un texte, *L'Âne pourri*, qu'il publia en

juillet 1930 dans le numéro 1 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* :

Les nouvelles images surréalistes, comme forme fonctionnelle de la pensée, vont prendre le libre penchant du désir, tout en étant refoulées violemment. L'activité mortelle de ces nouvelles images peut encore contribuer à la ruine de la réalité, au profit de tout ce qui, à travers les infâmes et abominables idéaux de tout ordre, esthétiques, humanitaires, philosophiques, etc., nous ramène aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime, de l'amour.

Cela dit, le peintre catalan ne demeurera fidèle que quelques années à ce programme révolutionnaire, dont il s'écartera progressivement, au fur et à mesure qu'un narcissisme racoleur l'emportera chez lui sur la volonté de subversion. En revanche, on peut affirmer que le peintre danois continuera de manifester son non-conformisme même lorsqu'en apparence il se sera éloigné du surréalisme.

Aussi n'est-il pas sans intérêt de réexaminer, du point de vue de l'accusation, les trois œuvres de Freddie qui seront saisies lors de la fameuse exposition *Sex-Surreal* de 1937 pour être enfermées ensuite au Kriminalmuseet de Copenhague. On sait qu'elles n'en sortiront que le 29 mai 1963, soit vingt-six ans plus tard ! Il est clair que, dans *Phénomène psycho-photographique : Les Tombés de la guerre mondiale*, c'est surtout la figuration de l'énorme pénis et de la vulve où celui-ci cherche à pénétrer qui a été jugée choquante. Au même titre que la représentation sans voiles du coït homosexuel dans *Les Légionnaires du plaisir*.

La chose se complique avec l'objet surréaliste *Sex-paralysappeal*, qui suscitera la plus longue obstruction de la part des juges, que ceux-ci soient professionnels ou improvisés. Au contraire des deux toiles précédentes, cet objet, au premier abord, n'a rien que de plaisant. Il présente en effet le buste *ready-made* d'une très jolie fille sur le décolleté de laquelle pendent deux verres vides. Sa tête est coiffée d'un cadre peint aux trois couleurs primaires, où l'on pourrait voir un pied-de-nez au néo-plasticisme de Mondrian, mais peu importe ! Rien donc jusqu'ici qui puisse offusquer la vertu si, sur la joue gauche de la charmante créature, n'était peint un pénis en érection délibérément orienté en direction d'une bouche fort délicatement ourlée.

C'est donc cette invitation à la fellation, *même pas décrite mais seulement suggérée*, donc en principe moins répréhensible que les deux tableaux incriminés, qui va plonger dans un tel embarras les juges de Copenhague ! Certes, du moins à la date de 1937, il faut rappeler à la décharge de ces juges qu'ils n'avaient pas encore à leur disposition la masse d'informations pornographiques, sous forme de revues illustrées, de films et de vidéos, que le Danemark allait par la suite produire en abondance. En 1962-1963, qu'en était-il à ce propos ? Je l'ignore. Mais le plus curieux, c'est le renversement de sens dont cet objet avait été l'instrument. On peut imaginer que Freddie,



Wilhelm Freddie, à gauche *Sex-paralysappeal*, 1937 (Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg)  
à droite *Sex-paralysappeal*, 1962 (Moderna Museet, Stockholm)  
(photo Esben H. Thorning)



Wilhem Freddie, *Scandale dans la société: l'Escalier*, 1966

découvrant ce buste dans la vitrine d'une modiste ou chez un brocanteur, ait été séduit par son apparence au point de se dire : « Si je rencontrais une aussi jolie fille, avec une aussi jolie bouche, je serais ravi, entre autres choses, qu'elle m'accueille entre ses lèvres. » Réflexion assez banale, en somme, de la part d'un homme « normalement » constitué et ayant le goût des femmes. Mais les juges, qui n'étaient rien de plus en la circonstance que *les témoins de l'expression d'un désir*, se sont curieusement sentis agressés. Et leur réaction, au fond, n'a rien signifié d'autre qu'une protestation scandalisée du genre : « Mais non ! Mais non ! Je vous assure que je n'ai aucune envie, moi, que cette jolie fille prenne mon pénis entre ses lèvres... »

Pour en revenir à nos moutons, quelles fonctions remplissent donc les faux « collages » anatomiques de Freddie dans sa première période surréaliste ? (Faux uniquement en ce sens qu'ils sont « entièrement peints à la main ».) Peut-être jouent-ils en premier lieu un rôle d'avertisseur, comme le font les appels sonores dans les gares et les aérogares : ils attirent notre attention sur quelque chose qui est susceptible de nous concerner. En second lieu, ce qui est bien plus important, je crois qu'ils signalent une dissonance, une rupture ou une menace de grave perturbation au sein d'un ensemble jusque-là harmonieux : en 1936 *Méditation sur l'amour anti-nazi*, en 1938 *Mes deux sœurs* ainsi que *Zola et Jeanne Rozérot* tendraient à apporter des preuves en faveur de cette thèse. On remarquera que, dans les deux derniers exemples cités, il s'agit de fragments de squelettes d'origine animale, comme si le désordre annoncé par l'artiste ne menaçait pas uniquement le monde des relations humaines, mais l'ordre naturel tout entier. De sorte que *Mes deux sœurs*, par exemple, pourrait passer pour une prise de position écologiste avant la lettre. Mais je crains de m'égarer quelque peu en poursuivant dans ce sens...

Il ne faudrait pas négliger un autre mérite de cette intervention de « citations » de type anatomique : c'est qu'elle sert en quelque sorte de garantie à la véracité de la démarche de l'artiste. Tout se passe, en effet, comme si l'authenticité de ce morceau de chair ou de squelette servait à nous assurer que l'ensemble de la composition, si fantastique qu'il paraisse, relève de la réalité la moins contestable. Je songe à la fameuse formule du poète Pierre Reverdy, formule dont les surréalistes se sont si souvent réclamés, « Un poing sur la réalité bien pleine ».

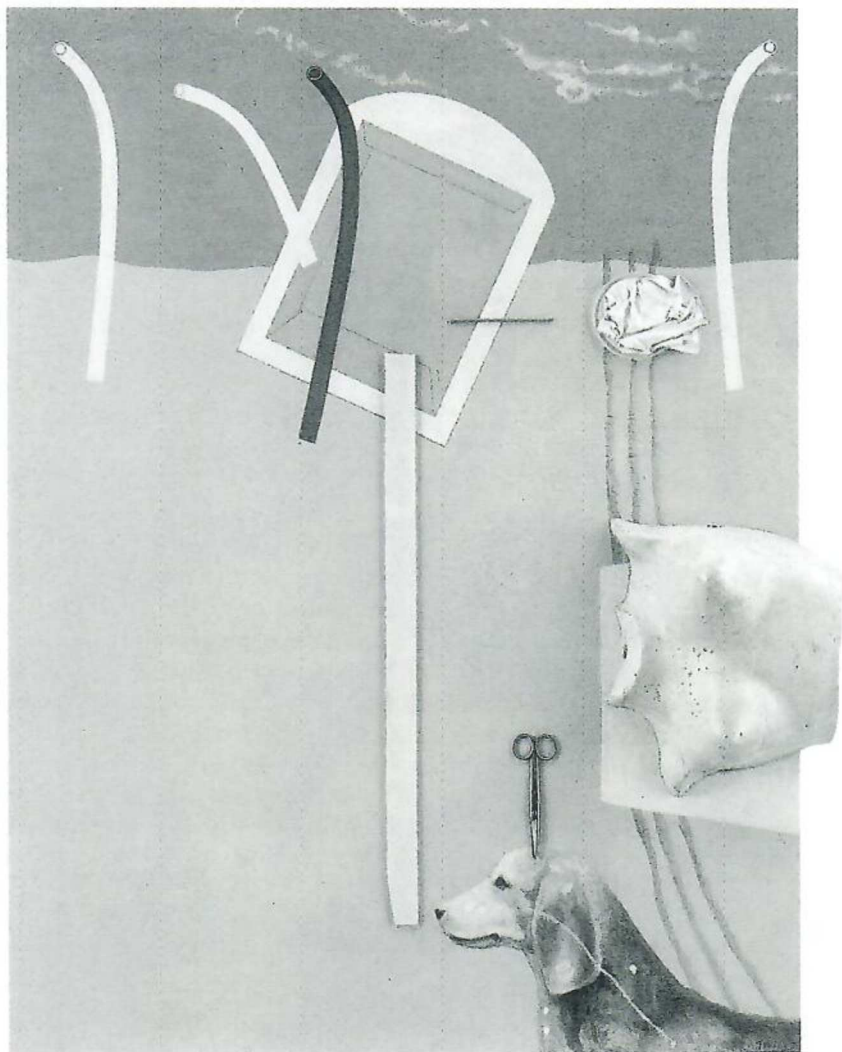
En 1947, un brusque tournant s'opère dans la peinture de Freddie. Il se produit à la suite de la participation de celui-ci à l'Exposition internationale du surréalisme à la Galerie Maeght, à Paris, autour du thème de la revendication d'un nouveau mythe. À cette occasion, le peintre danois fera la rencontre du peintre d'origine roumaine Victor Brauner, rencontre qui se révélera aussi féconde pour lui, quoique dans un sens très différent, que celle de l'œuvre de Salvador Dalí une douzaine d'années auparavant. À la suite de l'accident qui lui avait coûté un œil en 1938 et que, comme on

sait, plusieurs de ses peintures et de ses dessins avaient annoncé longtemps à l'avance, Victor Brauner s'était engagé résolument et une fois pour toutes dans la voie de l'ésotérisme. Il faut croire que Freddie était mûr pour une aventure de ce genre, ou qu'il pensait avoir épuisé les ressources de sa veine précédente, car il va s'aventurer à son tour dans une période ésotérique qui durera près de dix ans.

Pour ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, cela se traduit en premier lieu par un changement de style on ne peut plus frappant. Tout d'abord, le traitement de l'espace n'est pas le même: comme chez Brauner, on se trouve désormais dans un univers à deux dimensions où des figures plates et anguleuses se silhouettent sur des fonds unis. La principale différence avec le peintre roumain, c'est qu'il existe chez Freddie une plus grande variété formelle et que les compositions y sont à la fois plus complexes et plus animées. À la manière illusionniste très précise et très provocante des années précédentes se substitue en effet une figuration quasi algébrique où disparaît, sinon sous forme emblématique ou hermétique, toute allusion à l'anatomie et même à l'érotisme. Comme pendant sa période initiale, mais de façon beaucoup plus délibérée compte tenu de la très riche expérience artistique qu'il a accumulée entre-temps, Freddie s'abandonne entièrement, semble-t-il, à un savant processus de sublimation qui le met très au-dessus des témoignages de la misère humaine accumulés dans le petit musée de pathologie générale.

Et cependant, c'est au cours de cette période hautement spéculative qu'il va réaliser tour à tour, avec le concours de Jørgen Roos, ses deux films, *Le Refus définitif de la demande d'un baiser* (1949) et *Horizons mangés* (1950). Ce qui suffirait à prouver que, même lorsqu'il semblait entièrement requis par des considérations aussi cérébrales que celles qu'implique l'étude des sciences occultes, Freddie ne perdait nullement le contact avec les ressorts fondamentaux de son érotisme spécifique.

Certes, ces deux films sont plus hermétiques encore que ne l'avait été en 1928 *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí, auquel il est évident que se réfère en priorité l'entreprise de Freddie et de Roos. C'est en particulier avec l'impact de l'œil de femme fendu par le rasoir, de la main coupée et de l'âne pourri qu'ils ont voulu rivaliser, quoique de toute autre manière. Mais ce qui compte, dans la perspective où nous nous sommes placés, c'est que les deux films participent ouvertement de préoccupations érotiques aussi peu idéalisées que possible. Dans le second en particulier, ne s'agit-il pas tout simplement de manger la femme aimée, non point de baisers, comme nous faisons d'ordinaire, mais à coups de cuillère, comme une vulgaire assiettée de soupe? Ce que confirme le commentaire du film, dont on remarquera qu'il place toute l'opération sur le plan du *sacré*, ce qui n'a pas dû manquer de passer pour sacrilège aux yeux de beaucoup:



Wilhem Freddie, *Lettre à un tondeur de chiens*, 1977-78  
(Statens Museum for Kunst, Copenhagen)

La chair de ma femme est divine. Ses seins, son ventre, qui sont de terre, doivent toucher la terre. Mes amis, qui sont eux-mêmes de terre, et avec lesquels je me confonds, tournent les seins et le ventre de ma femme vers la terre — pour ôter la pierre de son dos chargé de pluie. Lit de brûlante lave, vénéneux et comestible, ceci est son corps, ceci est son sang.

En se situant sur un plan plus terre à terre, on pourrait d'ailleurs très bien imaginer, sans en modifier le sens, que la scène se passe dans le musée anatomique de l'Institut de pathologie générale, que les deux dîneurs sont Wilhelm et son propre père et que leur dîner n'est autre que madame Freddie mère en personne!

## 2.

Mais nous voici parvenus au point où commence vraiment cette histoire. Vers la fin des années cinquante, presque sans crier gare, Wilhelm Freddie prend un virage en comparaison duquel celui de 1947 aurait pu passer pour une simple ondulation. Certes, dès 1955, avec *La lumière carillonne*, on aurait pu se douter que quelque chose se tramait dans l'esprit du peintre: les figures aux contours aigus, à la Brauner, filaient ouvertement un mauvais coton. L'année suivante, dans un grand tableau, *Aux abords du temps*, Freddie faisait visiblement ses gammes sur un nouveau piano. Et puis, en 1959, il y eut tour à tour un *Autoportrait* brumeux et un avertissement qu'on aurait eu tort de prendre à la légère: *Hommage à la chair*. Désormais tout était dit! Car pendant tout ce temps se préparait dans l'ombre, assez laborieusement à la vérité, ce coup de tonnerre: *Rock'n roll vénitien* (1957-1960).

Quoi? Freddie passait à l'ennemi? Chez les «tachistes», comme on disait alors à Paris? Mais non! Mais non! Il prenait son bien où il avait envie de le prendre, rien de plus! Après l'avoir pris à Dalí, puis à Brauner, pourquoi ne pas le prendre à De Kooning ou à quelqu'un d'autre encore? Et puis, «passer à l'ennemi», au Danemark ça n'avait pas de sens, comme je l'ai déjà laissé entendre. Surtout que c'était un sacré machin, ce *Rock'n roll vénitien*, aussi magnifiquement construit que les mieux construits des Rubens et avec lequel on pataugeait allégrement dans... Oui, dans quoi pataugeait-on au juste, avec *Rock'n roll vénitien*? Lecteur hâtif et superficiel, auriez-vous oublié si vite l'avertissement qui avait précédé? *Hommage à la chair*, disait cet avertissement. C'est ça, c'est bien ça, vous avez bien compris, c'est dans la chair qu'on pataugeait...

Car le véritable phénomène, la véritable surprise, ce n'était pas tant que Freddie renonçât au surréalisme fantastique ou au surréalisme ésotérique pour embrasser le culte des gluantes divinités de l'abstraction lyrique, c'était qu'il cessât de décrire l'ossature ou l'épiderme des corps pour en célébrer

désormais et exclusivement la substance, la chair. On aurait dû s'en douter en se souvenant avec quelle profonde satisfaction il traduisait naguère, par exemple dans *Promenade sur le front* (1943-1946), l'émiettement des chairs des malheureux combattants sous les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Et avec quelle rare volupté il imaginait, dans *Horizons mangés*, la chair féminine passée à la moulinette et devenue une sorte d'infâme mais délicieuse purée de viande et de sang. Purée dont apparemment les deux consommateurs ne parvenaient pas à se lasser, qu'il s'agisse du corps de la mère, de celui de l'épouse ou, qui sait? de celui de la fille...

Il faut bien en convenir: rarement artiste se sera offert régal plus néronien que Freddie, non seulement dans *Horizons mangés* et dans *Rock'n roll vénitien*, mais pendant quinze années encore après l'achèvement de ce tableau-programme. Car tout au long de cette période «rose chair» se manifeste sans le moindre déguisement une jouissance d'autant plus totale que je gage qu'elle aura échappé à la plupart des observateurs. Je sais bien qu'il ne s'agissait dans *Horizons mangés* que d'un cannibalisme fictif, comme l'était celui de l'ogre Minski, dont le marquis de Sade contait les exploits dans son *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, et qui déclarait par exemple à ses hôtes:

Je ne me nourris que de chair humaine; j'espère que vous serez contents du régal que je compte vous en faire faire, et l'on a tué pour notre souper un jeune garçon de quinze ans que je foutis hier, et qui doit être délicieux.

Mais je reste persuadé que Freddie tirait autant de plaisir de son cannibalisme fictif que Sade du sien: un plaisir extrême, à coup sûr!

En ce qui concerne la peinture, l'enjeu est tout de même autre que dans le cas de la littérature ou dans celui du cinéma puisque le peintre entretient un contact direct, probablement sensuel la plupart du temps, avec son matériau. On aura beau jeu de me représenter que la peinture demeure un produit industriel et que même si, par le mélange de certains pigments, on parvient à obtenir la dominante souhaitée, ici celle de la couleur chair, cela ne saurait tout à fait procurer à celui qui l'emploie l'illusion d'une chair réelle, il n'en reste pas moins que la plasticité du matériau pictural ne saurait nullement se voir comparée à l'abstraction du papier recouvert d'écriture ou à celle de la pellicule cinématographique. D'une certaine manière, le peintre pétrit son tableau comme le boulanger pétrit son pain ou comme, selon la Bible, Dieu aurait pétri le premier homme. Ce qui est sûr en tout cas, c'est que Freddie a véritablement pétri ses tableaux des années soixante et de la première moitié des années soixante-dix.

Ce faisant, l'auteur du *Rock'n roll vénitien* contribuait à semer la confusion dans le camp de ceux qui n'ont cessé de prétendre que les peintres surréalistes ne sont pas vraiment des peintres puisqu'ils se préoccupent de parler dans leurs tableaux de choses aussi peu picturales que le cosmos, la vie et la mort ou encore le désir amoureux. Comme si le but de l'activité artistique

n'avait pas toujours été de nous entretenir du cosmos, de la vie et de la mort, ou encore du désir amoureux! À croire que, pour bon nombre de critiques actuels, les seules justifications de l'art de la peinture seraient d'une part la publicité pour les marchands de couleurs, d'autre part la publicité pour les marchands de tableaux! Quoi qu'il en soit, tous ceux-là étaient bien forcés de convenir désormais que Wilhelm Freddie était bel et bien *un peintre*, d'abord parce que la matière picturale paraissait désormais constituer le principal sujet de ses œuvres et ensuite parce que, en dépit des titres, personne ne pouvait dire avec quelque certitude de quoi il s'agissait dans ses tableaux.

Et c'est vrai qu'il n'aurait pas été faux d'affirmer que la matière picturale constituait le principal sujet des nouvelles œuvres de Freddie, à la condition d'y apporter cette correction que, comme nous venons de le voir, cette matière picturale ne faisait qu'un avec la chair de la femme. Chair sans cesse triturée, remuée en tous sens, malmenée le plus souvent, adorée ou foulée aux pieds, portée aux nues ou portée en terre, bref *chair pleinement aimée et pleinement amoureuse*. Mais la relative uniformité de sa texture impliquait, pour éviter la répétition et l'ennui des radotages «informels», que cette peinture fût audacieusement mise en page, autrement dit qu'elle ne se trouvât pas désertée par l'esprit d'invention et de provocation cher à son auteur. Entreprise d'autant plus délicate, cependant, que c'était justement caractéristique des œuvres de cette période que la substance en parût sensiblement identique d'une toile à l'autre et que les formes s'y noyassent à peu près complètement dans la matière picturale. Curieuse ascèse, si l'on y songe, qui serait non point ascèse dans la pénurie, mais au contraire dans l'excès, tel que le célébrait vers le même temps Georges Bataille:

La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'une et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être.

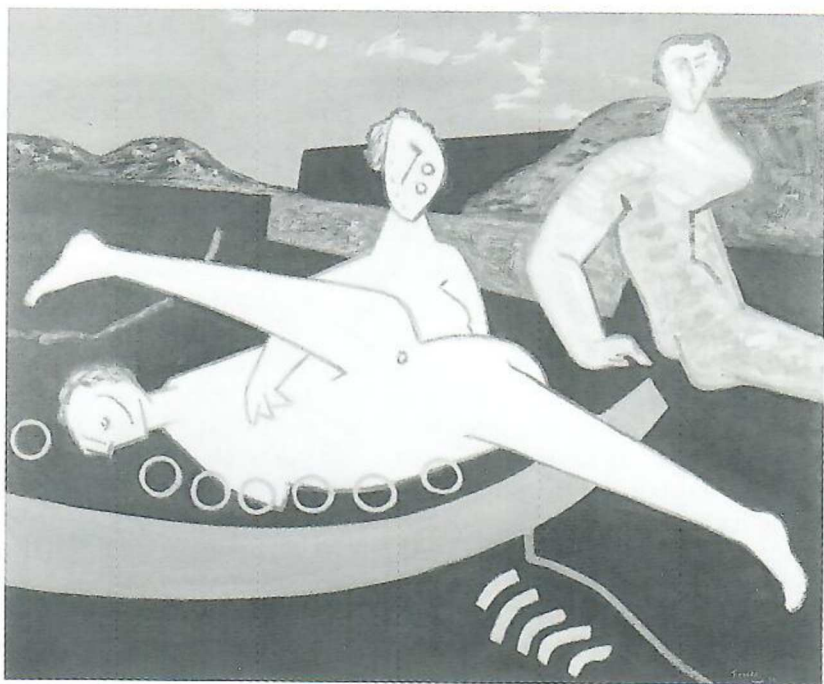
C'est d'ailleurs ce goût de l'excès et de la fête qui inscrit la peinture du Freddie des années 1959-1975 dans la grande tradition de la peinture baroque, alors que dans ses phases précédentes elle relevait plutôt, comme celles de Dalí et de Brauner, de la mouvance maniériste. Mais la peinture baroque n'échappe pas, dans ses outrances mêmes, à une évidente complaisance. Au contraire, c'est à un véhément refus de tout risque de confort esthétique que s'emploient avant tout, avec autant d'efficacité que d'éclat, des toiles comme *Le Couple après moi* (1960), d'une si tragique intensité, *Femme nue* (1963-1964), avec son audacieux décrochement dans l'espace, *Hommage à Grimau* (1964-1965), qui nous rappelle, à l'occasion de l'assassinat par Franco du jeune anarchiste espagnol, que la chair peut se faire terre de la douleur, *La Dolce Vita* (1966), où un sexe de femme se braque sur nous avec la même curiosité que celle de l'objectif photographique d'un

«paparazzi», *La Gloire de Sardanapale* (1968), une gouache mêlée de collages extrêmement caressante au regard, plus tard *L'Empreinte du pied jaune* (1973-1974) et *Été. Entrée de Colomb* (1975), qui annoncent la période suivante et se dégagent progressivement de l'envahissante et capiteuse séduction des «structures molles».

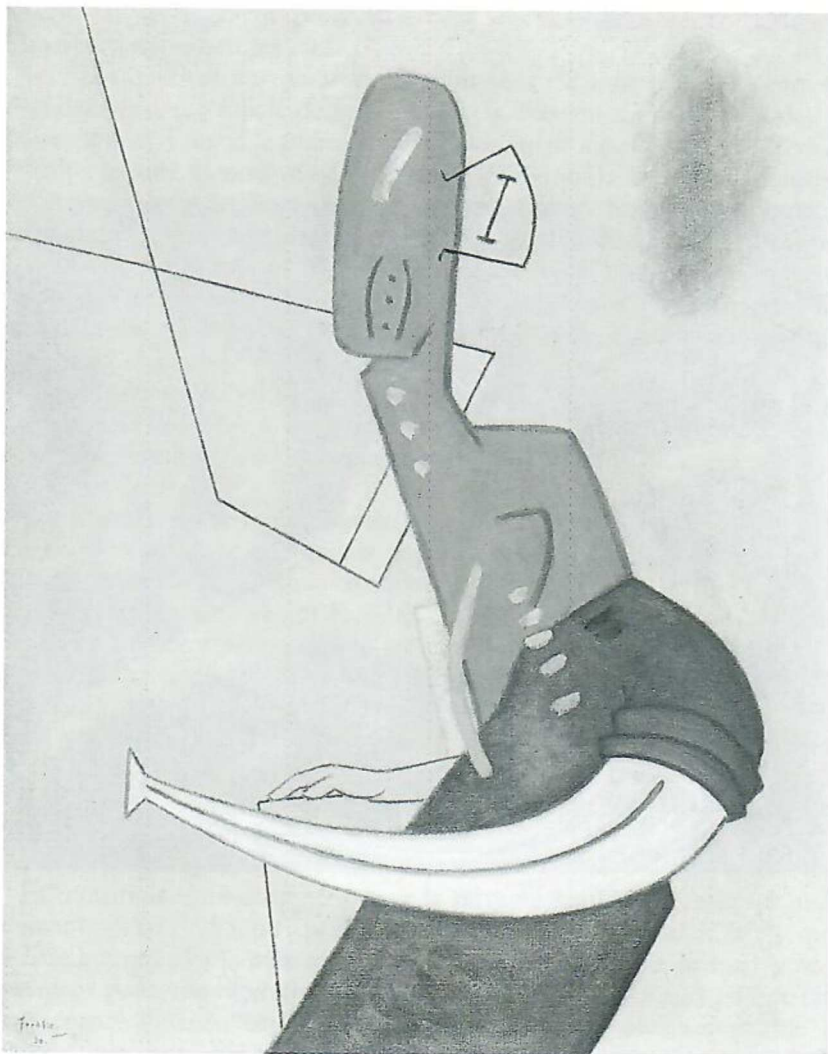
Je viens de citer des peintures à mon sens de tout premier ordre et cependant, s'il me fallait désigner les chefs-d'œuvre de cette période, je choisirais tout d'abord le premier volet de *Scandale dans la société: l'Escalier* (1966) et ensuite les trois volets de *À Paris* (1967-1968). Il y a dans *L'Escalier*, où l'assemblage et la photographie viennent renforcer les effets proprement picturaux de la composition, une violence et un sens dramatique tout à fait exceptionnels. On ne sait pas bien ce qui vient de se passer, selon toute probabilité un crime passionnel, mais sitôt que nous sommes en présence de ce tableau la peur nous prend à la gorge. Le tryptique *À Paris* ne nous communique pas une tension aussi forte, mais bien au contraire pourrait passer pour une invitation au bonheur le plus paisible. Il vaut avant tout par sa magistrale mise à contribution de l'espace pictural, où l'audace et l'harmonie se rejoignent dans d'heureuses combinaisons de larges plans de couleur pure.

Car ce serait ne rien dire de cette peinture des années 1959-1975 que de ne pas dire qu'elle est absolument superbe. Au point que je consentirais à ne pas monter sur mes grands chevaux si quelqu'un venait me dire que c'est en ce temps-là que Wilhelm Freddie a véritablement atteint son sommet. C'est en effet une opinion que je pourrais admettre sans la partager entièrement, car trop de choses me sont chères dans les périodes qui ont précédé, oui, trop de choses antérieures me sont chères et proches dans leur esprit comme dans leur forme. Même si je conviens qu'il y a dans les œuvres dont je viens de parler une rare convergence entre la sobriété de la composition et la puissance des moyens employés, entre la beauté des formes et des couleurs d'une part et d'autre part l'intensité toute intérieure qui les imprègne.

La transition entre cette période et la suivante semble s'opérer plus malaisément qu'en 1955 ou qu'en 1959-1960. Ce qui est clair, c'est que l'artiste a renoncé à la pâte onctueuse grâce à laquelle il s'exprimait précédemment pour une figuration géométrisante à deux dimensions, d'une raideur encore plus extrême qu'aux alentours de 1930 ou au cours de la période ésotérique. En 1975-1976, il paraît même tenté, notamment dans la série des *Castelmadama*, dans *Une page de l'anatomie du Dr Walter Foster* ou dans *Sauna gothique*, d'opter pour une figuration assez gauche, flottant dans un espace non maîtrisé. Par bonheur, il s'en détournera vite, bien qu'il hésite encore visiblement sur la route à suivre. Par exemple, principalement dans les scènes de plein air qui sont nombreuses, une certaine incertitude subsiste quelquefois entre le maintien de la troisième dimension illusionniste et son élimination (*Pastorale*, 1978; *Vénus sur l'herbe*, 1979-1980). Finalement,



Wilhem Freddie, *Pietà*, 1988  
(Coll. privée)



Wilhem Freddie, *Portrait de Mrs Carl Frederik Hill*, 1990  
(Søren Mygind)

c'est une solution comparable à celle de certains décors de théâtre qui sera adoptée, quelques rubans de nuages suffisant à suggérer le ciel.

L'addition de «collages» et surtout d'assemblages ira dans le même sens. Elle renforce également la géométrie de la structure et introduit dans l'œuvre une indéniable note humoristique (*Lettre à un tondeur de chiens*, 1977-1978; *La Danseuse enceinte*, 1980; *Esquisse d'une Vierge*, 1981). Néanmoins, les premières toiles de Freddie qui me paraissent totalement abouties dans cette nouvelle voie furent, en 1979, les portraits «métaphysiques» de son grand ami Birger Raben-Skov (*Music Class*) et de Raphaël (*Transfigurative Portrait of Raphaël*). La nostalgie du cubisme est évidente dans ces œuvres, mais il s'agit d'un cubisme dépouillé jusqu'au schéma et parfaitement contrôlé, sans rien perdre malgré tout de sa poétique et souriante délicatesse. Somme toute, nous sommes en présence de ce qu'auraient pu être vers 1920 des André Lhote réussis. Au début des années quatre-vingts, il devient évident que telles sont les caractéristiques définitives de cette période qui se poursuivra, à peu près inchangée, jusqu'à la disparition de l'artiste, non sans connaître toutefois dans les dernières années une évolution sensible. C'est donc la troisième fois, dans l'itinéraire esthétique de Freddie, que le refoulement l'emporte sur l'effusion, les deux dimensions du support sur la perspective tridimensionnelle et les lois de la géométrie sur les lois de la chair.

Cette austérité retrouvée n'en paraît que plus paradoxale lorsque les sujets relèvent ouvertement de la thématique érotique. À la date de 1986, *Le Jugement de Pâris* n'est plus apparemment que la réunion de trois baigneuses et d'un baigneur. On distingue bien, dans le fond, une sorte de sphynge, mais aussi des cheminées d'usine! Il s'agit ici, bien entendu, de la dépoétisation intentionnelle d'un thème mythologique qui inspira dans le passé nombre de chefs-d'œuvre de l'art pictural sans oublier, dans un autre domaine, *La Belle Hélène* d'Offenbach. Thème dont l'importance est double puisque, on s'en souvient, il met en scène une situation à la fois scabreuse et dramatique, trois déesses se mettant nues devant Pâris pour lui demander de décider des trois quelle est la plus belle, la décision du berger allant être à l'origine de la guerre de Troie! Freddie s'est apparemment beaucoup amusé en sacrifiant à cette profanation, ne serait-ce qu'en réussissant à caractériser chacun des personnages malgré l'extrême économie de la figuration: Pâris par le petit panache fixé à son casque, Vénus par son exhibitionnisme, Minerve par son air niais, Junon par sa mine furibonde de harpie. De sorte que l'on ne pourra plus à l'avenir évoquer sérieusement ce noble sujet sans se référer également au tableau de Freddie.

Plus érotiques que leur titre ne le laisserait supposer, des toiles de grande qualité comme *La Veste de cuir* (1984), *Mon modèle favori* et *Pietà* (toutes deux de 1988) montrent à la fois que Freddie n'a renoncé en réalité ni à subir ni à évoquer la tentation charnelle et qu'il se meut avec de plus en plus d'aisance au sein de son nouveau système pictural. Ainsi, la veste de

cuir de l'héroïne du premier tableau lui sert moins à se vêtir qu'à mettre en valeur sa fente vulvaire. Par ailleurs, l'audace du raccourci anatomique est remarquable. Exception faite du «gag» de la culotte posée sur le paravent, *Mon modèle favori* vaut avant tout par l'élégance de sa silhouette féminine. Quant à *Pietà*, il est évident que, contrairement à ce que laisserait espérer son titre, son sujet n'a rien de vraiment édifiant. Ce que nous voyons, en effet, c'est deux femmes nues en train de se chatouiller devant une troisième encore vêtue. Mais la composition est sublime, tant par son efficacité linéaire que par la beauté du coloris. Un chef-d'œuvre, même si dans l'esprit de son auteur c'était apparemment un tableau «rigolo».

J'aimerais réserver un sort spécial à deux œuvres qui, l'une et l'autre, évoquent des amours dont le destin fut tragique: *Roméo et Juliette* (1989) et *Orphée et Eurydice* (1992). Et cela, bien que je ne sois pas certain que Freddie, ici encore, n'ironise pas quelque peu, par exemple lorsqu'il évoque le personnage d'Orphée. Peut-être la raison de cette ironie tient-elle au fait que l'artiste, ayant franchi le cap des quatre-vingts ans, pouvait être suspecté de chercher à se représenter sous les traits d'Orphée ou de Roméo, qu'une issue funeste attend. Il s'agirait donc d'une ironie autodéfensive. Ces deux peintures ont aussi ceci en commun qu'elles sont supérieurement construites, toujours dans le sens d'une austérité et d'une sobriété qui n'empêchent nullement le cours des émotions, et que, en dépit de leur intitution, elles restent pour moi tout à fait mystérieuses. Je songe en particulier à l'évocation de Roméo. Ce qui, de mon point de vue, leur apporte évidemment une vertu supplémentaire. Il faut s'y résigner: encore deux chefs-d'œuvre!

Au début des années quatre-vingt-dix, il semble que le *Portrait de Mme Carl Fredrik Hill* inaugure au sein de la dernière période un nouveau stade visant à déboucher sur un résumé extrême de la figuration. On s'en souvient, Carl Fredrik Hill fut ce peintre suédois, d'ailleurs doué bien qu'assez traditionnel dans sa facture, qui, ayant perdu la raison, créa ensuite une œuvre radicalement différente, aujourd'hui très appréciée. J'ignore tout de son épouse. Quoi qu'il en soit, Freddie va concentrer ses efforts sur ce qui, dans ce *Portrait*, était censé figurer, dans un bleu outremer clair, la tête et le torse de madame Hill. L'aboutissement logique en sera les deux derniers tableaux qu'il achèvera en 1995, sans trouver cependant le temps ni de les signer ni de les intituler. Ils se présentent comme la rigoureuse abstraction d'un portrait de femme, réduit à l'évocation de ses yeux, de ses dents et de ses seins. On remarquera tout de suite que leur exécution ne trahit pas la moindre faiblesse, bien au contraire, car le contour en est péremptoire et la couleur, très intense, posée avec autorité. De telle sorte que l'on peut dire sans flagornerie aucune à l'égard du peintre disparu qu'il a fini en beauté.

Il n'en est pas moins évident que, devant ces deux petits tableaux, on ne peut s'empêcher de songer à quelques portraits de femmes eux aussi

excessivement condensés que Picasso peignit entre 1929 et 1931 à la suite de ce qui fut sans aucun doute la composition la plus abstraite et la plus géométrique qu'il ait jamais exécutée, *L'Atelier* de 1927-1928. À cette époque, grâce au surréalisme, le peintre espagnol s'est affranchi depuis quelques années du carcan cubiste. Mais alors qu'il va bientôt s'abandonner de plus en plus ouvertement à son génie érotique, dont ni la force ni la permanence ne sauraient être niées, il se prend contradictoirement à soupirer après les contraintes mêmes dont il vient de s'affranchir. Et, avant de louer sans restriction, dans une caressante profusion de courbes, les grâces dodues de sa jeune et blonde maîtresse Marie-Thérèse Walter, dans les bras de laquelle il connaît un plaisir sans mélange, c'est dans des concerts de lignes droites, dans de sévères polygones et dans des portraits de femmes réduites à un regard et à un ratelier qu'il laisse éclater sa misogynie naturelle de don Juan.

Certes, on ne saurait établir d'équivalences exactes entre la situation de Picasso entre 1927 et 1931 et celle de Freddie, d'abord entre 1927 et 1933, puis entre 1975 et 1995. Il est néanmoins évident que, pendant les vingt dernières années de sa vie, c'est vers le cubisme de Picasso que se tourne le peintre danois. C'est à lui et à peu près à lui seul, bien que parfois il semble également se souvenir des «papiers collés» et des sculptures d'Henri Laurens, qu'il demande des leçons de rigueur esthétique. Or l'on a retrouvé récemment un tableau de Freddie, *Jeune homme et jeune fille lisant un livre sur une table ronde dans un jardin* (1929-1936), qui est un brillant exercice cubiste très inspiré du Picasso décoratif de la première moitié des années vingt. Force est alors de constater qu'entre 1927 et 1933, cette tentation abstraite qui se fit sentir chez le peintre danois était en réalité extrêmement proche de celle que traversait à la même époque Picasso lui-même. Constatation d'autant plus surprenante que l'information artistique était alors tout à fait insuffisante en comparaison de celle que nous connaissons aujourd'hui. Il est vrai que Picasso était célèbre depuis longtemps et qu'une revue comme *Cahiers d'art* publiait régulièrement ses œuvres récentes. Par conséquent, après 1975, Freddie revient à ses premières amours en poursuivant et même en approfondissant la leçon reçue dans sa jeunesse.

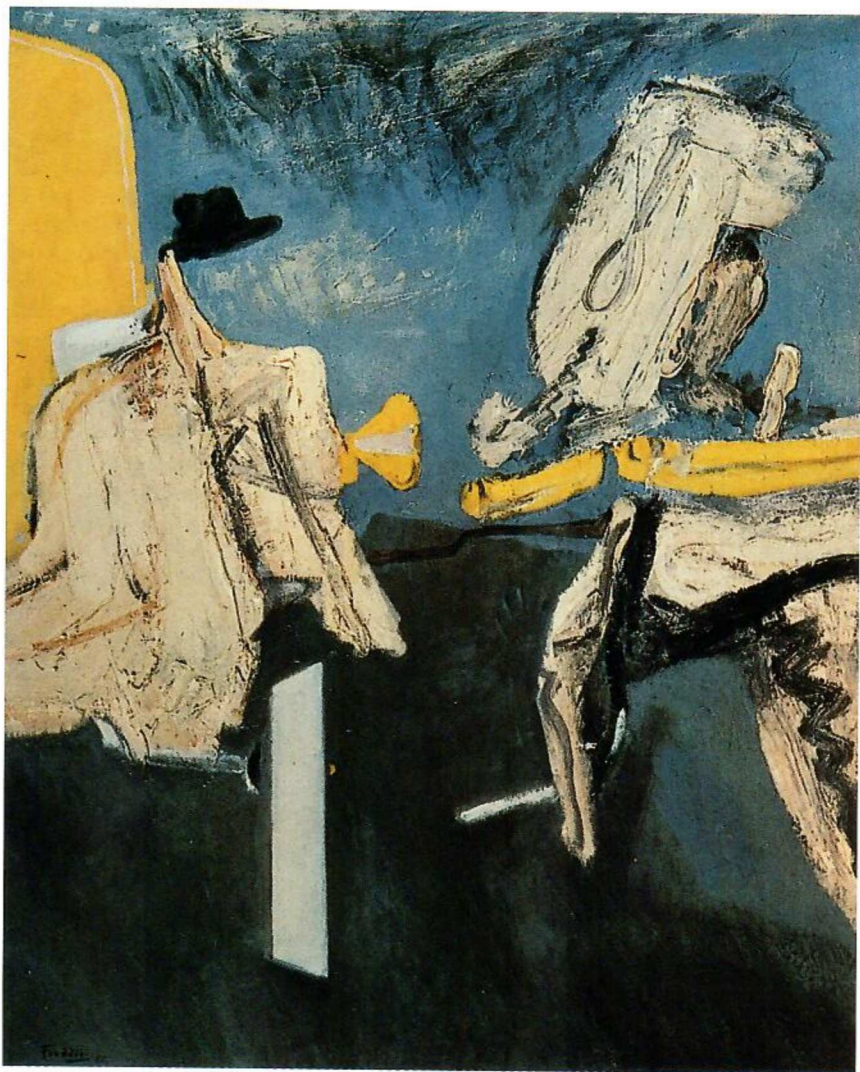
### 3.

Ainsi, pour reprendre en son honneur les propres termes que Mallarmé destinait à Edgar Poe, «Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change», Wilhelm Freddie se présente-il à nos yeux comme constamment aiguillonné et aiguillé par la bouleversante leçon de la sexualité humaine, «approbation de la vie jusque dans la mort», en même temps que son œuvre connaît une alternance de périodes froides et de périodes chaudes où tantôt il s'ouvre

avec exubérance à cette tentation, tantôt il feint de s'y dérober, sans doute pour ne pas en affaiblir la pression ni en édulcorer le message.

Et c'est grâce, sans doute, à cette inspiration tour à tour débordante et contenue, d'une intensité et d'une profondeur suffisantes pour qu'elle puisse soutenir sans crainte la comparaison avec les réflexions les plus aiguës qu'ait formulées à ce propos Georges Bataille, pénétrant penseur de la chair, que nous devons de considérer Wilhelm Freddie comme un des grands peintres de ce siècle et pas seulement en l'enfermant dans le cadre, si glorieux soit-il, du surréalisme.

*José Pierre*



Wilhelm Freddie, *Voulez-vous monter, Mademoiselle?*, 1965