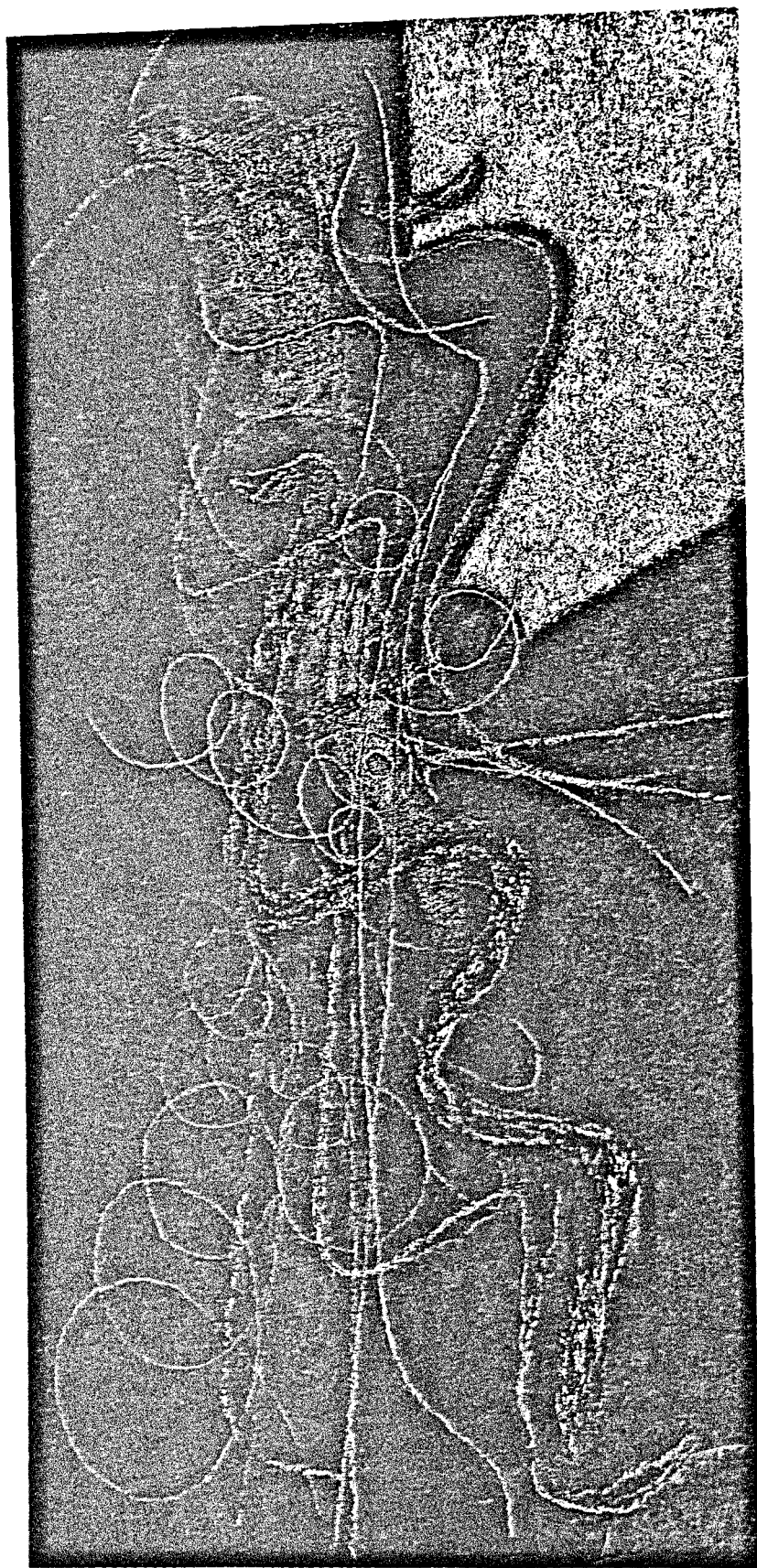




Hans Hartung, 7 1946 - 13, 1946, pastel sur papier goudronné, 114 x 56 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman

Le réel et le sensible

Quelques mythologies dans le milieu de l'abstraction lyrique

Au début des années 1960, Jean Paulhan évoque les révélations que réservent les progrès de la science : « Il se trouve ici, par chance, que viennent d'être inventés les instruments, et avant tout le microscope électronique, qui nous révèle que les "portraits" de Braque ou de Picasso ressemblent, plus encore qu'à des hommes, à la structure de l'oxyde d'aluminium ; les caprices de Klee, mieux qu'aux huttes de Kairouan, à la coupe microscopique du cornet nasal d'un chien ; les éclairs et foudres de Fautrier, moins à des feux d'artifice qu'à la musculature de l'utérus¹. » La diversité des artistes cités dessine en réalité les contours de l'art informel, avec l'acception très large que Paulhan a donnée à l'expression. En 1962, quand le texte paraît, cela fait plus de dix ans déjà que l'art informel, en un sens plus strict, est né – ainsi que ses divers avatars : « lyriques », « tachistes », « autres ». Sa prolifération, puis l'entrée en scène du nouveau réalisme, le placent peu à peu, quand s'ouvrent les années 1960, à l'arrière-plan. C'est donc comme un couronnement à la clôture d'une période, qu'intervient le texte de Paulhan. Or ces quelques mots amplifient le champ visuel déployé par la peinture informelle : en effet, le critique s'aperçoit, grâce à l'accessibilité nouvelle, pour le profane, d'images scientifiques, que, cette peinture, dévoile à son insu, sous son apparence première, des réalités scientifiques. Si Paulhan s'en tient à un constat de ressemblance, son propos n'en est pas moins significatif de certains aspects du discours sur l'art des années 1950. On voit poindre ici, entre les lignes, l'idée d'une prescience de l'artiste, doté d'une intuition qui le ferait toucher à des aspects cachés du monde – mieux que visionnaire, l'artiste serait voyant. On y apprend aussi que l'art dit

plus que ses apparences, et enfin que ce qu'il dévoile de plus fondamental que lui-même appartient au domaine de la science. En cela, Paulhan s'intéresse à des thèmes que d'autres avant lui ont abordés au sujet de cette peinture dite informelle. En effet, autour du courant abstrait, nommé alternativement « lyrique », « informel », ou « tachiste », qui prend son essor lors des expositions collectives organisées à partir de 1947, s'organise un propos dans lequel les sciences – qu'elles soient mathématiques, physiques ou biologiques – trouvent une place importante. L'historien de l'art a parfois pris pour argent comptant de tels rapprochements entre l'art et la science, tenté qu'il est, à la fois en raison de la date de ce courant, de l'éclatement des formes et de la violence du geste qui y président, mais aussi parce qu'il est en quête d'une explication décisive – comme si un lien de causalité magique pouvait s'établir entre des faits relevant de réalités différentes – de situer la source de cette nouvelle sorte de peinture dans les déflagrations atomiques – et, de là, dans les découvertes qui ont marqué la recherche scientifique depuis la fin du XIX^e siècle. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue en 1988 au Centre Georges Pompidou, « Les années 50 », Pierre Daix, à propos de Hans Hartung, écrit que le peintre « traite l'espace de sa toile comme un champ, au sens physique du mot. [...] Les signes graphiques sont des configurations de forces, d'énergie, des nœuds de tensions². » Dans le même ouvrage, Renato Barilli cherche la source de l'abstraction lyrique dans l'éclatement de l'atome, qui délivre ses particules internes³.

Pendant les années phares de l'abstraction lyrique⁴, à Paris, un milieu très étroit de critiques et d'artistes se forme autour du mouvement⁵, notamment à partir de

ceux qui l'ont lancé, à savoir le critique Michel Tapié et le peintre Georges Mathieu, puis de revues comme *Cimaise*, qui, par ses choix esthétiques, contribue à la diffusion de l'abstraction lyrique. S'y élabore entre autres un discours qui vise à rendre compte du courant à l'aide de concepts empruntés à la science. Ce discours, qui, à première vue, peut ne pas frapper, au milieu d'autres écrits, prend cependant parfois des proportions effarantes, en particulier sous la plume de Georges Mathieu ou de Michel Tapié. Prétendre analyser les propos de Tapié paraît ainsi relever d'une vaine entreprise : la tentation est grande de les négliger d'emblée, tant ils peuvent passer, souvent à juste titre, pour de la poudre aux yeux, pour ne pas dire du pur verbiage. On peut se demander alors quelle bonne raison peut conduire à s'intéresser à un courant désormais passé de mode comme l'abstraction lyrique, et à analyser à son sujet un propos qui, empruntant à la science, n'est peut-être pas le plus pertinent pour l'aborder ? Il se trouve d'abord que Tapié est omniprésent durant ces années : il a organisé des expositions chez René Drouin⁶, au Studio Paul Facchetti⁷, chez Stadler⁸, à l'étranger enfin⁹. Et surtout, son vocabulaire semble avoir contaminé des discours autres que les siens, ou tout au moins avoir accentué certaines tendances. D'une manière générale, le propos qui emprunte ainsi à la science a fini par discréditer l'abstraction lyrique. Mais l'intérêt principal du phénomène tient à ce qu'on a ici affaire à un domaine où la multiplication du discours est révélatrice d'un milieu : la reprise, d'un texte à l'autre, des mêmes notions, la répétition de procédés d'analyse douteux contribuent à forger un tissu général d'interprétation. En outre, certains termes, inlassablement ressassés, y gagnent une prégnance considérable. Ainsi, au sein de ce milieu, de tels discours concourent à la création de ce que nous pourrions appeler une mythologie, telle que Barthes, dès 1957, la définit. L'élaboration de cette mythologie réside dans le choix, déterminé par un certain contexte historique, de signes déjà constitués – ici de vocables – qui, pour un temps, se trouvent chargés d'une signification seconde, en vue de communiquer un message particulier. On le verra, deux mythologies se conjuguent : la première est fondée sur des termes empruntés à la science, auxquels sont accordés une véritable efficacité (comme s'ils avaient pouvoir sur les œuvres ou

sur le spectateur), la seconde, rattachée au mythe du monde sensible, vient se greffer à la première pour en développer le sens.

Déchirer le voile des apparences

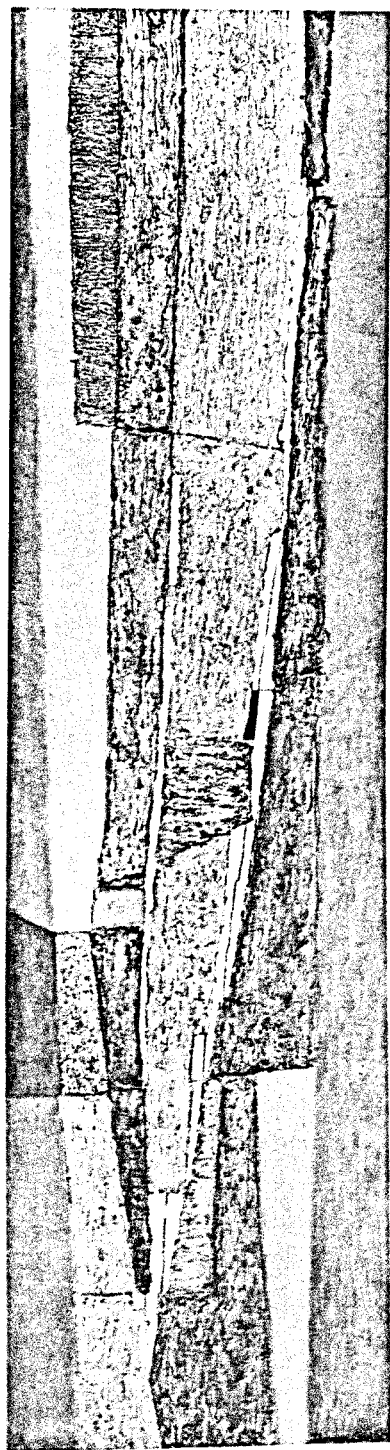
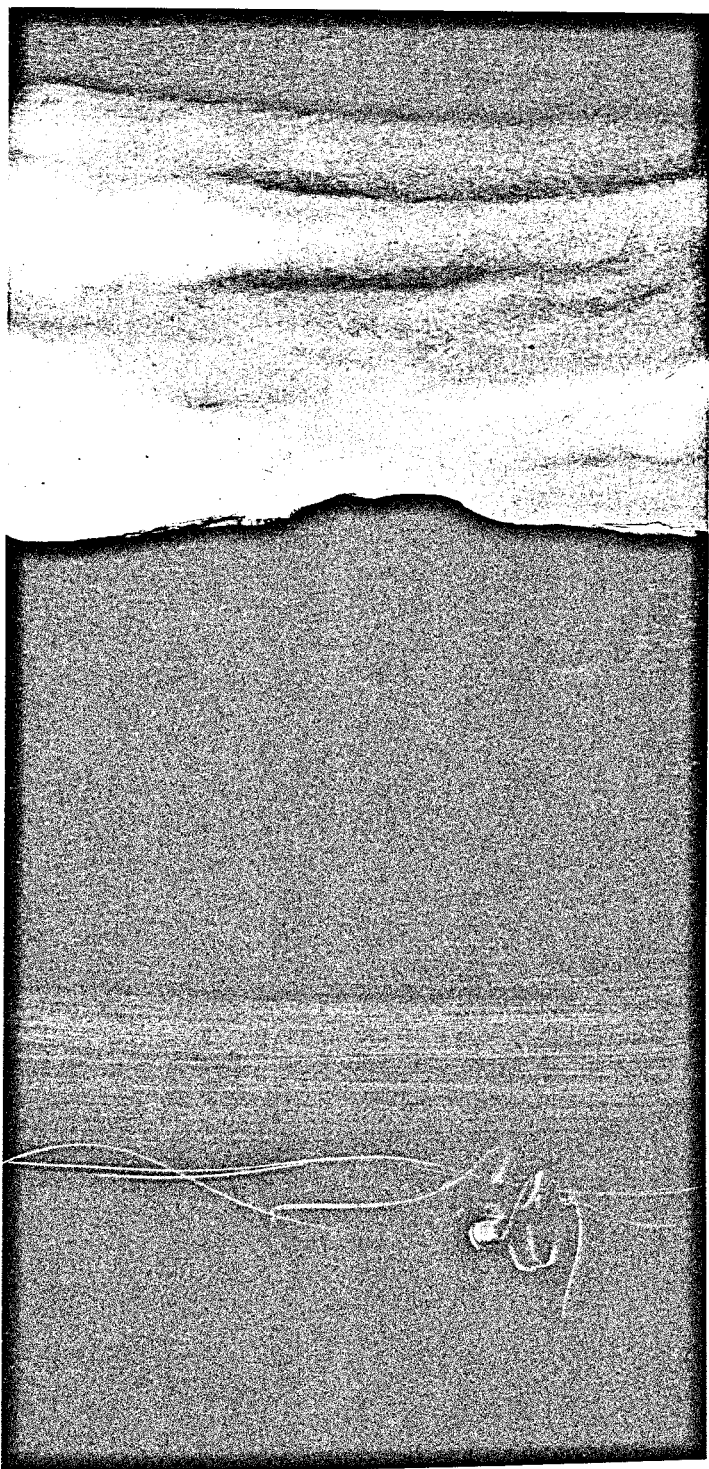
Il n'est pas injustifié de regarder vers la science pour rendre compte de l'abstraction lyrique. D'abord, parce que certains artistes reconnaissent s'être nourris à sa source. Cependant, ils admettent aussi ne pas pouvoir analyser la manière dont la science intervient dans leur travail. Hartung se fait l'écho de cet embarras dans les propos qu'il tient à Georges Charbonnier, en 1959 :

H.H. : Je m'intéressais beaucoup à l'optique. Je me suis fait, encore enfant, un microscope puis un télescope. [...]

G.C. : Pensez-vous que cela vous a influencé en tant que peintre ? [...]

H.H. : Ça, c'est très difficile à dire. [...] Il y a un côté abstrait dans la constellation. [...] Je crois que, de façon très générale, nous sommes actuellement beaucoup plus que dans le passé influencés par certaines théories physiques. Nous avons appris tant de choses sur l'atome depuis dix ans. Personne n'y échappe¹⁰.

Peintre abstrait, Frédéric Benrath a bénéficié essentiellement de l'appui de Julien Alvard qui l'a exposé sous la dénomination de « nuagiste¹¹ ». Amateur de photographies du cosmos, il raconte¹² qu'il lisait régulièrement *Science & vie*. Mais si dans sa peinture, sans doute, émergent des réminiscences des images regardées, celles-ci n'ont jamais servi de modèles explicites. Plus intéressant est le cas d'un artiste comme James Guitet, protégé de Michel Ragon, qui a forgé pour lui la catégorie de « paysagisme abstrait ». Guitet, en effet, a lu relativement tard – c'est-à-dire après 1960, quand son œuvre était déjà avancée – des ouvrages de Teilhard de Chardin, de Bachelard, et surtout du philosophe des sciences Stéphane Lupasco. Or il a reconnu dans l'évolution de son œuvre les principes mêmes sur lesquels Lupasco fonde son analyse, à savoir l'idée que l'ensemble de ce qui existe – matière inanimée, matière organique et matière psychique – est structuré par deux forces antagonistes, l'actualisation de l'homogénéité et celle de l'hétérogénéité. Il se trouve que ce même Stéphane Lupasco¹³, ami de Michel Tapié, a joui d'une certaine autorité dans le milieu de l'abstraction lyrique,



Frédéric Benrath, *L'Espace du souffle*, 1963, huile sur toile, 195 x 97 cm, collection de l'artiste

James Guitet, *Peinture 1956*, 1956, caséine et plastique sur bois, 162 x 46 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris

grâce à ses écrits¹⁴, dont on trouve des échos dans les textes de Tapié, ainsi que dans ceux de Georges Mathieu, Julien Alvard et du peintre Serpan. La rupture, habituelle entre le moment de la création et le regard rétrospectif que le peintre porte sur son œuvre, est frappante dans le cas de James Guitet dans la mesure où ce regard paraît conditionné par une grille de lecture propre au milieu que le peintre fréquente et permet de mesurer l'impact qu'a pu avoir un certain discours critique. Ce regard, qui révélerait au peintre une vérité commune aux lignes directrices de son œuvre et aux propositions scientifiques avancées par Lupasco, trahit aussi sa parenté avec une certaine manière de présenter les œuvres comme le foyer de révélations.

On trouve l'exemple le plus radical de ce phénomène dans un article de *Cimaise*. En 1956, la revue pratique le jeu (qui se veut sérieux) de placer côte à côte des œuvres et des photographies scientifiques. Il s'agit, au fond, d'un processus similaire à celui que, par le biais de la description, Paulhan met en œuvre, mais cette fois de façon plus rapide, et surtout immédiatement perceptible pour le lecteur. Le rapprochement que rendent possible le microscope électronique et les photographies aériennes, se montre, il est vrai, très convaincant. Ainsi, un article de Gyorgy Kepes sur l'art et la science¹⁵ est accompagné de photographies qui mettent en regard une œuvre et une image scientifique. Toutefois, ces reproductions, qui ne sont pas strictement liées au propos du texte, ne peuvent être considérées comme des illustrations. Sans doute doit-on y voir un choix, non de l'auteur lui-même, mais de la rédaction, désireuse d'apporter un élément supplémentaire au dossier des rapports entre art et science. Ainsi, une peinture de Claude Viseux, *Ophrie* (1955), est-elle placée à côté d'une «Polyédrie de *Bombyx mori*» vue au microscope électronique. Les mêmes agencements, la même délicatesse des formes y sont visibles. Plus loin, un assemblage d'empreintes de Jean Dubuffet, *Le Bel Chevelu* (1955), côtoie un «Polyèdre de *Plusia gamma* traité par NaOH pendant une minute». On ne peut qu'être frappé : les silhouettes sont similaires, et la texture du polyèdre est étrangement semblable à une *Texturologie* de Dubuffet. Enfin, de la laine défilée, vue à la loupe grossissante, présente des entrelacs drus qui rappellent ceux d'une

peinture de Tobey. La démonstration se passe de mots : quand bien même les artistes n'auraient pas vu ces images, l'effet d'authenticité est réussi, garanti par le voisinage des images et la visibilité immédiate des similitudes.

Mais la démonstration est trop simple pour être honnête. Tout d'abord, les propos des artistes n'invitent pas à une telle interprétation de leur travail. Mais surtout, on ne tarde pas à s'apercevoir que, même s'il existe une indéniable ressemblance formelle entre œuvres et images, celle-ci n'est que formelle et fort aidée par la reproduction en noir et blanc. Cette dernière, en effaçant les couleurs, en aplatissant les textures, en réduisant chacune des reproductions aux mêmes dimensions, n'offre plus de comparaison possible qu'entre les silhouettes. Qu'un souvenir d'images scientifiques soit présent dans le travail de l'artiste, on peut l'admettre, mais la révélation que veut rendre manifeste le rapprochement des photographies ne va pas au-delà de ce souvenir – du moins d'après ce que l'on est en droit de déduire des reproductions. L'image est traitée sur le mode magique : par la confrontation avec l'image scientifique, elle devient à son tour révélatrice de la même réalité que celle qui apparaît dans la photographie scientifique. Le principe utilisé rejoint, en le simplifiant et en le présentant avec la caution du sérieux scientifique, celui de l'image surréaliste : le frottement entre deux images, qui fait surgir l'étincelle de la révélation. Seulement ici, ce que l'œuvre, par la vertu du rapprochement, est censée dévoiler, ce n'est guère plus finalement qu'une analogie avec une photographie scientifique. Ce qui importe donc, c'est moins de montrer quelque chose de neuf au sujet de ces œuvres, que de faire d'elles le lieu d'une révélation qui, puisqu'elle concerne des réalités scientifiques, invite le lecteur à penser qu'il touche au fond même de la réalité.

La démonstration par l'image n'a pas le privilège de ce détournement d'œuvres. Édouard Jaguer¹⁶ le pratique dans le texte qu'il consacre à Claude Georges, en guise de préface à l'exposition du peintre à la galerie Drouin, en 1955 : «Et ces trajectoires, n'est-ce pas curieux qu'elles puissent enluminer pour nous le souvenir de photographies entrevues dans des livres de physique nucléaire où – comme par exemple dans la chambre noire de C.T.R. Wilson – l'on voit s'objectiver



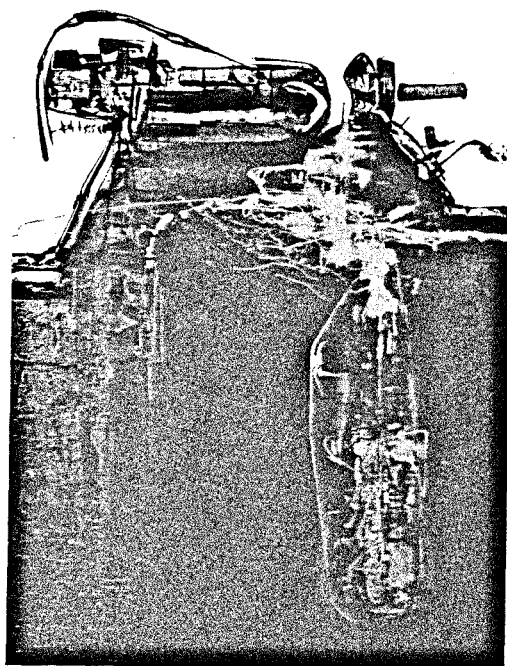
Claude Georges, *Sans titre*, 1958, huile et chrysochrome sur toile
90,5 x 72,5 cm, Paris, collection Aurélie Georges

Claude Georges, *Sans titre*, 1955, huile et chrysochrome sur toile
195 x 130 cm, collection C. B.

sous l'effet d'une condensation de vapeur d'eau, le sillage énigmatique d'un corpuscule atomique fortement électrisé¹⁷ ? » Le critique prend la peine de préciser que l'analogie formelle entre l'œuvre et l'expérimentation scientifique est de l'ordre du souvenir. Mais ce rapport est-il purement fortuit ? Par la tournure de son propos – l'interrogation rhétorique, l'emploi de l'adjectif « curieux », du verbe « enluminer » –, Jaguer insinue davantage : dans l'œuvre serait au travail une intuition puissante qui dépasserait l'ordre visuel et plastique. Il est vrai que le propos est biaisé : Claude Georges, à l'origine, est un scientifique ; mais précisément, Jaguer, loin de suggérer que la réminiscence pourrait être attendue de sa part, prend soin au contraire de la présenter comme intrigante.

Un autre exemple apparaît dans la revue de critique internationale *Quadrum*¹⁸. En 1959, celle-ci fait paraître un article de Robert L. Delevoy sur la peinture de Louis Van Lint, dans lequel les œuvres disparaissent sous les images qu'elles suscitent :

Depuis bientôt vingt ans, j'ai pu suivre pas à pas les avatars de son itinéraire, tendu pour déchirer, entre la réalité et nous, le voile dont parlait Bergson. [...] J'ai pu suivre la désagrégation progressive des masses et des volumes, la dissolution lente mais assurée de toute figuration mesurable [...]. Dépasser l'expérience, entrer en communion avec les choses, s'immerger en elles et



s'attacher à y distinguer les valeurs qui lui paraissent essentielles, conduiront [le peintre] à donner du monde une figure singulière, incandescente et mobile où les états de la matière semblent saisis dans leur mouvement perpétuel. [...] Sont mises à nu les forces présumées qui circulent entre les corps. [...] Décidément, le rapport est étroit entre la réalité soutenue par l'imaginaire et celle observée par le savant à l'échelle de l'infiniment petit¹⁹.

Les images utilisées prétendent emprunter à la science : le champ sémantique de la matière se développe avec les termes de « désagrégation », « dissolution », « forces », « états de la matière ». Mais ceux-ci, de même que l'allusion au savant, ne suffisent pas à masquer le déploiement de l'imaginaire dans lequel est entraîné ce vocabulaire à consonance scientifique. Le tableau s'y transforme en une vision de la matière instable, incandescente, énergétique. On n'est plus ici dans l'ordre de l'analyse d'une œuvre, mais dans celui de sa re-création. C'est le critique en personne qui, finalement, est à l'origine de cette révélation qu'il

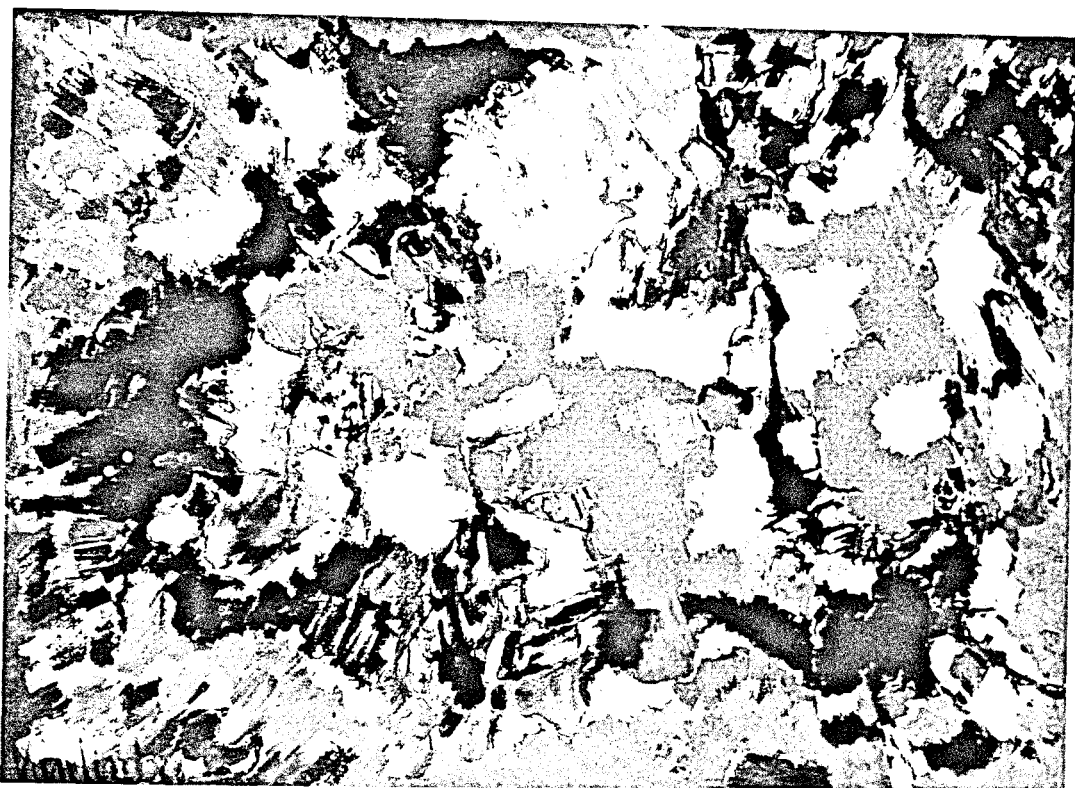
prétend déceler dans l'œuvre. En effet, l'artiste est présenté – cette fois de manière explicite – comme un visionnaire, qui aurait l'intuition de la réalité mise au jour par le scientifique. Car c'est de «réalité» qu'il s'agit, même lorsqu'elle est prise en charge par l'«imaginaire». Deux aspects peuvent donc être retenus : le fait que l'œuvre possède un propos caché qui rejoint celui de la science, mais aussi le fait que ce propos se manifeste sur le mode de la révélation – soit que cela se produise à l'insu du peintre, soit que celui-ci soit visionnaire²⁰ : l'œuvre et celui qui la regarde accèderaient ainsi à une réalité essentielle.

La crainte des giclures et des coulures

Lire les œuvres à travers le miroir déformant de la science, sans que les peintres en aient donné l'instruction, et montrer ces œuvres comme le lieu de révélations, elles-mêmes d'ordre scientifique, tout cela semble traduire l'incapacité pour une certaine critique de laisser l'œuvre abstraite sans le support de la réalité²¹ – réalité qui se présente comme d'autant plus fondamentale qu'il s'agit de celle que la science dévoile. Cela exprime aussi la volonté d'éviter la description de l'œuvre en tant que telle, et ce d'autant plus qu'il s'agit d'œuvres que caractérisent des jeux de texture – empâtements, graffitis, coulures –, c'est-à-dire des œuvres où les effets de matière apparaissent à la fois comme éléments constitutifs et sujet principal. On retrouverait l'écho de cette double crainte dans les débats qui ont traversé l'histoire de l'abstraction lyrique, c'est-à-dire la querelle dite «du chaud et du froid» qui a opposé les tenants de l'abstraction lyrique à ceux de l'abstraction géométrique, puis la querelle dite du «tachisme», qui n'est que la suite de la première. L'un des principaux jalons de la querelle, le pamphlet de Charles Estienne *L'Art abstrait est-il un académisme?*, publié en 1950, permet de bien comprendre que l'un des enjeux de l'art abstrait – tout au moins au regard de la critique – est d'éviter à tout prix l'art pour l'art. Parce que, aux yeux de Estienne, l'art géométrique n'est plus qu'un vain agencement de formes indéfiniment répétables d'une peinture à l'autre, il est devenu un «académisme» – imputation injurieuse s'il en est²². Mais il convient alors de protéger aussi l'art informel d'une semblable accusation : si celui-ci ne peut devenir un académisme

par ses motifs, il peut l'être par ses procédés. Estienne de se récrier : «Qu'on n'attende d'ailleurs pas de moi [...] une apologie de ce qui n'est que la contre- façon hâtive et grossièrement matérielle de cette liberté d'expression qui ne saurait en aucun cas se confondre avec le barbouillage, la projection de taches d'encre et de couleurs cuisinées ensuite, les trois ou quatre coups de torchon ou de brosse ou de fusain visant au signe et aboutissant au linge sale²³.» Quelques années plus tard, à l'intérieur même du camp de l'abstraction «chaude» (où les rivalités ne sont pas moindres qu'entre les deux camps), on peut lire dans *Cimaise* cette accusation adressée (entre les lignes) à Michel Tapié par Roger Van Gindertael; ce dernier y fustige une «certaine littérature lyrique qui découvre avec trop de générosité la volonté de puissance dans ce qui n'est parfois qu'un exhibitionnisme éhonté où se délecte de "la merveilleuse matière primordiale" avant même qu'elle ait été prise en main et transformée²⁴». Que Michel Tapié soit la cible d'une telle attaque se justifie par le choix des artistes qu'il défend, qui sont en effet des plus matérialistes. Mais d'autres exemples pourraient être avancés²⁵, qui témoigneraient de l'indignation suscitée par une matière grossière, une matière à laquelle la forme n'a pas apporté son salut.

Le souci d'éviter le sordide, de faire en sorte que la matière ne soit pas livrée à sa bassesse, s'inscrit en filigrane dans toute la querelle ainsi que dans les textes qui nous occupent. Ce «bas matérialisme» dont parle Yve-Alain Bois²⁶ en prenant pour appui la définition de l'«informe» selon Georges Bataille, c'est-à-dire la réalité non consacrée par l'idéalisme métaphysique, apparaît comme la hantise de la critique. La Seconde Guerre mondiale, en faisant croire à l'homme, ainsi que Primo Levi et Robert Antelme le montrent, qu'il lui est possible de ne plus appartenir à l'humanité, en le chassant de force hors de l'espèce, donc de la forme, a porté à son comble la vision de l'homme comme matière. Or tout se passe comme si le besoin se faisait impérieux, après la guerre, de refouler la vision effarante de l'homme dans sa réalité la plus sordide et d'occulter tout ce qui en rappellerait le souvenir²⁷. Ainsi, science et révélation seraient les moyens de protéger des œuvres à l'apparence parfois très matérialiste du risque d'être la présentation seule de la matière vile.



Louis Van Lint, *Algue marine*, 1960, huile sur toile, 81 x 116 cm, Ixelles, Musée communal

Termes «-sceaux»

Il se trouve que c'est précisément Tapié qui a lancé le terme d'«informel» et qu'il est l'organisateur des premières expositions de l'abstraction lyrique. Or, si nous remontons aux textes qui ont accompagné ces expositions, nous voyons également s'y former ce langage dont le vocabulaire est emprunté à la science et où se fait jour en même temps un certain attrait pour le mystérieux, ici sous l'espèce de la «magie». Ainsi, dans la préface à l'exposition «White & Black», qui se tient en 1948 à la galerie des Deux-Îles²⁸ :

Aucun système n'a existé qui n'ait craqué sitôt confronté avec la RÉALITÉ, celle-ci dépouillée des mille et un réalismes qui lui servent de gangue-trompe l'esprit. C'est l'indigence magique des «grandes époques» qui a permis le succès de l'obnubilante et pédante section d'or et autres étalons racornis. Vivent les fourmillants nombres RÉELS qui résorbent toutes ces notions de rythme, de style, de plastique,

de composition chères aux professeurs-imposteurs ouvrons les classes et les cliniques, vivent la Foire et les microbes, l'Incohérent et l'Informe enfin lâchés gagnent sur tous les tableaux car ils ont pour eux la seule forme magico-psychique justement réelle : l'Inertie.

Par sa date et parce qu'il vise à imposer un courant nouveau²⁹, ce texte fait figure de manifeste. On notera cependant tout de suite qu'il prétend s'appliquer à des personnalités des plus diverses, dont certaines, tels Arp et Picabia, n'ont strictement rien à voir avec ce qu'on nommera peinture informelle³⁰. D'emblée, le texte s'écarte des œuvres proprement dites au profit d'une interprétation générale. Le ton est ludique, certes, mais le propos se veut sérieux, cherchant à imposer un art nouveau contre l'ancien. Garantie de ce nouvel art, la «réalité» est invoquée comme notion centrale, cependant, elle est aussitôt rabattue sur les «nombres réels». Tapié établit en effet un système d'opposition entre, d'une part, l'art qui appartient à l'ordre ancien et à la

géométrie euclidienne, et, d'autre part, l'art nouveau et les mathématiques récentes – opposition reprise dans d'autres écrits, notamment dans *Un art autre*³¹, principal manifeste du critique. Il faut préciser que l'art traditionnel inclut à ses yeux le cubisme, l'abstraction historique et l'abstraction géométrique. En face, on trouve Dada, le surréalisme (avec des réserves) et ce que Tapié nommera lui-même art « informel » puis « art autre ». Donc il s'agit avant tout d'asseoir la légitimité de l'abstraction lyrique. Si elle s'affirme contre l'illusion des « réalismes » et de ses avatars, qui se seraient effondrés sous les coups portés par Dada, et si elle prétend être plus authentique que ces prétendus « réalismes », il lui faut s'appuyer sur ce qui peut exister de plus fondamental, sur la réalité même : Tapié se tourne alors vers la réalité telle que décrite par les mathématiques, c'est-à-dire ici les nombres réels. Ainsi qu'avaient prétendu le montrer les rapprochements d'œuvres et d'images scientifiques, c'est la science qui fait figure de dépositaire de la réalité la plus fondamentale – sinon de la vérité.

La première raison pour laquelle, sans doute, Tapié fait appel aux nombres réels est la diversité que ces derniers recouvrent. Ils désignent en effet aussi bien les nombres rationnels, nombres entiers susceptibles d'être divisés – nombres représentables – que les nombres irrationnels, qui, ne provenant pas du quotient de deux nombres entiers, comme les nombres rationnels, sont, quoique concevables, irréprésentables sous l'aspect d'éléments distincts et dénombrables – par exemple, la racine de 2. Au fond, les nombres réels seraient le gage d'une réalité multiple, accessible à l'esprit, mais située bien au-delà des modes habituels de représentation, garantissant ainsi l'originalité de l'abstraction lyrique. Toutefois, faire appel aux nombres réels sous le prétexte qu'ils ouvrent à la nouveauté peut laisser perplexe. Tout d'abord, le sens premier des nombres réels est immédiatement élargi, puisqu'il ne recouvre pas ce domaine malléable et sans bornes que Tapié se plaît à évoquer. Ensuite, les nombres réels sont loin d'être une découverte récente, puisque c'est en 1888 que Dedekind met au point leur définition. Au moment où écrit Tapié, la science a mis au jour les nombres dits « imaginaires », plus étonnants encore que les nombres réels. Ceux-ci, bien qu'utilisables par les scientifiques, sont, cette fois,

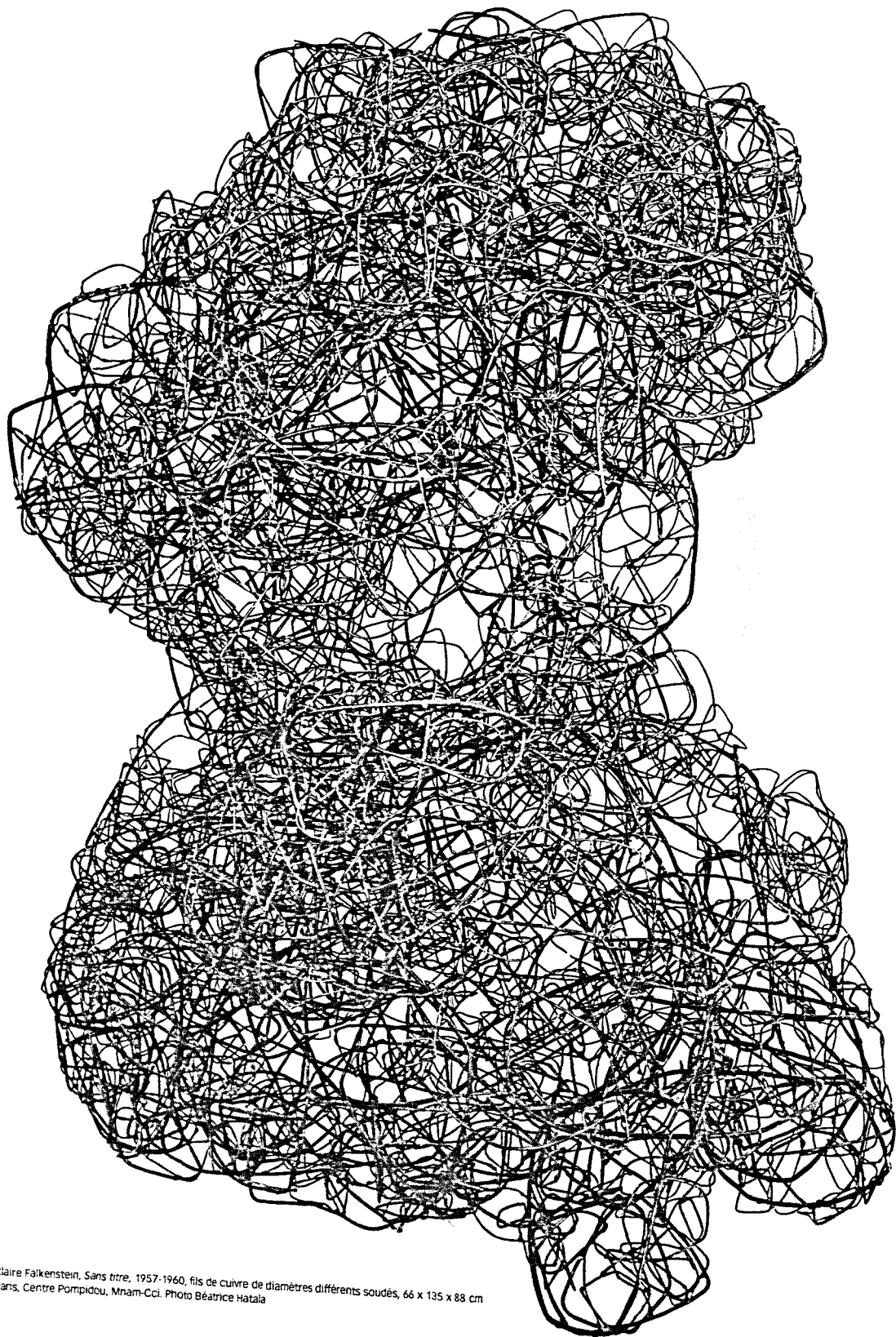
aussi inconcevables qu'irreprésentables, et, malgré leur nom, dépassent les possibilités de l'imagination : on se contente de les admettre³². Il est peu croyable que Tapié ne les ait pas connus. Cependant, on n'en trouve pas trace dans ses textes. Probablement les nombres imaginaires, par leur dénomination même, ont-ils une efficacité polémique moindre que celle des nombres réels. Parler d'imaginaire renvoie en effet à un art où c'est l'image qui compte, tel le surréalisme, qui, en raison de son attachement à une peinture figurative, passe aux yeux de Tapié pour une impasse. Le qualificatif de « réel », en revanche, invite à voir dans les œuvres le fond même des choses. Le mode ludique du ton employé, dans la lignée de Dada, permet ici d'imposer des termes qui deviennent rapidement des catégories. L'utilisation de majuscules donne à ces nombres réels une force visuelle qui est censée suggérer leur pouvoir effectif : ce sont des sésames qui permettent d'accéder à un ordre supérieur. On comprend donc aisément que l'adjectif « réel » est choisi d'abord en qualité de vocable, avec ses connotations éventuelles, et non pour ce qu'il signifie littéralement. En fait, ce terme de « réels », dans le discours de Tapié, va très vite se dissocier de celui de « nombres » pour être utilisé seul, substantivé, ou sous le nom de « réalité ». Dans *Un art autre*, Tapié précise, dans une note accompagnant l'expression « nombre réels », que « c'est dans ce seul sens que le mot RÉEL est employé, tout au long de cet essai³³ ». Dans les autres textes, il ne prend plus la peine de le préciser. Le réel, bientôt, devient une simple forme auréolée des connotations dont Tapié la pare. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce « RÉEL » apparaît au même moment où Tapié se met à parler d'« Informe ». Celui-ci est sans rapport aucun avec l'informe selon Bataille : parce que le « RÉEL » permet à l'œuvre de s'ouvrir à une réalité magique, il permet aussi à l'« Informe » de ne pas s'abaisser à l'informe bataillien. Rappelons d'ailleurs que dans sa définition, Bataille précisait : « Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique³⁴. »

On est ainsi passé d'une interprétation des œuvres qui les montrait comme moyens de révélation à un

discours qui s'écarter des œuvres – même s'il prétend en rendre compte – pour mettre en valeur certains termes. Le « Réel » est ce que nous appellerons un terme « -sceau », c'est-à-dire qu'il garantit la légitimité des œuvres, et que, comme le sceau (signe imprimé dans la cire, par lequel son propriétaire marque de son prestige l'écrit sur lequel il est apposé), il possède une véritable efficence : il est le signe des sphères inédites auxquelles l'œuvre doit conduire, il en est aussi le sésame. Le texte que Tapié rédige en 1950 à l'occasion d'une exposition de peintures de Georges Mathieu chez René Drouin est, à cet égard, particulièrement révélateur : « Qu'importe en effet que le contenu RÉEL se présente à l'état de pure fulgurance native ou dispersé dans le chaos d'une gangue en riche fermentation. Le Réel a une force d'inertie qui s'accommode mal des falsifications esthétique-morales et, aussi bien, une force de détente qui s'accommode non moins mal des pacifismes émasculés d'intellectuels bien pensants de tous bords³⁵. » « Pure fulgurance native », « gangue en riche fermentation », renvoient moins à l'œuvre de Mathieu – qu'on peut éventuellement reconnaître dans la première expression – qu'à cette matérialité que Tapié feint, peut-être, de négliger, pour la remplacer par le « Réel ». Celui-ci est désormais cité seul, sans la mention de ces « nombres RÉELS » auxquels pourtant il se réfère implicitement, ou, du moins, auquel son rattachement premier est censé avoir conféré une légitimité. Cependant, le terme dérive : la majuscule le désigne comme une essence, une chose en soi, la vérité ultime peut-être. Le terme même, en tant que tel, importe autant que sa dénotation. Le Réel, ainsi présenté comme une substance en soi, sans autre explication, est haussé au rang de valeur, voire de mythe. Toute explication que Tapié cherche à donner du terme se révèle embarrassée, sinon fumeuse, tels ces propos de 1953 : « La destruction enivrante et engendreuse d'une autre puissance dionysiaque dont il est de nouveau permis d'attendre quelque chose de Réel, dans ce que nous savons maintenant être le Réel : *domaine total de l'Indéfini, allant de l'en deçà informel généralisé à la limite des investigations analytiques où l'on perçoit à la fois le continu et le discontinu temporel, spatial et énergétique ; sa logique est celle des contradictoires* (cf. Stéphane Lupasco)³⁶. » Les domaines se

mélagent : le « continu » et le « discontinu », qui, en mathématiques, servent à qualifier des fonctions, renvoient ici au temps et à l'espace. S'il est question de temps et d'espace, comment entendre « Réel » autrement que comme le champ de notre perception et de notre action ? Seulement, il s'agit aussi de continu et de discontinu « énergétiques », qui relèvent des sciences physiques, mais qui peuvent aussi postuler la nécessité de percevoir les choses au-delà des apparences sensibles. Il est donc impossible de donner au vocable un sens précis et de clarifier la signification de la phrase. Sans doute Tapié ne le souhaite-t-il même pas lui-même : l'effet de poudre aux yeux passe avant le reste. Il permet à Tapié de faire passer une tendance qui court dans tous ses textes, à savoir un fort anti-intellectualisme aux accents nietzschéens³⁷. De fait, le « Réel » vient s'opposer aux positions des « intellectuels bien pensants » dans le texte de 1950, et dans celui de 1953, on apprend qu'il provient d'une « puissance dionysiaque ». En outre, les domaines où il se situe prétendument (« *de l'en deçà informel généralisé à la limite des investigations analytiques* ») l'entourent d'une indécision qui suggère à la fois sa non-appartenance au champ de la raison et l'indétermination de son règne, accentuant ainsi son aura mythologique. En ce sens-là, l'appel à la science, de même que la référence, mentionnée à la légère, à Lupasco, ne sont guère plus que des alibis.

Le « Réel » n'est pas le seul sésame utilisé par Michel Tapié : à partir de 1958, il fait en effet plus volontiers appel au terme de « structures ». Celui-ci n'est pas sans éveiller certains échos – en particulier celui du structuralisme, développé par Claude Lévi-Strauss ou par Roland Barthes depuis le début des années 1950. Cela permet à Tapié de se prévaloir d'un savoir contemporain. Cependant, il semble que chez lui le terme renvoie plutôt à la théorie mathématique des ensembles ainsi qu'aux théories de Lupasco³⁸. Néanmoins, une fois encore, le terme vaut surtout par ce que Tapié en fait, à savoir la clé pour comprendre, en prophète, les œuvres contemporaines. De fait, ses propositions ont très souvent une valeur d'annonce, manifeste dans un texte sur le peintre Serpan, écrit en 1955 : « Il explore ce que nous pouvons provisoirement appeler des "espaces autres" : ce terme permet de figurer des structures



Claire Faikenstein, *Sans titre*, 1957-1960, fils de cuivre de diamètres différents soudés, 66 x 135 x 88 cm
Paris, Centre Pompidou, Mnam-Ccl. Photo Béatrice Hatala

seulement valables par rapport à des critères abstraits à l'extrême, autour desquels une esthétique nouvelle s'élaborera demain³⁹. » Tapié se fait le héraut d'une nouvelle esthétique, avec le dessein évident de se poser lui-même en précurseur. Par là, il offre une caution à son propos, en affirmant sa validité à venir et en le supposant accessible aux seules personnes compétentes. Tenir un propos abscons est une façon de se protéger de toute attaque, en jouant les initiés. Ainsi, au sujet du sculpteur Claire Falkenstein : « Pour participer aux fêtes nouvelles qu'elle propose, il faut se mettre à son rythme, c'est-à-dire, être prêt à percevoir les structures ensemblistes les plus avancées⁴⁰. »

Extension du mythe

Le mythe, constitué par quelques termes à consonance scientifique et, conjointement, par un anti-intellectualisme qui élève ces vocables à la fonction de clés ouvrant sur des domaines inaccessibles à la raison commune, paraît étendre ses mailles sur tous ceux qui approchent du cercle de Tapié.

Georges Mathieu est au départ un proche de Tapié. Ensemble, ils ont organisé les premières manifestations de l'abstraction lyrique. Ils partagent le même goût pour les sciences et se réfèrent tous deux à Lupasco. Or il y a chez Mathieu un évident déni de la matérialité. La peinture de Mathieu, en effet, quoique celui-ci s'en défende, ne laisse pas d'étaler au regard sa matière, par l'usage d'une pâte encore moulée par la forme du tube dont elle est issue, par ses couleurs impures, mêlées hâtivement à même la toile, par ses épaisses coulées qui retiennent la trace du geste. Mais la hâte du mouvement, que traduisent les lignes intriquées et sur lesquels les textes de Mathieu reviennent abondamment, cherche à contredire l'apparence première et à alléger la matière. Pourtant, une fois le geste achevé, ce sont bien les effets de matière qui demeurent. Certaines déclarations du peintre sont significatives : ainsi, en 1959 – c'est-à-dire, précisément, en plein période tachiste –, il écrit que « la physique actuelle vient de retirer à la matière ses qualités classiques de vraie matière pour lui accorder les attributs que les matérialistes pensaient être ceux de l'esprit⁴¹ ». En 1960, on trouve : « Le drame provisoire est qu'un certain nombre d'esprits se satisfont de ces non-formes au point d'avoir

inventé un vocable pour elles : l'« Informel ». / Aujourd'hui, dans le monde entier [...] prolifère une peinture significative de la dégradation spirituelle et morale où nous sommes arrivés⁴². » À cette époque, Georges Mathieu a mis fin à sa relation amicale avec Michel Tapié. D'où, peut-être, la pointe contre l'« Informel ». Mais il détourne le sens d'« Informel » – ni Tapié, ni aucun critique l'ayant utilisé n'ont voulu donner à ce terme le sens d'absence de formes –, pour le conduire vers l'idée, méprisante à ses yeux, d'anti-valeur. Or les valeurs qu'il prône sont animées, comme les propos de Tapié, d'un esprit nietzschéen, perceptibles en particulier dans la notion de « transcendance de la vie⁴³ ». Et cette « vie » – encore un terme à fonction de sésame – appartiendrait à des sphères inexplorées même par les sciences les plus récentes, provenant « d'une dimension extérieure au monde quadridimensionnel de l'Espace - Temps einsteinien⁴⁴ ». Ces sphères, entrevues par l'artiste seul, promettent cette élévation à laquelle le peintre, véritable guide spirituel, saurait conduire.

Serpan, l'un des protégés de Tapié, est un exemple de ces peintres qui ont commencé par des études, voire une activité, scientifiques⁴⁵, et qui font le lien entre le milieu de la science et celui de l'art, tout au moins entre deux pratiques. Issu des parages du surréalisme⁴⁶,

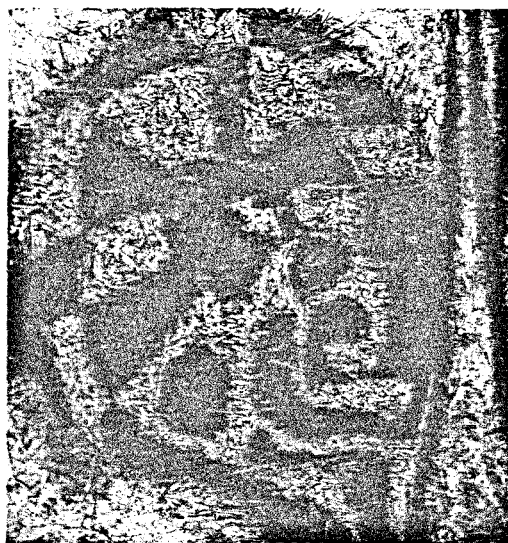
Georges Mathieu, *Désintégration (Louis VI détruisant la commune...)*, 1946
Huile sur toile, 70 x 70 cm, collection de l'artiste. Photo Jacques Faujour



il a élaboré d'abord des peintures où se côtoient des formes qui hésitent entre le règne minéral et celui d'une végétation sous-marine. Mais il évolue, dès la toute fin des années 1940, vers un art abstrait de type informel⁴⁷, qui le conduit à participer, en 1951, à l'exposition organisée par Michel Tapié, « Signifiants de l'Informel⁴⁸ ». Les toiles que Serpan réalise à partir de 1949 adoptent un langage que le peintre conservera jusqu'en 1965, puis les années suivantes, avec des interruptions. Sur un fond quasiment monochrome et entaché de granulosités, de frottis, de grattages, s'agencent des signes en forme de fibrilles sombres. Tantôt, comme dans

Serpan, *OHLSIVC*, 1949, gouache sur papier marouflé sur toile
144 x 190 cm, collection Lucienne Serpan. Photo Christian Larrieu

Serpan, *TSOSSTOSZOVW*, 1957, huile sur toile, 166 x 166 cm
Courtesy galerie Stadler



OHLSIVC de 1949, ils se mêlent en de longs filaments tourbillonnants, qui n'ont pas assez de la surface de l'œuvre pour étaler leurs entrelacs ; tantôt – tel est le cas de *THTAIVI* de 1956 – les mêmes fibrilles, éclaircies par des éclats blancs, se rassemblent pour former un signe plus grand qui, semblable aux réalisations de Georges Mathieu, traverse l'espace laissé vide dans sa majeure partie. On trouve aussi une toile de 1959, *TSOSSTOSZOVW*, où ces mêmes épines se condensent en une boule compacte, qui occupe presque entièrement la surface de la toile, sur un fond de couleur or, de texture fibreuse similaire. Toutes ces toiles sont réalisées selon une technique matiériste : épaisseur plus ou moins forte de la pâte, signes en relief, taches qui jouent en transparence avec les différentes couches de couleurs, aspérités. Là où les fibrilles sont plus abondantes, la surface se présente sous un aspect particulièrement dru. À l'évidence, ces formes épineuses qui zèbrent la toile et que nous nommons « fibres » constituent l'essentiel de l'œuvre, en ce que, multipliées à l'infini, elles lui donnent son relief et servent de matrice à la composition. Par leur expansion, elles en créent la matière : leur prolifération est à l'origine d'un univers particulier, à la fois informe et en croissance. Cet aspect a conduit Serpan à être assimilé par Tapié aux informels d'abord, puis à l'« art autre⁴⁹ ». Serpan se défend cependant de relever de quelque tendance que ce soit⁵⁰. Très vite, les échos aux propos de Tapié seront évidents. Pourtant, en 1951, Serpan, alors qu'il pratique déjà sa peinture fibreuse, tient un langage fort éloigné de celui du critique :

Les mouvements imperceptibles des fonds aquatiques, la décomposition du vol, la déhiscence des graines, ou encore l'histoire d'une machine à partir du creuset, quand ce ne sont les formes imprévisibles prises par le plomb fondu projeté dans l'eau glacée qu'une charmante coutume d'Europe orientale propose aux invités du jour de l'An pour le dévoilement de leur avenir : suggestions anodines que la peinture de Serpan⁵¹ appelle sous les traits d'un foisonnement d'aiguilles, d'échardes et de herbes tantôt groupées en amas, tantôt soulevées par des tourbillons ou condensées en quelques points sensibles, véritables gares de triage de l'espace et gare de triage du spectateur que Serpan met littéralement en demeure de se définir⁵².

Le texte est encore très imprégné de l'imaginaire surréaliste, où toute chose ne se lit que transfigurée par la métaphore qui en révèle les potentialités secrètes. Que Serpan ait longtemps étudié la biologie n'est pas anodin non plus dans les choix des images. Ici sa peinture apparaît sous les espèces de la vie : mouvement, naissance, métamorphose des formes. L'évocation de la machine est elle-même d'abord celle du creuset, où le minerai est en fusion. Les fameuses fibrilles sont soumises elles aussi à la comparaison. Mais, précisément, si la peinture de Serpan présente une apparence évidemment matérialiste, il ne sera pour autant jamais question de matière dans aucun de ses nombreux écrits. En convoquant le spectateur dans l'espace du tableau, le peintre s'en tient à une conception d'inspiration phénoménologique. Un peu plus bas, il est en effet question du « phénomène », qui surgit dans un « univers sans horizon ni ligne de fuite privilégiée ».

Entre-temps, Tapié intervient, qui préface les catalogues des expositions de l'artiste de 1953 à 1955⁵³ – expositions à l'organisation desquelles il a contribué. Cependant, il se montre prudent : « Il est bon que des artistes comme Serpan nous forcent à penser à des espaces généralisés où règnent les notions de "voisinage", de "point d'accumulation", d'"espace affine", etc. : ils sont en filigrane dans son œuvre et son œuvre nous conduit à eux⁵⁴. » Peut-être parce qu'il a affaire à un scientifique plus averti que lui, Tapié se garde de trop s'avancer dans la grille de lecture scientifique de l'œuvre de Serpan, et se contente de suggestions dont le vocabulaire est emprunté à la topologie⁵⁵. Cependant, Serpan se laisse gagner par le vocabulaire du critique. C'est le terme de « réel » qui s'introduit d'abord dans son propos. Dès 1953, on peut lire, par exemple, une évocation de la peinture en tant qu'« aventure engagée de plain-pied dans le réel, non le maigre réel quotidien cher à tous les réalismes [...], mais le réel tel que l'enrichit la complexité de nos connaissances actuelles, scientifiques et autres⁵⁶ ». Le « réel », ainsi que chez Tapié, est écarté de toute compromission avec le « réalisme ». Toutefois, Serpan ne le limite pas à la notion de nombre réel, ouvrant ce « réel » à divers champs des « connaissances actuelles ». Seulement, celles-ci demeurent une évocation indéterminée, sorte d'auberge espagnole dans laquelle le lecteur apporte ce qu'il veut,

pourvu qu'il ne s'agisse pas de « réalisme ». Encore une fois, donc, le « réel » fait figure de terme « -sceau », signe des sphères inédites auxquelles l'œuvre doit conduire, mais aussi, parce qu'il vient en écho aux emplois qu'en fait Tapié, marque d'appartenance à un groupe. Un peu plus tard, au moment même où elles s'introduisent dans les propos de Tapié, les « structures » apparaissent aussi sous la plume de Serpan, dans un texte écrit à l'occasion de sa propre exposition – précisément intitulée « Structures en devenir » – à la galerie Stadler : « Il ne s'agit plus, comme jusqu'à ce jour, de tracer des signes juxtaposés suivant un certain ordre [...], mais de les grouper en espaces à structure⁵⁷ de caractère ensembliste⁵⁸. » Ces dernières renvoient, comme les notions auxquelles Tapié faisait appel pour expliquer l'œuvre de Serpan en 1955, à la topologie. Celle-ci est un excellent alibi. Parce qu'elle concerne la géométrie dans l'espace, elle permet à Tapié ainsi qu'à Serpan de créer un pont, certes purement lexical, entre le travail du peintre et les mathématiques.

Néanmoins, Serpan n'abandonne pas la première tendance, phénoménologique, que nous avons discernée chez lui. Or celle-ci rejoint un autre fil qui court dans les textes liés à l'art informel, l'espoir d'un contact immédiat avec le monde sensible, et cette idée est proche de l'anti-intellectualisme de Tapié. Si, en 1951, avant que Tapié n'intervienne, Serpan écrivait que « Désormais la distance est nulle entre l'homme et l'image de son monde⁵⁹ », suggérant un contact immédiat entre l'œuvre et son spectateur, il va plus loin dans le texte de 1953 déjà cité, où il précise que « L'espace n'est plus une valeur analytique (comme ce le fut par exemple pour le cubisme), mais plutôt une manière de répondre à la vie, c'est-à-dire un moyen d'entrer en contact avec le monde, hommes et choses⁶⁰ ». Cette fois, l'œuvre, en tant que réalité matérielle, devient transparente pour permettre au spectateur d'atteindre, à travers elle, la substance du monde. Mais paradoxalement, pour que ce contact puisse se réaliser, il faut la médiation – que prétend offrir la peinture de Serpan – du langage mathématique : « Car là où le langage usuel est impuissant à dominer la texture extrêmement complexe du formulable, commence le champ des méta-langages, dont les mathématiques modernes sont l'aspect le plus élaboré. Ce n'est qu'au prix d'une

axiomatisation rigoureuse des domaines, jusqu'ici contradictoires, du réel-autour-de-nous et du réel-en-nous qu'une jonction sera opérable entre eux⁶¹. » C'est donner à ce langage une puissance bien étonnante, en le faisant sortir de son champ purement intellectuel pour aborder celui de l'existentiel. C'est même, puisque le passage de l'un à l'autre n'est nullement expliqué, lui accorder un pouvoir bel et bien magique. Pourtant Serpan, un peu plus tard, semble reculer :

Structures : terme insolite en peinture. Et certes, les relations, dans l'agencement du tableau, entre le plein et le vide, le dehors et le dedans, l'ouvert et le fermé, etc. me sont suggérées par des notions topologiques. Des notions précisément, seulement cela ; sitôt acceptées comme modèles directeurs, elles sont trahies dans le développement que je leur donne ; parti des espaces indifférents de la mathématique, je débouche sur les espaces habités de la peinture⁶².

Cette fois, le peintre sépare les deux champs et met en garde contre les va-et-vient abusifs entre l'un et l'autre. Mais ce faisant, il se trahit : si les notions, en effet, ne sont que des notions, si leur rôle se borne à la suggestion, alors tout ce langage que Tapié et Serpan lui-même ont élaboré jusqu'ici s'effondre comme le rituel magique dont le subterfuge aurait été révélé. Les termes sont renvoyés à la vacuité de leur force, vidés du contenu mythique qui leur avait été injecté.

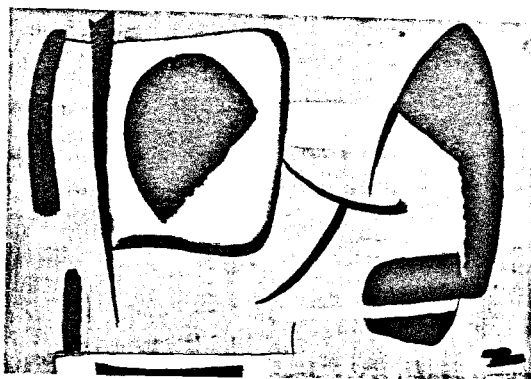
Le fond obscur de la réalité

Pour autant, en 1957, le mythe n'en a pas encore fini. Des échos très clairs aux textes de Tapié sont perceptibles dans un texte écrit cette même année par Pierre Restany. De fait, avant qu'il ne devienne le chantre du nouveau réalisme, Pierre Restany a défendu, quelques années durant, la peinture informelle, notamment en qualité de rédacteur dans *Cimaise*. Il y publie en particulier un article intitulé « Le geste et le rythme » dans lequel il commence par condamner la prolifération tachiste : « La découverte du "dripping" par la jeune génération abstraite des années 50 a été à l'origine d'une répétition furieuse et insensée de plats cuisinés en série, tachistes à souhait : l'éclaboussure a ses charmes, pimentés et directs, comme les histoires de Marseille. On s'en lasse vite, et leurs effets ne durent qu'un temps⁶³. » La critique est sans nul doute justifiée,

le genre informel ayant gagné, à cette date, une grande part de l'art abstrait. Mais la tournure du propos est significative : le choix du terme « tachiste » – plus connoté par le matiérisme qu'« informel » –, le mépris ironique de l'« éclaboussure », à la place de « coulures », invitent à lire dans ces lignes la méfiance que nous avons décelée plus haut envers le matiérisme, sinon son rejet sans autre considération. Cependant, en guise d'illustrations, sont reproduites une œuvre de Bryen où s'étalent des coulures, une autre de Hartung tachée par des éclaboussures, et une huile de Wols marquée de graffitis. Certes, ce n'est pas de ces artistes que Restany remet en cause la qualité, mais les œuvres choisies opposent, par leur apparence, un contrepoint ironique au propos du critique. Si rien ne transcende le matiérisme, celui-ci est quantité négligeable. Or c'est à ce dépassement que tend la suite du texte, qui, du reste, a abandonné d'emblée la question du tachisme, pour revenir à l'opposition (beaucoup plus rassurante, car beaucoup plus traditionnelle) entre le peintre réaliste et le peintre informel authentique – c'est-à-dire celui qui ne se complaît pas dans le seul matiérisme :

Car ces peintres abstraits ne sont ni des mythomanes ni des mystificateurs. S'ils refusent de se laisser duper par les faciles et fausses apparences du monde physique, ils n'en imitent pas moins strictement la nature dans ses opérations fondamentales. Ils s'opposent à l'esprit pascalien de géométrie, ils refusent le moindre rappel de l'univers Euclidien [sic] dont ils ont chassé les références et les lois : leur géométrie essentiellement sensible échappe à l'œil nu du logicien et du calculateur algébrique. C'est un équivalent de la géométrie des structures naturelles, une imagination de structures en perpétuel devenir, en rythme et non en situation – sans cesse remises en question sous l'impérieuse poussée des forces obscures qui animent le monde⁶⁴.

Un antirationalisme se fait jour, prônant un accès direct au sensible, qui existerait et serait perceptible indépendamment des cadres de l'intellect. Le mythe du contact direct avec le sensible n'est pas une occurrence unique dans les textes de Restany⁶⁵. Le sensible n'est pas le « Réel » de Tapié mais il en possède certaines caractéristiques plus fondamentales : la réalité, filtrée par les habitudes de la raison, est animée par la « poussée de forces obscures » qui font étrangement



Gérard Schneider, Opus 45 (442), 1950, huile sur toile, 97 x 146 cm
Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci

Atlan, *Composition*, vers 1955, craies de couleur sur papier, 55 x 46 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris



écho à la « puissance dionysiaque » dont parlait Tapié. On retrouve, comme dans le jeu de rapprochements entre les reproductions d'œuvres et les images scientifiques, l'idée que la peinture informelle obéirait à un mouvement similaire à celui de la nature : ce faisant, voici que réapparaît le terme de « structure », cher à Lupasco et à Tapié, cette fois pour exprimer l'ordre selon lequel s'ordonne la croissance analogique de l'art et de la nature.

En 1957 encore, un certain François-Albert Viallet, qui écrit des articles théoriques dans *Cimaise*, recourt très explicitement à un langage mathématique (de nouveau emprunté à la topologie) pour rendre compte de l'art abstrait : « Les arts plastiques prennent leur départ à zéro, ils laissent de côté les richesses techniques acquises depuis les frères Van Eyck pour épeler un nouvel alphabet de notions très simples : le voisinage, le "signe", l'assemblage⁶⁶. » L'appel à un « alphabet » contribue à monter en épingle les notions évoquées. Cette fois, cependant, il n'est pas question d'entraîner le spectateur, par l'intermédiaire des vocables scientifiques, dans les profondeurs de l'univers sensible. Mais ce sera le cas, la même année, sous la plume du D^r Jacques Ménétrier, toujours dans *Cimaise*. Présenté comme médecin et collectionneur, celui-ci use de l'autorité de sa fonction pour affirmer que l'intérêt de l'art abstrait est d'avancer dans une direction parallèle à celle de la science : « Devant certaines œuvres, je me

demande si elles ne traduisent pas intuitivement ce que nous sommes en mesure de mettre aujourd'hui en évidence au sein même de la matière et de l'énergie. Il est certain que l'évolution même de ces connaissances influence progressivement la condition humaine vers de nouveaux ordres humains et vers un âge de l'énergie⁶⁷. » Si matière il y a dans les œuvres, elle ne saurait être que similaire à celle que la science met en avant, à savoir la matière-énergie – donc privée du poids de son bas matérialisme. Or que montre cette peinture ?

Ainsi Soulages exprime-t-il le rythme primordial au moment où son oscillation parvient au point « critique » qui est la source de toute vie. [...] Avec Schneider, nous sommes encore dans le « chaos » physique, mais on y voit poindre et s'imposer le moment de la complémentarité, la naissance d'une vie, transcendante à la nature des choses. [...] Atlan se situe aux ébauches primitives de la vie, dans ces architectures incertaines qui évoluent aux confins de la matière et de l'organique [...] et il y a là plus de devenir organique que d'acquis formel⁶⁸.

Avec la garantie offerte à la fois par l'autorité de la signature et par la suggestion d'une matière-énergie, similaire à celle que propose la science, se révèle de nouveau le rêve d'un accès à une réalité primordiale, fort éloignée, quant à elle, des propos de la science. Antérieure au monde des apparences et de la vie constituée, il

faut cependant, non pas la confondre avec la matière entendue dans son acception de réalité informe, donc basse, mais la comprendre comme la matière primitive, parée du prestige des origines, qui se transcende pour donner accès à la vie. En 1960, Pierre Restany, de nouveau, signe un article⁶⁹ dans lequel, sous l'autorité de Lupasco, explicitement nommé, il affirme – autre avatar du mythe des origines auquel la science permettrait de toucher – que le geste du peintre abstrait est « affectivité », et que celle-ci est « ontologique », rejoignant « l'attitude-limite de l'intuition bergsonienne »⁷⁰. En 1961, enfin, Georges Duthuit publie sous le titre *L'Image en souffrance* un recueil, en deux volumes, de textes écrits depuis la fin des années 1940, consacrés, entre autres, à Jean-Paul Riopelle, Sam Francis et Barnett Newman. Duthuit n'est pas du milieu de *Cimaise*, il n'a pas non plus écrit sur l'art informel parisien. Il n'en reprend pas moins dans son ouvrage le procédé qui consiste à associer des reproductions d'œuvres et des photographies – il s'agit surtout d'images aériennes et de macrophotographies de pierres ou cristaux. La caution scientifique est lâche, quoique bien présente par le nombre des reproductions, laissant libre cours à un discours où un anti-rationalisme patent se traduit par l'exaltation de l'effusion affective et l'espoir d'abandon dans le sensible :

Il y a là un phénomène qu'on ne saurait passer sous silence : dès que sont supprimées les images que nous pouvons induire de notre perception visuelle, nous voyons surgir, comme par enchantement, des équivalents du monde microscopique ou macroscopique – depuis l'astrophysique jusqu'à la bactériologie. Ces visions toujours curieuses, la science nous les

*dévoile, cependant, au prix d'un effort de l'intellect et d'un perfectionnement des instruments qu'il s'est créés : ici, au contraire, des données presque identiques paraissent obtenues par l'élimination de la faculté qui permet au savant d'en faire état*⁷¹.

Quelques pages plus haut, l'auteur proclamait : « Renoncez à l'esprit⁷². » L'entité matérielle qu'est le tableau s'efface pour laisser pénétrer le cosmos : « Il n'était que temps [...] de réveiller les rythmes assoupis qui joignent les éléments de la création entière⁷³. »

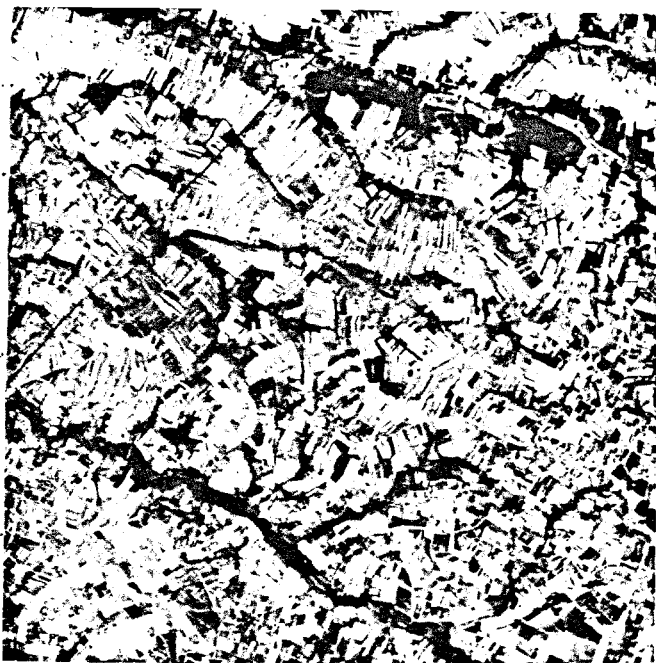
La collusion entre une mythologie de la science et celle d'un possible contact direct avec le monde sensible est paradoxale. Son impossibilité même – la médiation d'un vocabulaire scientifique donnant accès à l'immédiateté du sensible – révèle à quel point il était urgent pour une certaine critique de recouvrir la peinture informelle d'une lecture qui en cacherait tout bas matérialisme. Les mythes, qui viennent enrichir cette peinture de surcroît de sacré qui pourrait lui manquer, ne sont pas les seuls à avoir été forgés à une telle fin. On pourrait écrire, pour les années 1950, une histoire du déni de la matérialité – même si elle ne recouvre pas, il faut le préciser, toute la critique de cette période. Les vocables scientifiques, les références à des théories masquent mal l'anti-intellectualisme qui anime ces mythes. Celui-ci, loin d'inviter au constat de la possible existence d'une matérialité sordide, recherche une transcendence dans l'exaltation de l'affectivité individuelle, susceptible, sous la garantie de vocables pris aux sciences, de s'élever vers des sphères ignorées ou de trouver dans le contact immédiat avec le monde sensible le sentiment d'une plénitude existentielle.

Notes

1. Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris, NRF Gallimard, 1962, p. 49-50.
2. Pierre Daix, « Hans Hartung », dans *Les Années 50*, cat. d'exposition, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1988, p. 76.
3. Renato Barilli, « Tachisme, informel, abstraction lyrique », *ibid.*, p. 80-82.
4. Nous emploierons indifféremment, au cours du texte, les expressions « abstraction lyrique » et « art informel ».

5. Même si l'on parle de mouvement et de milieu, l'abstraction lyrique (ou la peinture informelle) n'a jamais formé un mouvement véritablement constitué – à preuve, la fluctuation de sa dénomination. La plupart des artistes dont les œuvres peuvent être qualifiées d'informelles se connaissent parfois, se fréquentent, côtoient certains critiques (qui inventent des appellations) mais ne revendiquent pas pour eux-mêmes d'appartenance à

un groupe. C'est donc plutôt de tendance qu'il s'agit. Néanmoins, les critiques et certains peintres forment entre eux un milieu assez étroit pour que d'une revue à l'autre, ou d'une galerie à l'autre, ce soient les mêmes noms qui apparaissent.
6. Il s'agit en particulier de la deuxième exposition de Wois, en 1947, de la rétrospective de Picabia, en 1949, et de la première exposition personnelle de Georges Mathieu, en 1950.



EXTÉRIEURS DE LA NATURE

Vignobles sur la rive droite de la Dordogne
1961 - 1962

Jean-Paul Rieppel : Composition



Georges Duthuit, *L'image en souffrance* - 1 - Coulures, Paris, Éditions Georges Fall, 1961 : portfolio [non paginé] : « Extérieurs de la nature »
Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky

7. Chez Facchetti, Tapié organise, entre autres expositions, « Signifiants de l'informel », par deux fois, en 1951 et 1952 ; en 1952, il montre des œuvres de Pollock et il présente l'exposition « Un art autre ».
8. Chez Stadler, Tapié est conseiller ou organisateur pour la quasi totalité des expositions jusqu'à la fin des années 1960.
9. Tapié montre des expositions à l'Institute of Contemporary Art (ICA) à Londres, mais aussi à Osaka, au Japon, et surtout en Italie (à Turin, en particulier).
10. Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre. Entretiens*, Paris, Julliard, 1959, p. 76.
11. Le nuagisme, considéré généralement comme un sous-groupe de la peinture informelle, est un petit groupe de peintres (Benrath, Duvillier, Graziani, Laubiès, Loubchasky, Marfaing) rassemblés par Julien Alvard, qui expose à l'initiative du critique, entre 1953 et 1966, et dont la peinture, souvent influencée par la philosophie orientale, se caractérise surtout par un attrait pour le cosmos.
12. Dans un entretien qu'il nous a accordé.
13. Né à Bucarest en 1900, Stéphane Lupasco se trouve à Paris en 1916 où il fait toutes ses études (il a été l'élève de Louis de Broglie et de Paul Langevin). Sa carrière s'est déroulée au CNRS.
14. Parmi les écrits de Stéphane Lupasco, on peut citer *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, publié en 1940, *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, 1951, et *Science et art abstrait*, 1963. Système d'explication global, la théorie de Lupasco, quoiqu'elle puisse paraître fumeuse, a su fasciner certains artistes au point que certains, tels Georges Mathieu ou Frédéric Benrath, lui ont demandé des préfaces pour leurs expositions. Alvard étant un proche de Lupasco, les artistes du nuagisme, notamment, l'ont lu.
15. Gyorgy Kepes, « L'art et la science », *Cimaise*, 3^e série, n° 6, mai 1956, p. 14-19.
16. La peinture de Claude Georges fait l'objet de reproductions et d'articles dans *Cimaise*. Édouard Jaguer, ancien surréaliste révolutionnaire, n'appartient pas, quant à lui, au milieu de l'art informel, mais certaines personnes qu'il côtoie, tels Camille Bryen ou le peintre Serpan (cofondateur de la revue *Rixes*) font la transition entre le milieu surréaliste et celui de l'art informel.
17. Édouard Jaguer, *Claude Georges*, cat. d'exposition, Paris, galerie René Drouin, 1955, p. 14.
18. La revue *Quadrum*, qui a paru entre 1956 et 1966 et dont le comité de rédaction était constitué de différents conservateurs, critiques ou historiens de l'art internationaux, a été un important organe de diffusion de l'art contemporain, en particulier de l'art informel. On y retrouve aussi des critiques comme Michel Tapié ou Roger Van Gindertael, rédacteur à *Cimaise*.
19. Robert L. Delevoy, « Louis Van Lint ou la peinture en quête du réel », *Quadrum*, n° 6, 1^{er} semestre 1959, p. 142, 144-146.
20. Il est d'ailleurs très significatif du jeu interprétatif de ces textes que le rôle et l'intention du peintre ne soient jamais interrogés (sinon, peut-être, dans le texte de Robert Delevoy où, de fait, le peintre apparaît comme conduisant le spectateur vers des domaines inconnus).
21. Éric de Chassey fait cette remarque à propos de l'abstraction en France, après guerre : « En effet, pour les artistes français, ou tout au moins pour la plupart d'entre eux, et pour des raisons qu'il vaudrait un jour la peine d'élucider, une peinture abstraite ne peut être authentique que s'il s'y éprouve un lien avec ce qui existe au dehors du tableau (...) en général sous la forme d'un lien de causalité plus ou moins direct entre le réel et l'image » (E. de Chassey, « L'abstraction avec ou sans raisons », dans *Abstractions France 1940-1965*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / RMN, 1997, p. 13).
22. Notons que la crainte des « -ismes » est une constante de la période.
23. Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, Paris, éditions de Beaune, 1950, p. 16.
24. Roger Van Gindertael, « Art déconcerté et véhémence effrontée », *Cimaise*, 2^e série, n° 4, mars 1955, p. 18.
25. Entre autres, ces lignes de Pierre Guéguen : « Car, si obscénité il y a, qu'on aille chercher le psychanalyste de service pour savoir de quel côté elle se trouve. Qu'y a-t-il de plus obscène que la bouillie picturale, les déjections colorées, dont notre transfiguré fait quotidiennement ses choux gras ? Ce ne sont que craquelures, giclures, chiures de touches, macédoines de légumes des laissés pour compte du Tachisme » (P. Guéguen, « Le bonimenteur de l'Académie Tachiste », *Art d'aujourd'hui*, série 4, n° 7, octobre-novembre 1953, p. 29). La question, pour nous, n'est pas de savoir si la critique est justifiée ; il nous importe au contraire de noter que cette indignation face à la matérialité obscène ne fait aucune distinction entre les artistes et concerne non seulement un genre entier de production artistique, mais aussi une catégorie de la réalité.
26. Cf. Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, cat. d'exposition, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1996, notamment p. 49-60.
27. Ainsi, face aux *Otages* de Fautrier exposés chez Drouin en 1945, Marcel Arland, par exemple, ne manque pas de voir le « tourment de la pâte », mais il est surtout frappé par les couleurs « exquises », « rares », par l'équilibre de la composition (Marcel Arland, « "Les otages" de Fautrier » [1945], dans *Paris-Paris, 1937-1957*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Gallimard, p. 183).
28. L'exposition se tient à Paris, à la galerie des Deux-Îles, en juillet 1948. Elle présente Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Ubac et Wols. Le texte est reproduit sur le carton d'invitation.
29. Georges Mathieu est à l'origine de ces expositions ; face aux peintures de Wols exposées chez René Drouin en 1947, il a perçu la nouveauté de cette « pulvérisation » et a voulu l'imposer en tant que courant. Il monte ainsi galerie du Luxembourg l'exposition « L'Imaginaire » la même année où l'expression « abstraction lyrique » est lancée. Tapié vient se greffer au mouvement en tant qu'organisateur aux côtés de Mathieu.
30. Ici, d'ailleurs, il n'est encore question que d'« informe », l'« informel » devant apparaître en 1951, dans le titre de l'exposition « Signifiants de l'informel » organisée au Studio Paul Facchetti.
31. « Alors que le cubisme et le futurisme analysaient une forme périmée à la veille d'être détruite, eux [Picabia et Marcel Duchamp], considérant le procès inutile d'une sorte de forme avec quoi ils n'avaient que faire, proposèrent tout de suite une forme transcendée [...] où les nombres platoniciens n'ont rien à chiffrer, mais bien les nombres réels de nos plus modernes mathématiciens-logiciens » (Michel Tapié, *Un art autre*. Où il s'agit de nouveaux développements du réel, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952, non paginé).
32. On appelle nombre imaginaire un nombre constitué d'un multiple de i tel que $i^2 = -1$.
33. M. Tapié, *Un art autre...*, op. cit.
34. Georges Bataille, « Informel », *Documents*, n° 7, décembre 1929, p. 382.
35. M. Tapié, « Dégagement », texte publié à l'occasion de l'exposition « Looten-Mathieu », Paris, galerie René Drouin, 22-23 mai 1950 ; reproduit en fac-similé dans Francesc Vicens, *Prologomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*, Barcelone, Centre national de recherches esthétiques, 1960, p. 38.
36. Id., « Incidences et devenirs de l'art

de maintenant», *United States Lines Paris Review* [printemps 1953]; reproduit en fac-similé dans *ibid.*, p. 55.

37. Nietzsche est d'ailleurs nommément invoqué dans les écrits de Tapié; mais il n'intervient guère que comme argument d'autorité.

38. Pour Lupasco, toute réalité est en effet constituée de structures antagonistes.

39. Texte écrit à l'occasion de l'exposition «Serpan», galerie Stadler, Paris, 6-30 décembre 1955.

40. Texte écrit à l'occasion de l'exposition «Claire Falkenstein», galerie Stadler, Paris, 29 octobre-21 novembre 1957.

41. Georges Mathieu, «D'Aristote à l'abstraction lyrique», dans *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 214.

42. Id., «De la dissolution des formes», *ibid.*, p. 247.

43. Id., «D'Aristote à l'abstraction lyrique», art. cité, p. 217.

44. *Ibid.*

45. Serpan a suivi, jusqu'au doctorat, des études de biologie et de mathématiques.

46. Pendant la guerre, Serpan réalise, avec Yves Bonnefoy, Éliane Catoni et Claude Tarnaud, les deux numéros de *La Révolution la nuit*. En 1947, il prend part à l'«Exposition internationale du surréalisme» (galerie Maeght, Paris). En 1949, il participe à la fondation de la revue *Rixes*, avec Édouard Jaguer et Max-Clara Sérou.

47. En 1947, Serpan rencontre Tapié qui a contribué à son orientation.

48. L'exposition s'est tenue au Studio Paul Facchetti en novembre 1951.

49. Ses expositions personnelles, à la galerie Stadler en particulier, préfacées

par Tapié, le présentent sous différentes étiquettes, qui révèlent la volonté d'annexion de Tapié.

50. «"Informel" aux yeux de certains [...], "action painter" aux États-Unis, "peintre-biologiste" ou "peintre-mathématicien" en Europe [...], "baroque", enfin, ces dernières années [...], j'ai été et je suis tout cela, et je n'ai été, je ne suis rien de cela» (Serpan [sans titre] [1965], dans *Serpan 1922-1976*, cat. d'exposition, Lyon, Musée des beaux-arts, 1984, p. 88).

51. Serpan parle de lui à la troisième personne.

52. Serpan, «Mobile permanence» [ca. 1951], dans *Serpan 1922-1976*, cat. d'exposition, Paris, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, 1983, p. 12.

53. Il s'agit d'une exposition à la Galleria del Cavallino à Venise, en 1953, à la Galleria del Naviglio à Milan, en 1954, à la galerie Stadler, à Paris, en 1955.

54. Voir note 39.

55. La topologie est une branche des mathématiques née de l'étude des propriétés géométriques qui se conservent par déformation continue, puis généralisée pour englober les notions de limite et de voisinage.

56. Serpan, «Spatialisme» [1953], dans *Serpan 1922-1976*, op. cit., 1984, p. 55.

57. C'est l'auteur qui souligne.

58. Texte écrit à l'occasion de l'exposition «Structures en devenir», galerie Stadler, octobre-novembre 1956.

59. Serpan, «Mobile permanence», art. cité, p. 12.

60. Id., «Spatialisme», art. cité, p. 55.

61. Voir note 58.

62. Serpan [sans titre] [1957], cité dans *Serpan 1922-1976*, op. cit., 1984, p. 65.

63. Pierre Restany, «Le geste et le rythme», *Cimaise*, 5^e série, n° 1, septembre-octobre 1957, p. 30.

64. *Ibid.*, p. 36.

65. En 1959, Pierre Restany fait accompagner du texte suivant une exposition intitulée «Peinture du geste» (Galleria Pogliani, Rome, 19 mai-5 juin 1959, l'exposition présente : Bellegarde, Beynon, Brüning, Damian, Degottex, Halpern, Marfaing, Saura) : «C'est contre l'esprit de géométrie, son rationalisme, son formalisme, sa sclérose affective que le lyrisme s'est réintroduit dans l'abstraction. [...] Le moi de l'artiste, en pleine extension ou en complète osmose, s'identifie au cosmos. Cette attitude aboutit à un art d'effusion où la primauté est accordée à l'immédiate transmission des intuitions sensibles.»

66. François-Albert Viallet, «Rôle, dangers et chances de l'Art abstrait», *Cimaise*, 5^e série, n° 2, novembre-décembre 1957, p. 26.

67. D' Jacques Ménétrier, «Dialogue avec la peinture», *Cimaise*, 4^e série, n° 6, juillet-août 1957, p. 13.

68. *Ibid.*

69. P. Restany, «Antagonismes», *Cimaise*, 7^e année, n° 48, avril-mai-juin 1960, p. 62.

70. La référence à Bergson était également présente dans l'article de Robert L. Delevoy; elle est alors récurrente dans la critique.

71. Georges Duthuit, «D'une épiphanie élémentaire», dans *L'image en souffrance. I - Couleurs*, Paris, Éditions Georges Fall, 1961, p. 48-49. Le texte porte sur Riopelle et Sam Francis.

72. *Ibid.*, p. 44.

73. *Ibid.*, p. 45.

Anne Malherbe prépare un doctorat d'histoire de l'art sur la question de la matérialité dans l'art en Europe entre 1945 et 1965. Elle est notamment l'auteur d'un texte et coauteur de la chronologie du catalogue de l'exposition «Nicolas de Staël» (Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 12 mars-30 juin 2003).