

De la forme à l'informe : la posture transgressive de l'art informel à travers Tàpies et Saura

Résumés

Il s'agira ici de comprendre comment Antoni Tàpies (1923-2012) et Antonio Saura (1930-1998) ont renouvelé l'art et de saisir de quelles contraintes il leur a fallu se défaire pour atteindre plus de liberté et d'authenticité dans leur création artistique et établir un nouveau contrat de réception. L'analyse du processus créatif de Tàpies et de Saura s'attachera à montrer que le peintre informel non seulement nie la forme, mais vise aussi à se débarrasser de la contrainte de l'image en la refusant, pour que se réalise un nouvel espace pictural. La réflexion permettra de voir que, tout en étant animés des mêmes intentions, les deux artistes espagnols ont des approches différentes. Ainsi, Antoni Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine, produisant une peinture sans image, alors qu'Antonio Saura part au contraire des images pour les détruire.

The aim is here to understand how Antoni Tàpies (1923-2012) and Antonio Saura renewed the art and to grasp from what constraints they must break away to reach more freedom and authenticity in their artistic creation and establish a new contract of reception. The analysis of their creative process will be to show that the informal painter not only negates the form but he also aims to get rid of the constraint of the image rejecting it for the creation of a new pictorial space. The study will show that, while having the same intentions, the two artists have a different approach. Therefore, Antoni Tàpies *empties* the space for the matter to predominate, producing a painting without image, while rather for Antonio Saura the images are the basis for destroying them.

Mots-clés : Tàpies – Saura – informel – transgression – art contemporain espagnol

Keywords: Tàpies – Saura – informal – transgression – Spanish contemporary art

L'articulation entre Autorités et normes d'autorité dans les représentations artistiques invite à comprendre comment, à partir du rejet de la norme, l'art parvient à se renouveler. L'Histoire de l'art n'a cessé en effet de montrer la tentation de l'artiste de « faire table rase » en s'opposant aux règles produites par une époque, imposées par une tradition ou par un contexte esthétique. Et si la marge – espace qui indique l'écart – installe une ambiguïté en évoquant une posture qui laisse moins de place au risque, dans la transgression on y vit la tension jusqu'au déséquilibre ; c'est ce vers quoi tend l'art contemporain qui s'emploie à transgresser les transgressions, au point où certains, comme le critique Harold Rosenberg, y voient une tradition du nouveau¹. En tout état de cause, il est toujours question de créer les conditions pour faire naître un regain de créativité, de proposer une nouvelle esthétique pour revitaliser une pratique artistique. Aucune peinture ne proclame autant le désir d'ouvrir à d'autres horizons, ni ne manifeste autant le besoin de renaître que celle de l'après-guerre.

En Espagne, les artistes sont doublement marqués par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et par les souvenirs traumatisants de la guerre civile qui provoquent chez eux un malaise et une crise d'identité face à l'époque qu'ils vivent, face à l'art tel qu'il se fait sous le franquisme, en même temps que face à l'art tel qu'il s'est fait avant la guerre civile, ou encore tel qu'il se fait sur la scène internationale. Les interrogations qui ont germé dans ce contexte particulier sont sans aucun doute à la naissance de la peinture informelle et revêtent un caractère spécifique dans la Péninsule dans la mesure où il est alors question pour les artistes espagnols de savoir, à la fois, comment se débarrasser des contraintes tant académiques qu'historiques et socio-historiques ou surtout, comment peindre après Picasso, comment renaître après le grand maître.

Il s'agira ici de comprendre comment Antoni Tàpies (1923-2012) et Antonio Saura (1930-1998), principaux représentants de l'art informel en Espagne, ont renouvelé l'art et, pour répondre à la problématique posée, de saisir de quelles contraintes il leur a fallu se défaire pour atteindre plus de liberté et d'authenticité dans leur création artistique, pour inscrire leurs recherches dans les tendances dominantes de l'avant-garde internationale et pour établir, par là-même, un nouveau contrat de réception.

Pour cela, dans une première étape, nous verrons que la question de l'innovation s'est imposée autant à partir d'une volonté de se débarrasser des contraintes classiques dans un contexte où domine un art plus en accord avec l'idéologie franquiste, qu'à partir du besoin de se distinguer de l'art abstrait. L'objectif est alors de s'affranchir des contraintes de la forme en la niant.

Dans une deuxième étape, l'analyse du processus créatif de Tàpies et de Saura s'attachera à montrer que le peintre informel non seulement nie la forme, mais vise aussi à se débarrasser de la contrainte de l'image en la refusant. En vérité, nous verrons que l'effacement de l'image est alors la condition nécessaire pour que se réalise un nouvel espace pictural. La réflexion permettra de voir que, tout en étant animés des mêmes intentions, les deux artistes espagnols ont

1 Rosenberg, 1962.

des approches différentes. Ainsi, Antoni Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine, produisant une peinture sans image, alors qu'Antonio Saura part au contraire des images pour les détruire.

Les conditions de l'innovation

Au lendemain des cataclysmes de la Seconde Guerre mondiale, la question qui se pose pour les artistes, confrontés à la déraison du monde disloqué, est de savoir quel art produire désormais. Ils se demandent comment donner du sens à leur pratique, comment se construire aussi. S'impose alors à eux la nécessité de créer un art *autre*. Mais, alors que sur la scène internationale, les expériences artistiques, de Fautrier et de Dubuffet par exemple en France ou de Pollock aux États-Unis, montrent à quel point les artistes avancent dans leurs recherches, en Espagne il faut compter sur un climat particulier qui retarde l'émergence de la peinture informelle, mais qui est révélateur des barrières à détruire pour créer une nouvelle esthétique.

Si la guerre civile marque un avant et un après, comme le souligne Valeriano Bozal, cette période n'a pas signifié – contrairement à ce que l'on pourrait penser – la disparition des activités culturelles. Entre 1936 et 1939, la culture prend un caractère politisé, donnant la préférence à un art qui forme les esprits, ou du moins qui soit plus représentatif d'une conception du monde dans une situation belligérante. Cette exigence a pour effet d'entraîner des changements notables, tels que la conversion du surréalisme², ainsi que la disparition des derniers restes du cubisme d'avant-garde, ou la transformation de l'académisme. Le réalisme a alors la part belle, notamment à travers la diffusion d'affiches à tendance clairement propagandiste, et cela, autant du côté républicain que du côté nationaliste. À la fin de la guerre civile, de nombreux artistes de l'avant-garde partent en exil et se réfugient en France, où existe déjà une colonie artistique espagnole, pendant que l'Espagne vit une période de répression et de misère. Mis à l'écart par l'Assemblée générale de l'ONU en 1946, le régime franquiste est plutôt à la recherche d'un art national. Cependant, soucieux du regard international, il est difficile pour lui de développer un art purement fasciste ou national-socialiste. Selon Angel Llorente³ ou José Manuel Rodríguez⁴, la peinture se résume alors aux portraits officiels, en particulier ceux représentant Franco (Daniel Vázquez Díaz), aux paysages (Lezcano), aux natures mortes (Magdalena Leroux) ou aux grandes figures historiques représentant Pizarro ou Hernán Cortés (Vázquez Díaz). L'Espagne se tourne à nouveau vers le classicisme et met en exergue la tradition espagnole du passé, la peinture religieuse ou encore Solana (1886-1945), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Benjamín Palencia (1894-1980), par exemple. Dans ce but, l'avant-garde artistique, qui s'était déve-

2 Guigon, 1998.

3 Llorente, 1995 : 213.

4 Rodríguez, 1998 : 77.

loppée auparavant, est rejetée, au profit d'un art plus académique où abondent les représentations régionalistes, voire folkloriques.

Alors que le blocus économique a des conséquences importantes sur la vie quotidienne des Espagnols, il fait surtout prendre conscience que le régime franquiste s'installe dans la durée. Michelle Vergniolle-Delalle a montré que, dans ce contexte, naît progressivement un esprit de résistance⁵. Toutefois, il faudra attendre 1948 pour voir apparaître de nouvelles énergies créatrices, et ceci d'abord en Catalogne ou plus précisément à Barcelone. Ces énergies se manifestent en premier lieu autour de la création de groupes ou de revues qui essaient de retrouver l'esprit de l'avant-garde, antérieur à la guerre civile. Ainsi peut s'expliquer le décalage temporel qui fait que l'Espagne verra l'éclosion de l'art informel en retard par rapport à ce que vivent, depuis déjà plus de trois ans, les artistes à l'échelle internationale. En effet, alors qu'ailleurs la préoccupation est de se distinguer de la modernité et de proposer une nouvelle conception picturale, les artistes – catalans essentiellement – sont surtout occupés à récupérer cette modernité pour retrouver, en premier lieu, le souffle novateur apporté par Picasso ou par Miró, et s'écarter de l'art officiel, plus enclin aux réalismes et aux académismes. C'est pourquoi, avant de s'engager pleinement dans l'aventure informelle, les peintres empruntent un temps le chemin des surréalistes. À notre sens, ce n'est qu'après cette étape, indispensable pour récupérer une identité avant-gardiste et une mémoire artistique, que peut alors s'installer – certes avec un retard sur les artistes étrangers – le débat nécessaire pour que s'engage la réflexion sur l'art et se dessine l'orientation vers l'esthétique informelle.

Un déclencheur : Dau al Set

Dans la Barcelone des années quarante domine l'académisme, à côté de la tendance marquée par l'impressionnisme et le modernisme avec des artistes tels que Ramon Casas (1866-1932), Isidre Nonell (1873-1911), Joaquim Mir (1873-1940) ; ou encore la tendance dérivée du fauvisme dont les peintres les plus représentatifs sont Jaume Mercadé (1889-1967) ou Manuel Capdevila (1910-2006). Mais c'est en 1948 que, parmi les groupes artistiques d'avant-garde – aussi paradoxal que puisse paraître le terme dans un contexte franquiste – s'impose le groupe Dau al Set (1948-1952) dans lequel Tàpies occupe une place prépondérante. L'enjeu est de démontrer qu'il est possible de continuer la trajectoire avant-gardiste qui avait produit, précisément en Espagne, des valeurs aussi grandes que Picasso, Miró et Dalí, et dont on connaît l'influence sur les premières œuvres de ses membres. Retrouver cet esprit qui avait été mis à l'écart permet aux artistes d'amorcer l'évolution de leur art. Ainsi, Dau al Set marque à la fois un point de rupture avec les formes d'expression du moment – celles de l'art officiel et de l'académisme – et un point de départ pour un nouveau traitement des images et des signes. De fait, en expérimentant les

5 Vergniolle-Delalle, 2004 : 53.

tendances nouvelles qui triomphent dans le reste de l'Europe, l'action réalisée par Dau al Set génère une réflexion sur les formes artistiques, tout en faisant mûrir un art qui se lancera, tout de suite après 1950, vers l'art informel. Premier à ouvrir la voie, Antoni Tàpies représente une figure essentielle au sens où il est le lien qui unit les années quarante et les années cinquante, les deux périodes décisives pour l'art contemporain en Espagne ; c'est en effet en 1957 que verra le jour, à Madrid – près de dix ans après Dau al Set – la formation du groupe El Paso dont Antonio Saura est le principal représentant.

C'est ainsi qu'Antoni Tàpies et les groupes artistiques qui lui emboîtent le pas, affrontent la réalité du pays et se détachent de la peinture diffusée par les instances culturelles franquistes. Pour élaborer une expression picturale nouvelle et tendre vers un art critique, les peintres prolongent les recherches sur la matière entamées par Tàpies et essaient d'imposer la déformation et le désordre des images, contre l'ordre et les images conventionnelles. Cependant, on peut se demander pourquoi, ou comment, il a été possible qu'un art aussi éloigné des idéaux ou de l'esthétique classique, ait pu se développer dans l'Espagne de Franco. Pour le comprendre, nous retiendrons deux aspects du problème : le premier qui tient au régime et à sa volonté d'ouverture, le second qui tient autant aux artistes et à leur intérêt pour la tradition espagnole qu'à la nature même de la peinture informelle.

Dès 1951, le changement culturel coïncide avec les changements sociaux et/ou politiques. Valeriano Bozal attribue cet épanouissement à la situation artistique et culturelle de l'Espagne des années 1950⁶. Cette décennie marque la fin de la politique autarcique de l'après-guerre et le début d'un processus de normalisation politique et économique. En 1950, l'ONU autorise ses membres à reprendre les relations diplomatiques avec la péninsule. La possibilité d'ouvrir des bibliothèques et instituts culturels à l'étranger, en particulier aux États-Unis et à Londres, la multiplication de bourses d'études pour étudiants, permettent à l'Espagne d'offrir une image plus présentable sous couvert d'expansion culturelle. Les historiens s'accordent à dire que le contexte de la Seconde Guerre mondiale et la défaite de ses alliés obligent le régime franquiste à changer de position ; la reconnaissance de l'Espagne par les États-Unis force les autorités espagnoles à adoucir leur attitude vis-à-vis de l'art, jusque-là radicalement anti-moderne. Les théoriciens proches de la Phalange posent la nécessité d'une nouvelle avant-garde pour un nouvel État. Le panorama artistique espagnol offre alors une double facette : si à l'intérieur du pays dominant toujours les valeurs conservatrices du national catholicisme, le pouvoir entend donner une image plus dynamique à l'extérieur afin de faire oublier le franquisme. Celui-ci comprend rapidement l'intérêt d'établir une distinction entre un art académique pour l'intérieur du pays, correspondant davantage au goût de Franco, et un art plus moderne pour l'exportation : c'est ainsi que le régime laisse faire la rénovation artistique. Les Biennales, comme la Biennale hispano-américaine de 1951, sont alors l'occasion de donner à l'extérieur une image moderne de l'Espagne,

6 Bozal, 2000 : 174.

l'image d'un pays démocratisé, visant ainsi la reconnaissance du régime ; c'est pourquoi y sont présentés les artistes les plus audacieux : Tàpies, Cuixart ou Guinovart. En promouvant l'art espagnol le plus avant-gardiste de l'époque, le gouvernement franquiste prétend donner l'image d'un pays où les artistes et les intellectuels ont toute liberté d'agir⁷.

Les artistes face à l'art

198

Outre l'ouverture de l'Espagne et sa volonté de changer son image aux yeux du monde, il semble qu'un autre facteur ait joué un rôle important, non plus d'ordre politique, mais qui tient cette fois aux artistes eux-mêmes et à la spécificité de l'art informel.

Pour comprendre comment s'est imposé le besoin d'innovation, il faut se replonger dans les débats qui animent les milieux artistiques de l'après-guerre. Dans les années cinquante, les artistes ressentent le besoin de se différencier de l'art dit abstrait et très vite, la peinture informelle se situe en marge de celui-ci. La peinture informelle partage la même rupture avec la tradition puisqu'elle ne considère plus que l'art soit par essence lié à la *mimesis*, comme toute la pensée occidentale l'avait expliqué depuis Platon ; c'est-à-dire que désormais la peinture ne postule plus que l'art soit l'imitation de la nature ; elle est non figurative. Comme l'art abstrait, la peinture informelle propose également l'abolition des images, mais en adoptant une position plus radicale au sens où, pour elle, le cubisme par exemple, est toujours dans un projet figuratif : que ce soit le compotier ou la guitare, c'est toujours la réalité qui inspire à l'artiste les traitements qu'il lui fait subir. Face à cet état des lieux, les peintres vont répondre en proposant une conception picturale totalement nouvelle, qu'ils opposent au formalisme. Ainsi, de même que romanciers et dramaturges des années cinquante expriment la désintégration du monde par un langage désintégré (comme l'ont fait Maurice Blanchot ou Samuel Beckett par exemple), de même les peintres poussent la forme jusqu'à l'informe.

La peinture informelle franchit donc un autre cap, en refusant tout graphisme figuratif, ou même simplement géométrique. Elle abolit l'objet et l'espace qui l'entoure, en faisant disparaître la perspective. À la géométrie rigide, les peintres informels répondent par des formes irrégulières. Pour eux, la forme est, par nature, indéterminée, imprévisible, insaisissable et, pourtant, décisive. À la composition réfléchie, ils opposent l'improvisation et l'accident pour laisser surgir l'irrationnel. De l'écriture automatique du surréalisme, ils retiennent la liberté d'exécution, l'inventivité créatrice et les essais sur la matière, ainsi que la capacité de donner du sens à l'inattendu. Au niveau moral, ils n'oublient pas que le surréalisme a constitué un levier indispensable de la révolte contre l'académisme en même temps qu'une certaine attitude envers la vie ; c'est avec acuité qu'ils le perçoivent au lendemain de la Seconde Guerre, où une même généra-

7 Borja-Villel, 1996 : 484.

tion s'interroge sur les valeurs et sur la signification de l'être humain. Relayés par le doute existentialiste, ils cherchent comment donner du sens à leur art ou à leur pratique, comment ne pas fuir mais agir. Cette conception sera mise en pratique dans la recherche d'une peinture de l'action, de l'acte immédiat, dont l'enjeu est de construire une réalité à partir de l'expérience définie comme *devenir vers la liberté*. L'artiste éprouve cette liberté à travers son pouvoir de créer, la création étant le signe de la libération de l'expression en même temps que la participation charnelle, au sens où la définit Merleau-Ponty, puisque « [c]'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture »⁸. Autrement dit, par son acte, par son « *faire* », l'artiste découvre le monde et son expérience lui permet de sortir de ses impasses, d'être libre, c'est-à-dire d'échapper à toute clôture. L'art informel se fondant sur un expressionnisme de caractère existentialiste, les références aux libertés ne sont pas suffisamment explicites pour déranger le pouvoir franquiste, comme peuvent le faire par exemple la littérature ou le cinéma de leur côté. L'ambiguïté qui définit cet art et qui laisse l'observateur en quête de sens, n'est pas pour déplaire au régime.

Ainsi, la spécificité même de l'art informel a contribué à ce que les autorités tolèrent son expression (néanmoins relative) sur le territoire national. L'absence d'images se référant à la réalité, l'absence d'objets identifiables si loin de la *mimesis* traditionnelle et si loin des critères artistiques du régime, est tenue soit pour un vide d'image, soit – dans le meilleur des cas – pour l'expression d'un certain ascétisme propre à la tradition espagnole. Ce dernier aspect est conforté par les procédés employés par les peintres comme, par exemple, l'utilisation des matériaux pauvres (en particulier, la toile de jute ou la terre), par la préférence des couleurs telles que l'ocre, le noir ou le rouge, que la critique se met à juger comme très « hispaniques », par le besoin chez certains artistes de retourner aux œuvres des grands maîtres de la peinture espagnole, comme Vélasquez, Zurbarán et surtout Goya, en incluant ces références dans leur propre production en les retravaillant et en se les réappropriant. Le fait est qu'en se réclamant de la tradition espagnole, cette approche proposée par les peintres ne peut que convenir au régime franquiste.

Pour certains historiens de l'art, comme Manuel Borja-Villel, les références à la tradition picturale espagnole sont un moyen de réhabiliter une histoire différente de celle présentée par la propagande officielle⁹. Pour ma part, j'avancerai que la préoccupation des artistes espagnols est moins identitaire qu'esthétique, même si, pourrait-on m'objecter, parmi leurs revendications se trouve la recherche d'une « anti-esthétique ». En effet, se souvenir des images du passé participe à mon sens de la volonté de s'affranchir des grands maîtres, afin de se libérer de la forme, de transgresser les catégories formelles, de libérer l'espace pictural pour vider l'image et rendre ainsi possibles les images nouvelles. De cette façon, les peintres peuvent inscrire leurs recherches dans les tendances dominantes de l'avant-garde internationale. Par conséquent, la priorité n'est pas de faire une peinture informelle d'essence espagnole, mais de penser d'une part,

8 Merleau-Ponty, 1964 : 16.

9 Borja-Villel, 1996 : 484.

l'acte de création comme art poétique et d'autre part, de réaffirmer la valeur éternelle et universelle de l'art.

Un autre rapport à la matière

Les principes de cette nouvelle conception artistique mis en place, il s'agit maintenant de montrer comment les artistes se sont affranchis de la forme en créant un autre rapport à la matière. Sur le plan esthétique, la liberté qu'ils recherchent se traduit à l'égard de la forme. Il ne s'agit plus, en effet, de réaliser sur la toile une forme préalablement conçue mais, de la laisser surgir de la matière. Les artistes se tournent alors vers une réflexion sur le matériau, sur la technique et révisent les conditions de l'art. Ainsi, le refus de la matière picturale traditionnelle au profit d'enduits et de pigments mélangés à toutes sortes de substances constitue l'innovation de cette nouvelle conception picturale – Tàpies, par exemple, mélange au pigment de la poudre de marbre, utilise le blanc d'Espagne ou le vernis. À cela s'ajoute le rejet de la peinture de chevalet au profit de toiles, de plus grand format, placées au sol, autour desquelles Tàpies peut tourner, voire sur lesquelles il peut même marcher (comme le fait Pollock par exemple), ou encore le refus des outils traditionnels comme le pinceau pour lui préférer la truelle, les doigts ou la peinture à peine sortie du tube, comme le pratique Saura quand il l'étale en couches épaisses. Toutes ces contraintes dont l'artiste se défait délibérément entraînent des innovations techniques en même temps qu'un nouveau rapport à l'art qui donne priorité à la matière. En effet, alors que le peintre classique tendait à faire oublier la matière pour que l'illusion soit totale, Tàpies et Saura choisissent de la mettre en scène, la laissant s'échapper sous nos yeux pour la laisser s'apprécier pour elle-même, en fonction de sa texture. La paroi picturale devient dense et la matière le sujet même de l'œuvre d'art. Par conséquent, d'une part, la figure tend à disparaître pour ne laisser présent que le grain du matériau et, d'autre part, la couleur par exemple, est utilisée pour elle-même et non plus pour créer l'illusion, comme ce fut le cas pendant si longtemps. De là, un changement de point de vue qui modifie toute une conception de l'art et qui est propre à produire un effet libérateur. Tàpies et Saura utilisent en effet la couleur pour la mettre en avant, la faisant émerger à la surface. Pour cela, elle est employée en tant que pigment, texture ou corps, dans une gamme chromatique réduite aux bruns, ocres, noir et blanc. Cette palette qui renvoie à l'art préhistorique s'accompagne d'une volonté de retrouver le sens de ces matières et, à travers elles, le contact originel avec la nature. Ce besoin pousse à utiliser des matières comme le blanc d'Espagne, la chaux, la terre ou le noir de fumée pour leur propre couleur, mais aussi pour les laisser libres d'agir ; c'est en effet de la qualité et de la nature de la texture que naîtra la forme, car, pour le dire comme Bachelard, « [l]a forme est interne à la matière »¹⁰.

10 Bachelard, 1942 : 7.

*Tache rouge coulante*¹¹, de 1961, rend palpables les changements que Tàpies introduit pour se distancier des normes figuratives – tant classiques que modernes – et faire émerger une nouvelle conception de l'œuvre d'art. Si, comme le titre l'induit, la priorité est donnée ici à la couleur en tant que matière agissante, la tache inclut la présence du créateur ; l'œuvre d'art est alors le résultat de deux forces en puissance qui se donnent à voir. Dans un ordre apparent, réglé par des lignes droites qui divisent la surface en six rectangles, s'installe le désordre ; à partir d'un amas de pigments rouges, les coulures conduisent le regard vers d'autres lignes qui divisent le tableau en deux zones opposant le continu et le discontinu d'une part, le lisse et le rugueux d'autre part. De ce chaos naîtra la forme qui surgira d'elle-même de la matière. À la souplesse de la toile traditionnelle, Tàpies oppose la dureté du contre-plaqué, recouvert d'un mélange qui forme une couche épaisse rendant visible le travail de la spatule, soit pour étaler, soit pour creuser, soit pour perforer. Pendant ce temps, la pâte rouge continue de s'écouler librement jusque dans la partie inférieure, plus accidentée. À la peinture de chevalet, Tàpies répond par un travail sur de grands formats – ici, 195 x 130 cm – posés à plat, en général au sol. Le tableau est placé ensuite à la verticale pour que la peinture s'écoule. Ainsi, l'artiste laisse faire la peinture, il la laisse « être », ne sachant pas exactement où elle se dirigera ni où elle s'arrêtera. Dans ce tableau *Tache rouge coulante*, la coulure est de l'ordre de l'accident, avec la volonté d'utiliser le hasard comme principe de création picturale. En rejoignant la partie inférieure qui porte plus visiblement la marque du travail de l'artiste, la couleur-matière dans son action, dans son « faire », rejoint le « faire » de l'artiste pour mettre en évidence leur interaction dans l'élaboration de l'œuvre d'art.

*Brunhilde*¹² est un tableau qu'Antonio Saura réalise en 1963 et qui témoigne des mêmes préoccupations qui animent les artistes espagnols dans leur tentative de rejoindre les nouvelles orientations artistiques internationales. Saura exploite de la même façon les diverses possibilités offertes par la matière, mais sur un support différent. Si, contrairement à l'exemple précédent, Saura conserve la toile, c'est parce que son élasticité permet à la peinture de s'étaler dans toute sa fluidité ou de la retenir dans sa masse. À l'exception du coin inférieur droit, qui laisse apparaître un coin de toile vierge, le noir envahit entièrement le support, comme pour mieux mettre en évidence la naissance de la forme de cet art *autre*. Au centre de cette surface opaque et apparemment lisse, se trouve la structure qui sert de point de départ à l'acte pictural. Là se concentre la matière dans son épaisseur ; là le noir et le blanc livrent un combat qui donne à voir le travail de l'artiste, au pinceau, à la spatule, ou encore avec les doigts. Véhicule de travail, cette matière accueille les coulures de pigments rouges qui font que la peinture récupère sa liberté et la matière ses droits. Le traitement fait à la coulure atteste la même intention de rejet de la peinture de chevalet, d'autant plus manifeste

11 Tàpies, Antoni : *Tache rouge coulante*, 1961, technique mixte sur contre-plaqué, 195 x 130 cm, collection particulière, Suède.

12 Saura, Antonio *Brunhilde*, 1963, huile sur toile, 162 x 130,5 cm, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Cologne.

que *Brunhilde* peut être une référence à la tradition du portrait. Le procédé est le même que celui mis en évidence dans le tableau *Tache rouge coulante* de Tàpies, laissant deviner que la toile a été redressée pour que la matière s'écoule sur les deux-tiers de la surface, à la différence que la présence de l'artiste s'impose davantage dans le traitement qu'il fait subir au hasard. En effet, défiant la loi de la pesanteur, puisque le tableau nous est présenté verticalement, la matière s'écoule « vers le haut », autrement dit, elle s'est écoulée d'abord librement, puis a été figée dans son mouvement par l'intervention de l'artiste. Ce changement de direction amenuise la part du hasard en révélant que celui-ci n'est qu'une phase de l'exécution. Repris en main, neutralisé en quelque sorte, grâce à l'entrée en jeu de l'artiste, il perd son caractère aléatoire. La toile, initialement blanche, est comme un écran qui enregistre l'action de l'artiste, un écran sur lequel agit aussi la couleur-matière, où elle se met à exister.

Par conséquent, libérés de certaines contraintes, Tàpies et Saura interrogent la matière, étudient sa texture en attente des formes qu'elle va créer, lui restituant le sens de « *materia prima* », celle qui engendre. Or, si les peintres redonnent priorité à la matière, s'ils sont dans l'attente des réactions des matériaux, ces derniers n'imposent-ils pas alors leurs propres contraintes à l'activité artistique ? En vérité, en laissant surgir la forme de la matière, Tàpies et Saura s'emploient à créer un nouveau rapport avec elle. Ainsi, la matière peut alors résister ou se plier au geste du peintre, elle peut accélérer le dynamisme de son activité ou, au contraire, le ralentir, ou encore échapper entièrement à son contrôle. L'acte de peindre, c'est-à-dire le geste, est enregistré dans une matière concrète qui donnera naissance à l'œuvre. La toile est ce lieu d'énergie qui recueille deux actions et où, dans un corps à corps entre la matière et l'artiste, elle donne existence à l'homme.

Créer un nouvel espace pictural

Si nous résumons, la peinture informelle veut faire table rase de toutes les habitudes acquises en matière d'art, elle ne prétend pas représenter quelque chose, elle veut se débarrasser de l'imitation, de la ressemblance. Pour s'affranchir de la forme classique, Tàpies et Saura s'emploient à laisser *être* la matière, établissant un nouveau rapport avec elle. D'autre part, pour que la création puisse être authentique et pour atteindre la plus grande liberté, le peintre informel ne se contente pas de nier la forme traditionnelle ; il vise aussi à se libérer de la contrainte de l'image en la refusant. Or, n'y a-t-il pas un paradoxe à ne vouloir rien représenter quand la fonction de l'œuvre d'art est précisément de montrer quelque chose ? La grande nouveauté pour l'art informel est donc que les peintres n'entendent plus représenter le monde tel qu'il est. Ils ne veulent plus l'illustrer ; voilà pourquoi ils refusent l'image et préfèrent produire la peinture elle-même, dans sa matérialité. L'œuvre d'art se fera contre l'image et sans elle, dans une *mise à nu* de la peinture, en exposant ce qui la constitue, le support, le trait, la touche, le geste ; ainsi seront possibles des images *autres*.

Cependant, quoi qu'animés des mêmes intentions, Tàpies et Saura ont des approches différentes. Nous verrons tout d'abord que Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine et impose sa contexture au peintre, produisant une peinture sans image. Contrairement à la peinture figurative, il n'y a pas d'espace diégétique au sens où il ne s'y trouve pas d'endroits à montrer, pas de personnages qui donneraient lieu à une narration quelconque. Nous avons plutôt affaire à une négation progressive de tout ce qui détermine l'espace pictural que Tàpies s'emploie à vider de ses référents habituels ; donc, pas de distinction entre le fond et la forme, lesquels s'engendrent mutuellement, pas de perspective non plus, reine de l'illusion (exemple : *Grand Ovale*, 1955¹³). L'espace ici est ouvert, sans commencement et sans fin; il n'est pas non plus illusionniste : il ouvre sur une autre réalité, non plus celle qui était décrite comme trompe-l'œil, comme simulacre, mais sur une réalité matérielle et peut-être même au-delà. Dans les œuvres de Tàpies, l'étendue de l'espace est donc vaste parce que la matière est étalée dans un même plan, jusque sur les bords. Cette impression est renforcée par la couleur souvent monochrome qui concourt à unifier l'ensemble en un espace plat et bidimensionnel, et à ouvrir vers l'infini. Ainsi, de même que la forme produite par la matière déclenche l'espace, de même la couleur le révèle et le crée. C'est pourquoi, chez Tàpies, elle fait l'objet d'une recherche : l'artiste déclare essayer de trouver la « couleur du vide », « la couleur de l'espace »¹⁴. En d'autres termes, en laissant apparaître les choses, l'art de Tàpies fait voir les matériaux qu'il manipule. Le tableau porte ainsi la marque des instruments que l'artiste utilise, et donc de sa main et de son corps, pour ouvrir la voie à une autre façon de voir.

Si, donc, l'effacement de l'image est la condition nécessaire pour que l'espace se vide, nous mesurons ce que l'œuvre de Saura a de paradoxal. En effet, comme à rebours par rapport à ses contemporains, Saura part, au contraire, des images qui sont celles du savoir, de la culture. Pourtant, si l'image est présente à travers la répétition de la figure, la peinture se fait bien *contre* elle. Antonio Saura cherche tout autant à se libérer des contraintes de la forme en se défaisant des images reçues, images qui sont « déjà là » et qui font partie, dirait Merleau-Ponty, de la « préhistoire¹⁵ » de l'artiste. Par conséquent, il est question pour Saura de se défaire de ces images – parce que ce qui est reçu n'est pas soi – afin de trouver sa propre expression et, surtout, afin de comprendre son rapport à l'art et au monde. Pour cela, l'artiste cherchera sa source dans le corps lui-même et donc, à travers la rapidité et la spontanéité du geste. Celui-ci n'est pas simple automatisme mais tracé dynamique qui obéit à la même volonté de destruction de la forme. Cependant, alors que pour Tàpies, c'est la matière qui est matrice au sens où elle donne naissance à la forme, chez Saura, ce sont les schémas figuratifs qui constituent la structure de départ. Il œuvre alors dans le sens d'une déformation de la forme en vue de la dissoudre, de l'effacer pour, comme

13 Tàpies, Antoni : *Gran Óvalo*, 1955, technique mixte sur toile, 194,5 x 170 cm, Musée des Beaux Arts de Bilbao.

14 Catoir, 1988 : 97.

15 Merleau-Ponty, 2005 : 287.

Tàpies, vider l'espace et créer un nouvel espace pictural. La toile étant considérée comme un « champ de bataille¹⁶ », la lutte se fait contre la figure traditionnelle, vestige d'un contenu traditionnel, d'un savoir et donc d'une histoire. L'œuvre d'Antonio Saura nous montre que le geste du peintre peut être subordonné à une structure qu'il a en mémoire, que sa mémoire a enregistrée.

La question ouvre alors sur un paradoxe : le peintre peut-il véritablement faire abstraction du passé, autrement dit peut-il se débarrasser de l'autorité de l'histoire de l'art ? Comment échapper à ces mécanismes qui se déclenchent et qui lui viennent de sa culture ? Parmi les artistes informels espagnols, Antonio Saura est celui qui se confronte le plus à cette interrogation, comme l'attestent les nombreux tableaux qui renvoient à *Dora Maar* de Picasso, à *Philippe II* de Sánchez Coello, au *Chien de Goya*. Son œuvre révèle que Saura sait que le présent a forcément ses racines dans le passé, qu'il sous-entend toujours un passé, réel ou imaginaire. Mais alors comment passer des images héritées du passé à une image véritable ? Conscient que l'écho de l'histoire résonne dans la pratique du peintre, Antonio Saura le reconnaît lui-même lorsqu'il affirme : « le peintre se sent autant élève que précurseur »¹⁷. Il est clair que Saura s'adresse à des images archétypes de la mémoire culturelle au sens où les portraits de l'histoire de l'art déclenchent normalement chez le spectateur un processus de reconnaissance quasi immédiat : en nous livrant le titre de ces séries (comme *Dora Maar visitée*, 1983), Saura nous signifie que le problème n'est pas la reproduction ; il ne nous donne à voir ni une copie, ni un tableau « à la manière de ». Il semble plutôt que Saura interroge et cherche à percer ce qu'il nomme « l'insondable mystère du geste créateur »¹⁸ quand il parle de Picasso, de Matisse ou de Motherwell, autrement dit, percer le mystère de ce geste qui fait naître les images qui collent à la mémoire. Si le point de départ est une figure référentielle, c'est pour se la réapproprier, se nourrir de l'art, abolir ses contraintes, dans un présent de l'acte qui a tout du cérémonial initiatique dont le but est de retrouver la structure primaire. De ce fait, j'avancerai que les nombreuses répétitions de *Dora Maar*, de *Philippe II*, du *Chien de Goya*, loin d'être de simples séries ou de simples citations, sont autant d'essais qui montrent que Saura reprend, repeint, transforme en métamorphosant. Tàpies d'ailleurs confirme cette idée en parlant, de son côté, de la nécessité de « corriger l'héritage »¹⁹. Saura vide les images du passé de leur contenu référentiel, et par là temporel, pour n'en faire que des matrices. En mettant à vif la destruction de la forme, il s'agit d'un retour à zéro pour atteindre, déclare-t-il, « un état de pureté et d'innocence face à la toile », tout en gardant visible un élan. Ainsi, en refusant l'image, en pensant la règle avec sa transgression, Saura cherche à oublier ce qu'il a appris, non pas pour nier la culture, mais pour la dépasser et, par là, se dépasser soi-même. Grâce aux images du passé, celles héritées de l'histoire de l'art, il existe une sorte d'engendrement par lequel le peintre se fait en faisant²⁰, comme le dit Mikel Dufrenne. Ainsi, cette expé-

16 Saura, 1992 : 55.

17 Saura, 1992 : 49.

18 Saura, 1992 : 80.

19 Raillard, 1996 : CD.1.

20 Dufrenne, 1992 : 354.

rience permet à l'artiste d'avancer, d'échapper à toute clôture et d'essayer d'être libre.

Enfin, pour s'affranchir des autorités et normes d'autorité, le tableau chez Tàpies et chez Saura ne donne à voir que ce qui, concrètement, s'y trouve. Pour s'affranchir de la forme classique et de l'image, Tàpies et Saura s'emploient à établir un nouveau rapport avec la matière : en la laissant être librement, elle permet de créer ses propres images et de donner corps à l'œuvre d'art tout en permettant à l'artiste, par son geste, de s'incarner en elle. L'art des deux artistes espagnols ouvre sur un monde *autre*, un « monde de vie », pour reprendre l'expression de Valeriano Bozal²¹ : c'est-à-dire un monde qui en s'opposant à l'académisme, se construit et se présente, au lieu de se représenter. Et loin de tout illusionnisme, car plus authentique, il est à la recherche de la liberté créatrice qui, à partir du geste pictural, provoquera un mouvement qui sera désormais affirmation de soi, conquête progressive de soi-même ; en d'autres termes, un monde en quête de l'image véritable de l'homme.

Martine Heredia

CPGE Reims

Université Paris-Sorbonne, EA 2561 CRIMIC

Œuvres citées

- BACHELARD, Gaston (1942) : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BORJA-VILLEL, Manuel de (1996) : *L'art espagnol*. Paris : Bordas.
- BOZAL, Valeriano (1993) : *Pintura y escultura española del siglo XX, 1939-1990, Summa Artis*. Madrid: Espasa Calpe.
- BOZAL, Valeriano (2000) : *Historia del Arte*, Tome II. Madrid: ISTMO.
- CATOIR, Barbara (1988) : *Conversation Antoni Tàpies*. Paris : Cercle d'Art.
- DUFRENNE, Mikel (1992) : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : PUF.
- GUIGON, Emmanuel (1998) : *El surrealismo y la guerra civil española*. Teruel: Ed. Museo de Teruel.
- LLORENTE, Angel (1995) : *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid: Visor.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2005) : *Phénoménologie de la perception*, [1945]. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) : *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- RAILLARD, Georges (1996) : *Entretiens avec Antoni Tàpies*. Paris : édit. André Dimanche.
- RODRÍGUEZ, José Manuel (1998) : *Historia del arte contemporáneo en España e Iberoamérica*. Madrid: Edinumen.
- ROSENBERG, Harold (1962) : *La Tradition du nouveau*, traduit de l'anglais par Anne Marchand. Paris : Minuit.
- SAURA, Antonio (1992) : *Note Book (memoria del tiempo)*. Valencia: Artes Gráficas Soler.
- VERGNIOLLE-DELALLE, Michelle (2004) : *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*. Paris : L'Harmattan.

21 Bozal, 1993 : 401.

