

Lorsqu'on considère ces vingt-cinq années qui se sont écoulées depuis la renaissance des arts modernes après la seconde guerre mondiale, on est saisi par l'activité créative intense, par la multiplicité des courants, des écoles, des groupes; par ces oscillations entre ordre et désordre, entre abstraction puriste et figuration expressionniste, entre culte de l'objet de série et fascination de la technologie. On est frappé aussi par le très grand nombre de personnalités exceptionnelles, d'idées audacieuses. Ces vingt-cinq années auront été d'une fertilité extrême. D'autant plus que les points d'impact de l'art d'avant-garde se sont multipliés, que leur aire géographique s'est étendue aux États-Unis, au Japon, à l'Amérique latine; que ses relations se sont agrandies à la science et à la vie publique.

En vingt-cinq ans, nous aurons vu triompher mondialement l'abstraction puis, contre toute attente, resurgir l'anecdote, le culte de l'objet. Puis retromphé un art abstrait revivifié par la technologie et l'idée de la démocratisation de l'art. Parfaite illustration de la logique du contradictoire chère à l'un des philosophes les plus proches de l'évolution des arts plastiques, comme de l'évolution des sciences : Stéphane Lupasco.

Pour ne plus être la seule avant-garde, l'abstraction n'en demeure pas moins l'un des mouvements les plus considérables de l'art du xx<sup>e</sup> siècle. L'on peut même dire que c'est le plus considérable, en tout cas pour la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, puisqu'il est possible de considérer le fauvisme et le cubisme comme des ébauches de ce qu'est devenu l'art, dans la postérité de Cézanne, lorsqu'il a éliminé représentation et sujet. Aucun mouvement n'a duré aussi longtemps. Il a aujourd'hui trois quarts de siècle et rien n'indique sa mort prochaine car il se renouvelle toujours, que ce soit

les architectes et de l'autre les magiciens. En même temps que certains de nos ancêtres traçaient sur des galets aux formes pures des signes abstraits, énigmatiques et parfaits, d'autres recouvraient les parois des grottes d'une faune qu'ils envoûtaient. Jérôme Bosch peignait en même temps que Memling, Goya que Louis David, Delacroix que Ingres, Van Gogh que Cézanne et Picasso que Braque. Les uns sont passionnés, délirants, les autres adorateurs de l'ordre et de la raison. Les uns fécondent l'art, les autres l'empêchent de tomber dans le pathos.

Mais on a envie parfois de défendre le géométrisme face au graffiti et au signe, comme on a envie de défendre la grammaire face à certains débauchés de l'écriture automatique. Apollinaire ne disait-il pas : « La géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain » ?

On en revient toujours à la définition qui a rendu Maurice Denis plus célèbre que sa peinture : « Avant d'être tulipe et cheval, un tableau est une surface plane sur laquelle figurent des formes et des couleurs en un certain ordre assemblées. »

Mais cela est vrai et cela est faux. (D'ailleurs cette définition s'appliquait à la peinture murale.) Vrai en ce sens que l'on trouve en cette définition les bases mêmes du tableau, les principes de sa construction, mais faux en ce sens qu'un tableau obéissant seulement à cette règle serait privé de vie, serait impeccable peut-être, d'une syntaxe sans faute, mais froid, figé et, j'en ai bien peur, uniquement décoratif.

Il faut que ces formes vivent. Qu'elles ne soient ni oiseaux ni plantes, peu importe. Les pierres vivent aussi ! Mais qu'elles soient ! Que les lignes évoquent une vie pleine. Que les couleurs soient sensuelles et magiques. Que le tableau accroché au mur ne soit pas seulement un jeu de construction, mais une fête pour les yeux dont on ne se lasse pas.

Car ce n'est pas la syntaxe ou la grammaire d'une œuvre qui nous passionnent d'abord, mais sa signification profonde, le « message » en un mot, que cette œuvre peut nous révéler.

Contrairement à ce que l'on pense communément, le dialogue entre l'artiste et le public est plus aisé avec certaines formes de l'art abstrait, qu'avec l'expressionnisme figuratif, par exemple. A partir du moment où l'on accepte le critère de la non-représentation, que l'on connaît en quelque sorte la règle du jeu, il est plus facile d'aimer une aquarelle de Kandinsky qu'une tête déformée de Picasso. La déformation du corps humain et de la nature, c'est ce que le public ne peut pas arriver à digérer, ce qu'il n'admettra certainement jamais, parce que c'est une offense à sa dignité, une gifle. L'art abstrait gifle rarement, et de moins en moins. Il a plutôt tendance à se poser comme un tapis moelleux sous des pieds sensibles.

L'une des grandes surprises que nous eûmes avec l'art abstrait, ce fut de remarquer que les formes des pionniers de cette école, qui semblaient absolument irréelles, sont apparues concrètes au fur et à mesure des découvertes scientifiques. Un grand nombre de photos prises au micrographe électronique (photos d'oxyde de carbone, de fibre,

un besoin urgent de peindre à sa manière. Que la peinture informelle trouve des débouchés aux USA flattés de voir une École américaine influencer les artistes de la vieille Europe, que de nouvelles galeries parisiennes s'ouvrent aux émules de Pollock, de Tobey, de Mathieu, alors des peintres, hier néo-plasticiens, virent soudain aux épanchements de couleurs dégoulinantes. Pour mieux faire oublier leur passé, pour flatter critiques, directeurs de galeries et collectionneurs, ils en rajoutent. Ils se vautrent dans le blanc de zinc, font des mortiers, des signes, des signes, encore des signes... Mais faut-il qu'un signe signifie quelque chose! Que n'a-t-on pas fait en Europe et aux États-Unis au nom du Japon et du zen! Et rien n'étonne plus les Japonais que de savoir qu'il existe des Européens zen. C'est comme si nous apprenions qu'il existe des Japonais jansénistes! La seconde mode du Japon (la première fut contemporaine des Goncourt) a été aussi contagieuse que plus tard le pop américain. L'on se demande pourquoi la première a été acceptée sans récriminations par la critique et les marchands français et la seconde rejetée avec indignation.

Pendant les années fastes de l'informel et du tachisme, c'est-à-dire autour de 1951, nous nous étions attaché à démontrer les limites du graffiti et du « qui dort dessine » d'Audiberti qui tentait une trop grande foule de faux extra-lucides.

Cette exubérance de pâtes et de couleurs, cette imagination en liberté, nous enchantait mais nous faisait aussi souhaiter un rappel à l'ordre. Que les enfants jouent dans la cour, barbouillent les murs, massacrent les plates-bandes, c'est parfois bien. Mais lorsque tout le jardin est saccagé il ne pousse plus que du chiendent. Lorsque le mur est décrépît et couvert de graffiti, nous pensons à la phrase de Léonard de Vinci : « Si vous prenez garde aux salissures de quelques vieux murs ou aux bigarrures de certaines pierres jaspées, il s'y pourra rencontrer des inventions et des représentations de divers paysages, des confusions de batailles, des attitudes spirituelles, des airs de tête ou de figures étranges, des habillements capricieux et une infinité d'autres choses, parce que l'esprit s'excite parmi cette confusion et qu'il y découvre plusieurs inventions. »

L'esprit s'excite parmi cette confusion et y découvre plusieurs inventions. C'est exact, mais l'artiste ne mérite-t-il pas ce nom qu'en ordonnant, qu'en domptant la confusion. Il ne faut pas que la peur du constructivisme fasse perdre au tableau toute construction.

L'engouement pour le dessin d'enfant et le dessin d'aliéné ne doit pas nous faire oublier également que si enfants et fous réussissent des œuvrettes étonnantes, celles-ci sont le plus souvent accidentelles. Les dessins d'enfants et de fous ne sont-ils pas avant tout abandon, alors que l'œuvre d'art n'est-elle pas essentiellement maîtrise de soi et ordre? Mettre de l'ordre dans un monde en désordre (ne serait-ce que son propre monde intérieur) n'est-ce pas là le propre de la création artistique?

L'histoire de l'art, il est vrai, se partage toujours en deux courants qui sont la marque de deux tempéraments opposés et inconciliables. D'un côté ce que j'appellerais

à certaines époques par le lyrisme, à d'autres par les jeux des phénomènes optiques, demain peut-être par son adéquation à une architecture autre. Il ne s'agit pas d'une école, puisque les écoles sont éphémères. Aux cinquante-neuf années de l'abstraction (en 1969) comparons les deux années historiques du fauvisme, les sept années du cubisme, les douze années de l'impressionnisme militant.

Depuis sa création en 1910, l'art abstrait tomba plusieurs fois en discrédit : en 1921 en Russie, après une éclosion splendide; en 1933 en Allemagne, après y avoir connu son classicisme. Mais, après quelques éclipses, il a rebondi encore plus haut, en France et aux États-Unis, après 1945. Sans doute sommes-nous entrés une nouvelle fois dans une période de défaveur envers l'art abstrait, mais pourquoi ne rebondirait-il pas encore?

L'art abstrait, disions-nous, n'est pas une école, mais ce n'est pas non plus un style, comme l'impressionnisme, puisque l'art abstrait englobe tous les styles. On l'a vu tour à tour, ou parallèlement, géométrique, expressionniste, puriste, lyrique, froid, chaud, dadaïsant, surréalisant, fauvisant, impressionniste même, romantique, sévère, pompeux, pompier, académique, protestataire, résigné, décoratif, calligraphique, musicaliste, informel, tachiste, paysagiste, naturaliste, wagnérien, debussiste, symboliste, et j'en passe!

L'art abstrait est donc bien une nouvelle conquête de l'art, une nouvelle conception de l'acte de peindre, de poser son regard sur le monde et sur soi-même, qui n'en est peut-être, d'ailleurs, qu'à ses prémices. L'un des chefs-d'œuvre de l'expressionnisme n'est-il pas apparu seulement trente ans après la naissance de ce mouvement : nous voulons parler de *Guernica* de Picasso.

Par contre, on a avancé un peu trop inconsidérément que l'art abstrait constituait un enrichissement pour l'artiste. Car l'art abstrait, comme toute autre forme d'art, n'est un enrichissement que pour les favoris des dieux, et une catastrophe pour les médiocres à la recherche d'une recette. Nulle part la médiocrité ne s'étale aussi ouvertement qu'avec l'art abstrait. Max Jacob disait qu'il fallait être déjà un grand poète, pour pouvoir devenir impunément poète moderne. Il en est de même pour l'art abstrait. D'où tant de croûtes désespérantes, désespérément décoratives dans le pire sens du terme. Si l'on prenait conscience de ce qu'est l'art abstrait, de ce qu'il peut être, cela devrait puissamment contribuer à décourager les beaux-arts. Hélas! il n'en fut rien dans les années fastes de l'art abstrait. D'où une rapide académisation de l'art abstrait que nous fûmes parmi les rares à dénoncer dès 1948.

Les académismes courent vite de nos jours. Aussitôt une nouvelle avant-garde s'élance-t-elle, que son propre académisme la prend en chasse. Autrefois il fallait au moins une génération pour qu'une école nouvelle s'académise. Au siècle de l'avion à réaction et des fusées supersoniques, moins de cinq ans suffisent. On s'aperçoit avec terreur combien la plupart des vocations sont insincères. Que de Staël ait le vent en poupe et des peintres fort éloignés jusque-là du style de Staël se découvrent soudain

de métaux, etc.) offrent des similitudes inouïes avec certaines peintures abstraites. Les puissants microscopes présentent également des mondes microbiens autrefois invisibles et qui ont pourtant été peints avant leur découverte, notamment par Kandinsky. Les photos aériennes, les relevés astronomiques ressemblent également parfois, à s'y méprendre, aux œuvres suprématistes.

Par quel troublant hasard l'art abstrait a-t-il deviné des formes invisibles à l'œil nu? Faudrait-il en conclure que la vraie abstraction est un leurre? Car en quoi un ciel étoilé est-il moins figuratif qu'un champ d'avoine? En quoi les infiniment petits, invisibles à l'œil nu, mais aussi réalistes pour l'homme des laboratoires que l'éléphant ou le cheval, sont-ils des formes abstraites?

Il est vrai qu'un certain nombre d'artistes abstraits n'ont jamais accepté les accusations de déshumanisation lancées par leurs ennemis. A tel point que les plus géométriques d'entre eux relevaient le défi dès 1930, en se désignant sous le terme d'artistes « concrets ».

Willy Baumeister devait écrire ceci, qui préfigure cette tendance de la non-figuration que je baptisai du terme de « paysagisme abstrait » en 1956 : « La peinture dite abstraite n'est pas abstraite dans le sens d'une rupture avec l'homme et la vie. Les sensations de l'artiste sont tout à fait naturelles. Et aussi certaines formes naturelles comme les surfaces de l'eau, les ondes et le sable, l'écorce d'arbre, les formations géologiques, les branchages et tout ce qui est visible, en tant que structure ou modulation dans la nature, ne sont pas étrangères à la peinture actuelle. »

\*  
\* \*

Pour avoir beaucoup voyagé (en Scandinavie dès 1948, ce qui me permit d'introduire *Cobra* à Paris; au Japon dès 1957, aux États-Unis dès 1958) j'avais pu voir que Paris n'était plus le nombril du monde artistique. On a tellement crié à Paris contre l'École de New York qu'il semblerait que le centre du monde artistique aurait toujours été à Paris et que, pour la première fois dans l'histoire sinon du monde, en tout cas de l'Occident, la suprématie de l'École de Paris serait menacée seulement aujourd'hui par des « barbares » d'outre-Atlantique. Or, si nous regardons calmement les choses, nous nous apercevons que la France a rarement été le centre du monde artistique. Le centre du monde artistique occidental a été pendant des siècles Rome, à tel point que Poussin se fit Romain d'adoption et que l'Institut de France continua jusqu'à mai 1968 à décerner un Prix de Rome comme si rien n'était changé.

En fait quelque chose changea avec l'impressionnisme. Pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'art, la France prit alors le leadership. Mais pas pour longtemps. Le modern style fut plus important en Belgique, en Grande-Bretagne, en Catalogne et en Autriche qu'à Paris. Munch, Hodler, Ensor, Klimt ne doivent rien