

Depuis la Libération, plusieurs expositions d'art dit "abstrait" se sont tenues à Paris: un public assez large a pu s'y familiariser avec des œuvres dont l'examen n'autorise pas, en général, d'identification flagrante, d'assimilation notable avec la réalité quotidienne - sociale, et qui tirent de là, selon les uns, leur "abstraction" selon d'autres, leur qualité "concrète".

D'où toute une floraison d'articles critico-historiques, ou lyrico-idéalistes, voués à réorienter cet art nouveau et incommode, puisque ni vu au delà ou en deçà de la vision ordinaire, à un public surtout accoutumé aux troupe-l'œil de cette vision élémentaire.

Nous revenons sur l'ensemble de ces articles, admissibles en bloc comme représentant une idéologie donnée, à base contemplative, dans la seconde partie de cette conférence, qui prétend seulement vous engager sur le même sujet, selon un point de vue assez différent. Nous le donnons comme avis d'une tendance parmi celles qui s'affrontent librement au sein du S.R. sur cette question.

Avant de pousser plus avant cet exposé, et d'en aborder la part historique, plus ou moins heureusement indigénable, remarquons que, relativement novice - relativement éclairé le visiteur d'une exposition d'art contemporaine, lorsqu'il dit "abstraites" les évocations de Klee, de Miró ou d'Arp révèle, par son erreur même, l'inanité d'une terminologie factice et facile, singulièrement diabolique ces temps-ci.

Ce n'est pas en fabriquant des "ismes" à tour de bras que l'on régnera l'intégrité colossale de la peinture. Aussi l'homéotéte nous oblige à souligner dès l'abord l'avertissement de ne pas attacher la moindre importance à l'emploi que l'auteur pourrait faire de ces "ismes" dans les divers attendus de sa thèse. Pour lui, c'est lettre morte, mais il n'eut pas le cœur d'aller à fond contre quelques trucs ou manies. Venons-en à la genèse, au défilé qui précède de ses eaux la montée du mouvement non-figuratif.

Si l'on se conforme aux discours de ses investigations, la réédition contre le naturalisme pictural trouve sa source aux exercices heureux, tout de construction et d'analyse de la forme, ou cubisme des années 1910-11. Mais les mêmes signifiants toutfois qu'il faut remonter à Cézanne pour mieux saisir la signification des différents étages de leur marche à l'étoile.

Certaines œuvres, de Matisse, ou type "Marocains", cette dernière fois le surtout, par son caractère schématisé, son éclairage uni, firent scandale aux "indépendants" de 1908. Les libertés que le peintre prenait avec la forme et la couleur, réveillant la puissance de choc du tableau, dégageaient, ou de toute façon de la nature, inauguraient vraiment l'ère de toutes les licences formelles en peinture.

Mais l'esprit des créateurs ne s'en affranchit pas du coup, et l'on

2
sait qu'un artiste lui-même, et ses imités, s'abaissent souventes fois, parmi les sables durs de l'ornement. Et c'est pis pour beaucoup qui veulent passer outre.

Quoiqu'il en soit, de telles audaces permirent à l'esprit "faute" de se perpétuer dans l'expressionnisme, dont une fraction, la moins docile au plein social ou littéraire, celle du "Cavalier Bleu", devint, en Allemagne, avec Paul Klee, Franz Marc, Lionel Feininger et Kandinsky, entreprendre le démantèlement du parti ou figuratif.

Douze fois. Le cubisme, fut, au même temps, le grand rappel à l'ordre. Mi-conscient de ce qui pouvait les séparer les uns des autres comme de ce qui les unissait, les artistes ~~apportant~~ proposaient des solutions analogues, mais non identiques, d'un Metzinger à un Gris, d'un Léger à un La Fontaine, aux problèmes qui tourmentaient tout parti ou à cette époque édue pour le dépouillement de la forme. Il y a une filiation parfaitement perceptible de la jeune au cubisme analytique de Braque et Picasso d'une part, de ~~celui~~ au cubisme synthétique de Léger d'autre part. Entre ces extrêmes, une foule d'expressions concevables, chacune d'entre elles peut en engendrer une école à son tour, et n'y ayant point manqué.

Ainsi, on peut soutenir que pour une bonne part, le cubisme analytique préseignait les lithochromies de Douinquier et les voyages autour du cristal de Hérode, partageant cette destination avec le futurisme. Par ailleurs, le cubisme, par sa volonté d'intégrer au tableau des objets lourds de leur réalité sociale: fragments de journaux, d'étiquettes, papier mural, dénonçait d'avance l'héritage que lui assignent les abstraits.

Bref. la chose fut ~~abandonnée~~ grosse de conséquences, puisque l'on a dit que le cubisme avait prouvé qu'un art d'imitation ou d'interprétation ne suffisait pas au riche, et qu'il réclamait un art de conception pure, dont le cube et sa progéniture à deux dimensions fourniraient les moyens.

Cependant, des chercheurs isolés parvenant, par d'autres voies, à de similaires conclusions. Dès 1912, Kandinsky déclara, pour introduire ses premières toiles "abstraites":

"L'artiste se libère de l'objet pour s'exprimer exclusivement par des moyens picturaux..."

...le carré, le arc, le triangle sont des moyens qui possèdent eux-mêmes une expression plastique suffisante..."

Et, il faut prendre garde. Notre frémissement, une fois suscité les premiers fracas, bûché les premiers essaims de formes en liberté, se jeta trop vite en triomphant. Mais faut-il restituer l'impressionnisme jusqu'à sa mort, si, vers 1910, l'une de ses toiles, par accident renversé, ne l'avait réduit par l'arrangement incongru qu'elle présentait. Nous nous enorgueillissions malicieusement qu'une telle rencontre relève davantage du hasard d'effort identifié par les propagateurs du surréalisme que de la volonté d'agencement d'une surface vierge.

La même année, Robert Delaunay affirme :

" La simultanéité des couleurs, les contrastes simultanés et toutes les nuances imparfaites issues de la couleur... voilà la seule réalité pour construire la peinture."

Hiuri, tandis que Kandinsky prône la suprématie de la forme, Delaunay fait l'apologie de la couleur - même.

En 1913, Malivitch, sur une terre russe chauffée à blanc par les premières de la Révolution mondiale et de l'insurrection bolchevique, parvient à l'union des premiers accents de Maïakovski le cri de guerre du suprématisme.

" Ni nuit de l'art soviétique. Les beaux-arts sont mis au ban. L'artiste - isolé est un préjugé de jadis, le suprématisme presse toute la peinture dans un carré noir sur une toile blanche. Je n'ai rien inventé; j'ai seulement senti la nuit en moi, et c'est en elle que j'ai sentie le nouveau que j'ai nommé le suprématisme. Il s'est exprimé par la surface noire en forme de carré..."

Bien plus que le bonheur d'une importante trouvaille formelle cette déclaration annonce pour nous la fin du nihilisme slave, j'entends au sens profondément qui vient à travers toutes les frontières du monde le désespoir contemporain à la géniale exploration : Dada.

Talédis que Kandinsky apprêtait ses malédictions, que Malivitch fermait son poing nouveau sur la gorge de la peinture de salon, que solitaire aussi, Fraïstchik Ryfka nouait avec les étiologies et les rouages de ses "Energiques" les draperies des murs de Bohême, Piet Mondrian crée finalement le "néo-plasticisme" aux Pays-Bas et déclare :

" Par la division horizontale - verticale du rectangle, le néoplasticisme obtient la tranquillité, l'équilibre de cette dualité : l'univers et l'individu."

A l'appui de ses thèses, Mondrian présentait diverses combinaisons de quadrangles, dans leurs rapports mathématiques les plus harmoniques, où s'inscrivaient, sans mélange ni jeu de fates, les trois couleurs élémentaires : rouge, jaune, bleu, avec le noir et le blanc.

Nous voyons donc que, dès ses origines, cet art présente des directions multiples. Nous pourrions schématiser et dire qu'il y a, dès le départ de cette compétition, deux pistes distinctes : l'une, issue de l'expressionnisme, de ce tour des orages, parvenue d'un souffle lyrique, où s'engagent Kandinsky, Ryfka, Franz Marc, et Fraïstchik. L'autre venant au ranci exilif de la pureté formelle, au culte quasi-axiotique de la couleur élémentaire, à l'édification de mouvement, au banissement de toute présence émotionnelle. Nous y rencontrons Mondrian, Van Doesburg et leurs amis, d'une part, Malivitch, Rodchenko et les suprématistes d'autre part, dont l'art devait évoluer, après 1918, vers l'affiche et le photomontage et se diluer point par point dans l'effort de propagande des Soviets.

4
Un tiers de siècle après les déclarations rébarbatives que nous citions, une confusion croissante fausse les notions d'abstraction et de figuration. Au fur et à mesure des exégèses, les ténèbres s'épaississent et les étiquettes s'empilent.

Tous les commentateurs n'ont point manqué de bonne volonté. Nous pensons même que c'est, pour beaucoup, le souci constant de leur "mission" qui les empêche de venir à bout de certaines contradictions, de porter le débat sur un terrain extra-plastique, et qui les mènent à certaines erreurs.

Un exemple : tel courtoisisme pousse l'aberration jusqu'à décréter Tanguy le plus inobjectif des peintres surréalistes, puis, égarant cette remarque en postulat, s'élève contre la confusion courante entre les évocations surréalistes et les compositions abstraites. Puisque chez J.W. Tanguy, paragon de l'abstraction parmi les peintres issus du mouvement de 1924 subsistent encore un loyseau, la présence d'ombres, des modèles, une 3^e dimension quoi, qui permettent au spectateur de circuler dans un paysage de ce peintre, d'en contourner les reliefs, de s'acclimater, en somme, au milieu qu'il décrit.

Pourtant, ~~il faut~~ ce critique ignore tout de l'évolution récente de la peinture surréaliste ? Toute la place y est donnée aux ciels, aux fleurs, aux formes toutes nouvelles que récite l'automatisme graphique. Par essence même, ce dernier ~~communique~~ ^{communiqué} aux œuvres qu'il dicte une apparence "abstraite". Voilà de quoi ~~constituer~~ ^{surprendre} votre homme, lequel, croit, devrait au moins connaître un ~~art de para~~ ^{art de para} dans "Un certain N 13" en 1938, ou A. Breton signifiait les premiers résultats obtenus par Paulin, Matta, Dominguez et Dublow. ^{Archives Édouard et Simone Jagot}

A part cela, notons qu'en Tchicoustequie, dis les années 30, lorsque partout ailleurs l'influence d'un Dali atteignait son apogée, Hyslop et Tanguy pratiquaient un art d'incantation pure, beaucoup plus proche de Klée ou Kandinsky que de la petite philosophie illustrée de Magritte ou de l'imagerie subversive d'un Cloris Trouille.

Parelles courtes jassaient, en Yugoslavia, avec Vane Bor, en Angleterre, avec Hayton, Ellen Agar, Len Gye, Mervyn Evans.

Enfin, et ceci est le plus important qu'on le veuille ou non, dès l'acte du surréalisme, l'œuvre marquée d'un Max Ernst, les "configurations" de Hans Ruy, les "formes latentes" de Joan Miró, les "combats de poissons" d'André Masson, les aurores de maîtres jeunes de Kurt Seligmann, infligent le plus ingrat sèment à tous ceux - qui ~~voudraient bien que~~ ^{voudraient bien que} se rebaissent dans la peinture surréaliste qu'il illustre ou met à nu et sans transport, ceux qui voudraient bien que le surréalisme en peinture soit pris pour ce qu'il n'est pas : l'iconostase des épigones de Dali, ou encore Pierre Guo, ou Jean Marechal.

Nous parlions de porter le débat sur un terrain extra-plastique. Il faut en effet se décider à franchir certains pas si l'on ne veut

pas aboutir à des contournements byzantins dont les tenants et les aboutissants finissent par échapper à la plupart, si même quelqu'un parvient à leur attacher un quelconque intérêt.

Pour parler en ce sens, j'ai donc édifié au cepice d'embarquer à mon tour sur cette galère, et aussi parce qu'il faut savoir donner un coup de poing, ou de poing, à la mode, lorsqu'elle tend à la relâche, à la tradition. Mais, n'étant guère plus en mesure que quiconque de vider à fond cette querelle dans l'état actuel des choses, je ne courrai pas le risque suppositif de l'objectivité à tout crins. Dans ce domaine singulier, comme pour tout ce qui engage notre jeunesse, ce serait manquer à la nécessité la plus pressante que de se faire pléide de tacet bois. L'on peut le déplorer, nous devons nous y résoudre.

Je sais aussi qu'il est malaisé, à l'abord de sujets si arides, d'éviter un certain je-tantisme, voire une somnolence puerile dans le style. Nous nous excusons à l'instant si nous brouillons, si nous avons été brouillé contre un écueil aussi fréquent.

Il n'existe pas de règle d'or pour déterminer la qualité "abstraite" d'une toile. Et il y a belle lurette que toutes les cartes ont été brouillées par des batteurs rouspés au babilage, plus qu'à l'exploration des zones vierges. Il faut donc tenter de distinguer les multiples faces de ce miroir aux alouettes par les moyens du bord, qui peuvent être, par exemple, de gronder le mors aux dents et le contrepoids de la méthode contemplative généralement employée, d'en venir à un matérialisme plus exact, de replacer les œuvres dans leur climat géographique, historique... etc, de faire aussi confiance au test subjectif, instinctif.

A notre sens, il y a abstraction plus ou moins aboutie - chaque fois que la peinture, tout en se référant à un modèle naturel, partiel ou déformé, l'écrit au prix d'illusions, de simplifications, de stylisations successives, à la fois citation de pureté d'intentions et de flatqueries, d'un ensemble de formes simples, pourtant géométriques, rendues évocatrices par l'emploi d'une gamme restreinte de couleurs.

Plus les formes donnent dans le rectiligne et plus les courbes dans la gamme restreinte, et mieux c'est au gré de doxologies de la plasticité, plus ils peuvent mériter d'accéder au Nirvana du plus grand art, quand ils renouellent simplement la poésie et la vérification, l'infini avec le zéro, et le divin avec une équation du 1^{er} degré.

Bien sûr, qu'un peintre ne tournant à rituer cette oblique, à fléchir l'incandescence de ce crayillon, ni cet ultime accord, cette concession au simulacre du style, à la lettre, sont indésirables à l'achèvement d'une page du grand œuvre de construction du monde, nous y applaudissons des deux yeux. Mais qu'il y voit toute apothéose dans cette grammaire, voilà qui les pose en piètres architectes.

Voilà donc pour la surface de la toile. Mais la marque distinctive de ce genre, par ce qu'il est devenu un, comme le clair de lune ou la peinture militaire, c'est la carence ou l'absence d'inspiration, de l'élan poétique, de la nécessité organique, de l'effusion vitale sans lesquels une œuvre d'art, pour clatoyante qu'elle soit, se trouve dépourvue de son contenu lumineux. Donc de sa justification, puisque les ponts de vers et de sang précèdent le passage du témoin solitaire rompus.

Il y a maintenant un surréalisme rétrograde qui, de porphyre en
cracklin, et s'insurgeant plus qu'il ne nait contre les instances de l'échecement,
se cloître dans l'Occulte et la Rose-Croix. un réalisme rétrograde se déjant plus
que de raison des fantômes individuels et de la déformation, périliste sous les
ouipeaux légués par le rêve et le pince. un abstraitisme rétrograde, nous l'avons vu
ailleurs. les uns et les autres, nous les jaurons dans le même sac de givre farine,
pour les cinq-à-sept des chancancres bourgeois.

Malheureusement, il n'y a pas de surréalisme esthétique assez sévère, assez juste, de
chagrin assez dore, pour l'histoire comme l'invent le jeu leincepique des influences.
Les tranche-montagnes de la forme élue n'ont jamais été que ce qui
rappelle de près ou de loin le vacarme, la confusion originelle du monde leur
repagne. Ils oublient seulement que le rôle de l'homme n'est pas d'éluder ce
vacarme, ni de commercialement couvrir d'un voile pudique ce qui leur
semble d'insécurité et d'incertitude, mais bien de transformer cette réalité
première, de l'utiliser comme trampoline pour bondir à de nouvelles conquêtes,
et d'autres découvertes.

Notons-nous. D'un plan à l'autre de la réaction artistique, la faconde des
cane-combes disparaît. Il n'y a pas de pâtes nioplastiques ou suprématistes.
Tout au plus leur quelques fluides - cop ou tarte au cake, soit le futurisme
italien ou russe, schindler, golas et quelques autres, au moins bien. cela est bien
vieux. Passons.

Car voici des querelles plus avouantes. En effet, il n'y a pas d'abstraction, mais
libération d'une réalité décolorée, grand écartement, sous l'empire d'une
l'unction, d'un désir, d'un élan passionnel quelconque, dispose automatiquement
sur sa toile une série de signes ^{Archives Edouard et Simone Jagot} géométriques, dont la coloration
peut venir du rouge, ou, une fois la "vase" terminée, d'un diadème plus "raison-
nable", et là, le peintre ^{historique} peut encore avoir la part belle, puisqu'il
lui est toujours loisible d'organiser le chaos initial d'après les
données plastiques qui lui semblent les plus susceptibles d'engendrer sans
équivoque les éléments de son univers mental. Le qui peut, dès lors, hyperfi-
ciellement, provoquer une ressemblance avec les exercices des jongleurs de
nature, tout autant qu'avec les notations notées capricieuses de peintres
fictiles au sujet.

Ainsi, tandis que d'une force inférieure, un Atlas extirpera tout rouge les
viandes griffées et les liseroles voraces nées au flanc de quelque monstruosité, un
Doudou ^{languissant} les lianes d'un humour follet par les jungles de girouettes et de
serpentes ascensionnelles. un Harfang évoquera du plein soleil de plé les
carrouzels de la poudre et les itinéraires noirs des corps élastes. Mais un des autres
plantera sur les mines du nombre d'or, une ribambelle de volants multicolores, en
souvenant des frés et des volières.

Le désordre de palette d'un Schreier sera ouïr aux délires de Bachue, mais
plus loin le même rangera sa fureur et se pliera à des exercices de suture, et ce
sera donouage. Lorsque Maghelli s'en donne à palette-joie et ne se soucie pas
du rituel, il inaugure des indistinctures ou plus haut goût. Lorsqu'il se venge
dans sa dignité univale, il réjouit grétement le platon des amuseurs
et leur va critiquer grétement.

Sur les marches du même escalier, on croira Montherme s'écroulant
depuis quinze ans à des apogées en cre et blanc univale, jette univale, et