



HAL
open science

Écrire l'informel de Michel Tapié: genèse et histoires de la réception d'un discours critique des années cinquante

Alice Truc

► To cite this version:

Alice Truc. Écrire l'informel de Michel Tapié: genèse et histoires de la réception d'un discours critique des années cinquante. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04498044

HAL Id: dumas-04498044

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04498044>

Submitted on 11 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Alice Truc

Écrire l'informel de Michel Tapié

Genèse et histoires de la réception d'un discours
critique des années cinquante

Mémoire de recherche
(2nde année de 2^{ème} cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction

de Mme. Mica Gherghescu,
responsable de la programmation scientifique de la
Bibliothèque Kandinsky

et de M. Didier Schulmann,
directeur de la Bibliothèque Kandinsky

Septembre 2019

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mes directeurs de recherche, Mme. Mica Gherghescu et M. Didier Schulmann, pour m'avoir donné l'opportunité de travailler une nouvelle fois au cœur des passionnantes archives de la Bibliothèque Kandinsky. Je tiens à remercier tout particulièrement Mme. Mica Gherghescu pour le temps qu'elle m'a accordé durant cette année afin de me guider dans les méandres complexes de la scène artistique des années cinquante, ainsi que pour sa bienveillance renouvelée envers mes recherches.

Je tiens aussi à remercier Mme. Stéphanie Rivoire, qui m'a donné les clés indispensables pour partir en quête de l'informel dans la profusion des sources du fonds Michel Tapié conservé par la Bibliothèque.

Je tiens enfin à remercier ma famille et mes proches pour leur soutien moral et pour leur confiance sans faille durant cette année, ainsi qu'Eloïse Labie pour sa présence à mes côtés, à Paris comme à Lyon.

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1. L'INFORMEL AU FONDEMENT DE L'ART AUTRE : GENESE ET ZENITH D'UN DISCOURS CRITIQUE (1945-1956)	12
1. L'ART INFORMEL : NAISSANCE D'UN DISCOURS PROMOTIONNEL.....	13
1.1. <i>Une scène artistique d'après-guerre divisée</i>	13
1.2. <i>L'informel, agglomérat de discours concurrents</i>	18
1.3. <i>L'informel, ciment d'un réseau promotionnel international</i>	29
2. LES UTOPIES DE L'INFORMEL (1952-1956)	37
2.1. <i>Aux racines philosophiques de l'informel.....</i>	37
2.2. <i>L'informel, esthétique expressive entre matière et signe.....</i>	42
2.3. <i>L'informel, nouveau langage au service d'une communication « autre ».....</i>	50
3. LA GLOIRE PASSAGERE DE L'INFORMEL (1952-1956).....	54
3.1. <i>L'informel, une nouvelle catégorie critique opportune.....</i>	55
3.2. <i>Un succès concurrencé : le tachisme de Charles Estienne.....</i>	59
3.3. <i>L'épuisement de l'informel : critiques et rejets.....</i>	67
CHAPITRE 2. DE L'INFORMEL A L'ART AUTRE : EVOLUTIONS ET CONFUSIONS (1956-1970).....	75
1. 1954-1965 : ÉCHAPPER A L'INFORMEL.....	76
1.1 <i>Le désaveu de l'informel</i>	76
1.2. <i>Réécrire l'histoire de l'informel.....</i>	80
2. LE TOURNANT DE L'ART AUTRE : UN NOUVEL APPAREIL THEORIQUE	82
2.1. <i>1954-1956 : Esthétique et structure pour un nouvel art autre</i>	83
2.2. <i>1956-1960 : Le nouvel appareil théorique de l'art autre.....</i>	87
2.3. <i>Après 1960 : Michel Tapié et l'ICAR, le tournant promotionnel de l'art autre.....</i>	93
3. L'INFORMEL FACE A L'ART AUTRE : RESISTANCES ET CONFUSIONS	99
3.1. <i>L'art autre ignoré.....</i>	99
3.2. <i>L'informel face à l'art autre : résistances critiques.....</i>	102
3.3. <i>L'informel face à l'art autre : confusions et stratégies marchandes.....</i>	107
CHAPITRE 3. ESQUISSE HISTORIOGRAPHIQUE : ECHECS ET INFLUENCES DE L'INFORMEL DE MICHEL TAPIE..	113
1. MICHEL TAPIE ET L'INFORMEL FACE A L'HISTORIOGRAPHIE	113
1.1. <i>La disparition de l'informel : un constat d'échec historiographique.....</i>	113
1.2. <i>Un échec imputable aux méthodes de Michel Tapié</i>	115
1.3. <i>Les facteurs politiques de l'échec de l'informel</i>	119
2. L'INFORMEL ET LES TOURMENTS DE L'HISTORIOGRAPHIE DES ANNEES CINQUANTE	122
2.1. <i>Les « années cinquante » face à l'histoire de l'art.....</i>	122
2.2. <i>Relire l'informel.....</i>	127

3. SURVIVANCES DE MICHEL TAPIÉ.....	132
3.1. <i>Influences critiques de Michel Tapié</i>	132
3.2. <i>Regards et carrières d'artistes sur l'informel</i>	135
CONCLUSION	138
BIBLIOGRAPHIE	141
1. <i>Sources primaires</i>	141
2. <i>Sources secondaires</i>	143

Introduction

Paris, 1950. La capitale française, plongée dans la reconstruction politique, économique, et culturelle du pays doit faire face à de nombreux défis qui interrogent son identité. La Seconde guerre mondiale a foncièrement modifié l'ordre international et la France doit apprendre à composer avec des forces géopolitiques nouvelles. La scène artistique parisienne est alors profondément influencée par les déplacements artistiques qui accompagnent la montée en puissance du pouvoir politique, économique et culturel des États-Unis : Paris n'est plus le cœur bouillonnant – et fantasmé – de l'activité artistique internationale.

De nombreux acteurs des mondes de l'art, conservateurs, critiques et historiens assurant au premier plan la charge de l'écriture de l'histoire de l'art, ont ainsi célébré le succès de l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock des années cinquante, puis la victoire de Robert Rauschenberg à la Biennale de Venise de 1964 comme les preuves éclatantes de la supériorité d'un art considéré comme américain sur les recherches artistiques développées à la même période en Europe et à Paris. Sous l'influence notamment des écrits de Clement Greenberg¹, l'activité artistique parisienne des années cinquante fait l'objet d'attaques répétées, qui conditionnent un déclasserment historique particulièrement puissant entre les années soixante et les années quatre-vingt-dix. La peinture abstraite qui se développe à Paris est alors considérée comme l'ivraie d'une tradition d'avant-garde datée, héritière d'un début de siècle finalement dépassé par de nouvelles quêtes et préoccupations esthétiques. Il est vrai que la création artistique de l'époque, considérée « de tradition française », s'est replongée dans des débats qui occupaient les arts plastiques autour de la question de l'abstraction et de la figuration depuis la naissance des avant-gardes. La question de la forme et du geste pictural qui occupe tant d'artistes et de critiques de l'après-guerre se retrouve pourtant rapidement confrontée à ses propres limites, alors que de nouvelles formes artistiques atteignent leur pleine expansion dès les années soixante, autour par exemple du Nouveau Réalisme et du pop art comme de l'art optique et cinétique.

Mis à l'écart par le triomphe de ce nouvel art contemporain, les peintres et les artistes de l'expressionnisme abstrait, défenseurs de l'abstraction dit « chaude »² ont été ignorés plusieurs dizaines d'années par un grand nombre de conservateurs et d'historiens de l'art, et donc par l'histoire de l'art. Pourtant, la scène artistique parisienne des années cinquante, cachée sous le récit moderniste officiel, a elle aussi connu des développements intéressants l'art de son époque. Paris est alors le théâtre d'une activité critique prolifique, qui donne lieu à de multiples affrontements théoriques virulents dans les pages des revues comme *Art d'aujourd'hui*, *Combat* ou *XXème siècle...* Ces joutes permettent à

¹ Ces écrits ont été rassemblés dans l'ouvrage suivant : Greenberg, Clement. *Art et culture : essais critiques*. Paris : Macula, 2014.

² Degand, Léon. « La querelle du chaud et du froid », *Art d'aujourd'hui*, janvier 1953, p.9-14.

plusieurs figures de critiques-hérauts de défendre leurs perspectives esthétiques concernant la question du développement de l'abstraction et de la figuration. Décidés à réorganiser un monde de l'art chamboulé depuis 1945, des personnalités telles que Michel Ragon, Charles Estienne, Julien Alvard, Pierre Restany ou Michel Tapié – pour n'en citer que quelques-uns – s'efforcent d'unir des artistes autour de nouvelles écoles et de nouveaux courants de leur invention. C'est le moment de la naissance de l'abstraction lyrique, du tachisme, du nuagisme, de l'informel, des Nouveaux Réalistes... Ces termes ont un temps permis à certains artistes de s'attirer la reconnaissance de la scène parisienne et internationale, en les rattachant à des réseaux dynamiques et influents, tout en facilitant leur identification à un groupe, rendant ainsi possible la « remise en ordre de l'art » désiré par tant de critiques. Aujourd'hui, ces mouvements sont largement décriés pour l'artificialité des regroupements qu'ils cherchaient à opérer entre des artistes aux préoccupations esthétiques éloignées. Nombreux sont les artistes qui, associés un temps au travail de ces différents critiques, ont choisi de prendre des distances avec leurs créations. Plus nombreux encore sont ces termes qui ne sont plus aujourd'hui utilisés par les historiens d'art qu'entre guillemets, avec parcimonie et distance – voire même un certain mépris pour les combats qu'ils incarnaient au moment de leur naissance et de leur utilisation.

L'art informel, conceptualisé et diffusé par les écrits et les activités du critique d'art Michel Tapié de Ceyleran³ a ainsi fait partie des termes stigmatisés par l'historiographie de l'art du XX^{ème} siècle. Présenté au moment des expositions *Signifiants de l'Informel* I puis II organisées par le critique au Studio Facchetti en 1951 et 1952, largement diffusé au sein de la scène parisienne grâce au succès de son livre *Un Art Autre*⁴ cette seconde année, le concept de l'informel n'a laissé aucun acteur des mondes de l'art de l'époque indifférents. Salué par de nombreux artistes, écrivains et critiques proches des réseaux de Michel Tapié, l'art informel porte un temps le signe de l'espoir d'une génération de se voir consacrée comme la nouvelle avant-garde capable de mener à bien la grande « aventure »⁵ de l'art. Le terme est alors utilisé dans ses premières années pour mettre en avant la cohérence – plus ou moins pertinente - de tout un pan de la peinture abstraite des années cinquante. Centré autour de la revendication du dépassement de l'antagonisme stérile opposant figuration et abstraction, luttant contre le dogme de la géométrie, armé pour cela des problématiques d'expressivité et du geste pictural, l'informel selon Michel Tapié permettait de rassembler autour d'un même but la création de Jean

³ Michel Tapié de Ceyleran (1909-1987) est un critique d'art français. Né dans le Tarn dans une famille d'aristocrates désargentés, sa famille est connue pour être une branche éloignée de la famille de Toulouse-Lautrec. Il débute à Paris à la fin des années vingt comme musicien de jazz, fréquente les cercles surréalistes et l'avant-garde avant de devenir conseiller de galeries importantes pour la scène contemporaine des années cinquante. Son travail de critique et de marchand lui fera traverser les décennies, porté par le discours sur l'art informel et l'art autre, établissant un réseau international fondamental pour la période, mettant en rapport une centaine d'artistes. Michel Tapié finit sa carrière à galerie Cyrus, dirigée par la Maison de l'Iran à Paris, et se retire de la vie artistique en 1975.

⁴ Tapié, Michel. *Un art autre*. Paris, France : Artcurial, 1994.

⁵ Voir par exemple Ragon, Michel. *Une aventure de l'art abstrait*, 50-57 [cat.exp], Musée Galliera, Paris, 1967.

Fautrier à Georges Mathieu, en passant par Dubuffet, Wols, Bryen, Hartung, Soulages – pour ne citer que les plus connus – ainsi que toute une ribambelle d’artistes aujourd’hui plus ou moins reconnus.

La gloire entière, pleine et incontestée de l’informel n’a cependant été qu’éphémère – et peut être n’a-t-elle jamais existé complètement. Dès 1953, l’invention de Michel Tapié se trouve régulièrement attaquée par divers membres de la scène critique française, et peut être pire pour son inventeur, par certains artistes qui lui sont proches, comme Jean Dubuffet qui lui a en partie inspiré le terme. Le terme informel souffre en effet, dès sa création, du style littéraire de Michel Tapié tout d’abord, mais aussi du dépassement presque immédiat des problématiques picturales qu’il aborde et qu’il tente d’orienter, ainsi que de l’éclatement formel et de l’inconstance qualitative des artistes qu’il s’efforçait de rassembler. Rapidement, Michel Tapié lui-même cherche à échapper à sa propre création : la suite de sa carrière n’est qu’un long effort pour tenter de s’émanciper de la puissance extensive du terme « informel », qui malgré toutes les faiblesses conceptuelles qu’il recouvre lui colle à la peau. Michel Tapié se lance dès la fin des années cinquante et jusqu’au milieu des années soixante-dix dans des développements théoriques complexes, nourris de philosophie nietzschéenne et de références aux mathématiques, pour tenter d’inventer de nouveaux concepts aussi pérennes que celui de l’art informel : il en va ainsi de *l’art autre*, des *espaces abstraits*, de la *métaphysique de la matière*, ou encore du *baroque ensembliste* par exemple. Cependant aucun de ces termes en tant que tel n’a jamais connu la même réception que celle de l’informel, et aucun n’est passé à la postérité dans l’histoire de l’art officielle. En tant que tel, l’informel lui-même n’a échappé à une exclusion totale et complète du champ du discours sur l’art qu’en tant qu’exemple par excellence de l’échec des tentatives artistiques européennes des années cinquante.

Il s’agit cependant de constater que, malgré les critiques qui lui ont été faites, malgré la distance avec lequel il a été utilisé par les acteurs de l’histoire de l’art depuis les années soixante, malgré le désintérêt qui l’a entouré durant de nombreuses années dans le champ des études en histoire de l’art en France, l’informel est un terme qui a réussi à survivre en pointillé dans l’appareil opératoire du discours sur l’art. L’historiographie des artistes européens des années cinquante ayant appartenu au réseau de l’art informel est aujourd’hui encore largement émaillée de références à Michel Tapié et à ses concepts esthétiques. Les écrits consacrés à Jean Fautrier révèlent ainsi par exemple le fossé qui s’est creusé entre d’une part, la constance de son association à l’art informel comme élément de valorisation de son travail artistique, et d’autre part les variations d’intérêt – de désintérêt – que ce même art avait pu engendrer au fil des années. Cet écart constitue le point de départ de ce travail de recherche, puisqu’il interroge la manière dont les différents acteurs de la vie artistique s’approprient des concepts critiques pour écrire et réécrire l’histoire de l’art. Il ouvre un champ d’interrogations possibles sur l’histoire de la réception de l’art informel, sur la manière dont l’examen de cette histoire pourrait éclairer différemment la scène artistique des années cinquante et le discours de Michel Tapié. En quoi l’étude de la genèse et de la réception de l’informel de Michel Tapié, conçu comme figure de discours propre aux années cinquante, peut-elle mettre en lumière les processus historiographiques aboutissant à sa conception actuelle ?

Plusieurs expositions et travaux de recherches ont permis depuis les années quatre-vingt et surtout depuis le début des années quatre-vingt-dix d'ouvrir l'histoire de l'art à la période des années cinquante. Ce regain d'intérêt s'est constitué aux États-Unis à partir de l'essai fondateur de Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art : abstract expressionism, freedom, and the cold war* en 1983. En France, cet intérêt a touché des acteurs muséaux plutôt qu'universitaires, et s'est manifesté par une série d'expositions importantes notamment au Centre Pompidou, de *Paris-Paris 1937-1957* en 1981 à *L'informe, mode d'emploi* en 1996. Ces expositions furent suivies dans les années 2000 par des expositions et des travaux de recherche à l'image de ceux d'Eric de Chassey et Sylvie Ramond (*1945-1949, repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais existé*, Musée des beaux-arts de Lyon, 2008) ou ceux de Laurence Bertrand-Dorléac pour n'en citer que quelques-uns⁶.

Si la scène d'après-guerre soulève des questions en France, le discours et la production de « l'art informel » est encore aujourd'hui principalement étudié par des chercheurs à l'étranger, notamment aux États-Unis, en Italie, en Allemagne et au Japon – pays principalement récepteurs du travail de Michel Tapié. On peut ainsi citer par exemple les travaux liés à différentes expositions comme *Il post-informale in Europa : dal 1955 al 1965* ; *Le grand geste ! : informel und Abstrakter Expressionismus : 1946-1964* ; et *Postwar abstract painting in France and art informel* ou encore l'étude *Tàpies, Saura, Millares : l'art informel en Espagne* de Martine Heredia⁷.

En France cependant, l'informel de Michel Tapié est encore victime de sa stigmatisation historique et reste peu étudié. Différents travaux se sont penchés sur le concept de l'informe, sur l'histoire de la critique française de la période ou sur l'histoire de l'École de Paris⁸. Le travail de thèse de Juliette Evezard achevé en 2017⁹ constitue la première recherche universitaire française dédiée à retracer exclusivement le parcours de l'un des critiques les plus connus et les plus importants de la vie artistique des années cinquante. Cependant, l'histoire de la réception de l'informel, considéré comme

⁶ Voir : Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes, France : Éditions Jacqueline Chambon, 1983 ; *Paris-Paris : 1937-1957 : arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie* [cat.exp], Centre Pompidou, Paris, 1981 ; Krauss, Rosalind E. et Bois, Yve-Alain (dir). *L'informe : mode d'emploi* [cat.exp], Paris, France : Centre Georges Pompidou, 1996 ; Chassey, Eric (de) et Ramond, Sylvie (dir). *1945-1949, repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais existé* [cat.exp.], Musée des Beaux-arts, Lyon, 2008 ; Bertrand-Dorléac, Laurence (dir). *Les arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*. Heidelberg University, 2017 [en ligne]. <http://chsp.sciences-po.fr/en/publication/les-arts-paris-apres-la-liberation>.

⁷ Voir : *Il post-informale in Europa: dal 1955 al 1965* [cat.exp.]. Piazzola sul Brenta, Italie : Fondazione G. E. Ghirardi, 1991 ; *Le grand geste ! : informel und Abstrakter Expressionismus : 1946-1964* [cat.exp.], Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2010 ; *Paris post war: art and existentialism, 1945-55* [cat.exp.]. Tate Gallery, Londres, 1993 ; Heredia, Martine. *Tàpies, Saura, Millares : l'art informel en Espagne*. Saint-Denis, France : Presses universitaires de Vincennes, 2013.

⁸ Voir : Blois et Krauss, 1996 ; Leeman, Richard. *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2010 ; Hyacinthe, Sandrine. « L'École de Paris, une histoire sans histoire ? L'Art à Paris de 1945 à 1980 ». Sous la direction de Thierry Dufrene. Thèse de doctorat : Hist. art. : Université Paris Nanterre, 2016.

⁹ Evezard, Juliette. « 'Un art autre' : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand - critique ». Sous la direction de Thierry Dufrene. Thèse de doctorat : Hist. art. : Université Paris Nanterre, 2015.

outil et objet autonome du discours de la critique d'art, n'a encore jamais été synthétisée dans une perspective globale.

Ce travail de mémoire a ainsi l'ambition de reconstituer une histoire de l'informel et de sa réception en France à partir de la figure de Michel Tapié, son créateur. Il s'efforce de comprendre les dynamiques à l'œuvre dans la genèse, la réception et la mise en histoire de l'informel conçu, non pas comme un outil critique, mais plutôt comme une figure du discours produit par et sur l'art des « années cinquante ». L'informel est alors envisagé comme un « objet théorique », c'est-à-dire comme un « système dynamique formé de l'ensemble des relations entre les acteurs internes (œuvres, artistes, critique) et l'environnement (discours, histoire) »¹⁰. Derrière l'appellation chronologique générique des « années cinquante », l'étude de ce système débute alors en 1945, à la sortie de la Seconde guerre mondiale, et se prolonge jusqu'en 1965, date arbitraire choisie ici au regard du moment à partir duquel le discours de Michel Tapié se stabilise dans sa dernière évolution. Afin de comprendre la portée de ce système dynamique, ce travail ambitionne ainsi de porter un regard sur les biais et procédés historiographiques qui ont permis aux historiens de se saisir – ou non - de cet objet théorique depuis les années soixante.

Ce mémoire s'inscrit ainsi dans le champ des études de l'histoire de la critique d'art de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, initié par notamment par les travaux de Richard Leeman¹¹. Il s'appuie donc sur un corpus large, indéfini et multiforme, à l'image de l'informel de Michel Tapié lui-même. Ce corpus, constitué d'écrits théoriques de critiques, de philosophes, de scientifiques, comme d'articles de presse, d'écrits d'artistes, de catalogues d'expositions, est supposé permettre de saisir « un conglomérat de représentations, un système symbolique, un imaginaire historique »¹², en quelque sorte un mythe tel que défini par Roland Barthes¹³. Il s'avère cependant que le mythe de l'informel est particulièrement dur à saisir. L'informel se constitue en effet comme un discours dissolu, éclaté dans une multitude de supports, d'acteurs, de scènes artistiques à travers le monde. C'est un discours transformé, récupéré, utilisé à des fins stratégiques par de multiples personnalités des mondes de l'art occidentaux de la période – que ce soit par des soutiens, des détracteurs ou son créateur lui-même.

Les archives de Michel Tapié, conservées à la Bibliothèque Kandinsky, reflètent matériellement cet état de dispersion et de dissolution du discours informel. Ces archives ont fourni la grande majorité des supports de cette étude. Les documents mis à jour ont été ensuite étudiés au regard d'un corpus d'articles de presse issu du dépouillement de plusieurs revues contemporaines de Michel Tapié : *Cimaise* (1953-1959) et *XXème siècle* (1951-1964) principalement, mais aussi *Arts, lettres, spectacles*

¹⁰ Damisch, Hubert. *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972. In Hyacinthe, Sandrine. Op. cit. p. 260.

¹¹ Voir : Leeman, Richard. Op. cit. ; Centre Pierre Francastel (dir). « Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle ». *20/21. siècles : cahiers du Centre Pierre Francastel*, 2004.

¹² Leeman, Richard. « Introduction : Histoire, historiographie et imaginaire historique » in Centre Pierre Francastel, *Ibid.*, p. 16.

¹³ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

(1952-1956) et *Jardin des arts* (1955-1959)¹⁴. Plusieurs revues significatives pour mener à bien une étude tant qualitative que quantitative ont dû être mises de côté : *Art d'aujourd'hui*, *L'œil*, *Preuves*, *Quadrum* par exemple mais surtout *Combat* – la quantité trop élevée de données à traiter faisant obstacle à son intégration dans ce travail. Si ces absences sont à regretter, de nombreux articles issus de ces revues ont pu être consultés grâce aux sources secondaires disponibles.

Il s'agit enfin de signaler les partis pris terminologique de cette étude, dont l'objet est constitué d'un discours critique particulièrement dissolu et d'une scène critique confuse. Le flou qui entoure la juste signification et utilisation des termes critiques en vigueur dans les années cinquante semble avoir posé un piège à de nombreux historiens. Comment parler de la diversité des pratiques artistiques qui se construisent entre 1945 et 1965 en réaction à l'abstraction géométrique et à la figuration réaliste ? Les termes d'informel, de tachisme, d'abstraction lyrique, de non-figuration, d'abstraction chaude ou libre sont certes disponibles, mais ils se réfèrent chacun à un contexte et à des enjeux historiques particuliers, qui biaisent leur utilisation historiographique. Le langage fait alors défaut aux historiens, contraints de faire appel à ces termes – avec, comme nous le verrons, plus ou moins de conscience et d'exactitude, imprimant malgré eux la forme de leurs biais au cœur de leurs analyses. Pour évoquer la scène artistique défendue par Michel Tapié, il a été choisi ici d'évoquer les recherches de « l'abstraction expressive » considérée pour couvrir le champ des termes mentionnés précédemment. Les pratiques artistiques des années cinquante et le discours de Tapié s'inscrivent en effet dans une recherche d'expressivité qui transcende la multitude des formes d'art proposées par leurs artistes. Consciente de ses défauts et du filtre d'interprétation immédiatement appliqué à la scène contemporaine par ce terme, « l'abstraction expressive » ici choisie n'a cependant pas vocation à être pensée comme un équivalent à *l'abstract expressionism* américain et sa portée ne saurait s'entendre que dans le cadre précis de ce mémoire, comme un outil utile au dépassement de la confusion terminologique de son objet d'étude.

Ce cadre posé, il s'agit tout d'abord d'identifier les fondements de l'informel, en étudiant la genèse de l'art autre tel que diffusé par Michel Tapié au début des années cinquante au regard de sa réception critique, afin d'essayer d'en saisir le succès et la chute tout aussi fulgurants l'un que l'autre. Il s'agit ensuite de comprendre comment l'évolution des idées de Michel Tapié a contribué à creuser l'écart entre la théorie de l'informel et sa réception, menant à des confusions aux répercussions historiques durables, favorisant une lecture négative de l'informel durant les décennies suivantes conduisant au constat de l'échec historiographique actuel des idées de Michel Tapié.

¹⁴ Les parenthèses indiquent les périodes sur lesquelles ces revues ont été dépouillées.

Chapitre 1. L'informel au fondement de l'art autre : genèse et zénith d'un discours critique (1945-1956)

Objet particulier de l'histoire des discours de la critique d'art, l'informel s'est constitué à la fin des années quarante comme l'arme de conquête d'un critique ambitieux, déterminé à proposer et imposer de nouvelles formes artistiques sur la scène parisienne de l'après-guerre. Pointe saillante d'un discours avant tout promotionnel, destiné à identifier, organiser et valoriser la création d'une multitude d'artistes, l'informel de Michel Tapié s'est construit entre 1945 et 1951, de la présentation d'expositions-manifestes conçues en collaboration avec les peintres Georges Mathieu et Camille Bryen, jusqu'à l'émancipation théorique et pratique du critique en décembre 1952, à l'occasion de la publication du manifeste *Un Art autre*. Les tenants de l'informel de Michel Tapié aspirent alors à proposer une troisième voie de création, destinée à se positionner entre les deux pôles historiques de l'abstraction et de la figuration dans l'affrontement théorique mis en scène depuis la fin de la guerre. La troisième voie proposée par Michel Tapié s'est alors constituée progressivement grâce au support d'un dispositif critique complexe, ancré dans des réflexions philosophiques, esthétiques et scientifiques novatrices, ambitionnant de bouleverser le rapport au monde – au « réel », selon les termes de l'époque - des sociétés occidentales. L'informel s'envisage alors comme un mode de création bicéphale, faisant jouer travail de la forme et de la matière, de la forme et du fond, du signe et de la matière comme moyens de l'expression spontanée « d'artistes-individus ». Cette nouvelle manière d'aborder les œuvres par le prisme de l'art autre et de l'informel a reçu une attention considérable, immédiate mais passagère. Rapidement intégré au vocabulaire de la critique d'art parisienne, le discours de l'informel a été largement diffusé dès 1952, bénéficiant, à défaut d'une adhésion aveugle, d'une reconnaissance générale validant son utilisation dans les débats esthétiques passionnés du début de la décennie. Grâce à ce succès, Michel Tapié a pu bénéficier d'un socle solide sur lequel bâtir un réseau international mettant en lien une multitude de galeries, d'artistes, de critiques et de personnalités autour du système de l'art autre. Cependant, la gloire de l'informel n'a été que passagère. L'accumulation de textes et d'expositions, la trop large diversité des acteurs et des pratiques artistiques embrassés a fini par en fragiliser la légitimité et la pertinence, l'exposant à des critiques qui se sont multipliées dès le milieu des années cinquante, jusqu'à le discréditer profondément.

1. L'art informel : naissance d'un discours promotionnel

Contrairement aux avant-gardes historiques de la modernité du début du XX^{ème} siècle, constituées par l'association de plusieurs artistes engagés autour d'utopies esthétiques et politiques partagées, l'art informel identifié dans les années cinquante a moins été le produit d'un projet artistique commun qu'un discours sécrété par une époque. En 1951, l'apparition de l'informel signale en effet l'achèvement d'une suite d'années qualifiées rétrospectivement d'« héroïques », ayant appelé depuis 1945 à remettre en question les dogmes artistiques en vigueur. Inspiré par le milieu qu'il fréquente aux débuts de sa carrière, Michel Tapié se positionne ainsi comme l'instigateur d'une « troisième voie », celle de la non-figuration. Ce champ de création ne lui est cependant pas exclusif, puisque l'informel agglomère de fait des discours antérieurs concurrents. Pour s'en détacher, et malgré sa nature fondamentalement rhétorique, le discours de l'informel s'est alors doublé d'une fonction promotionnelle essentielle au développement national et international des activités artistiques de Michel Tapié.

1.1. Une scène artistique d'après-guerre divisée

1.1.1. *Les enjeux de la scène artistique de l'immédiat après-guerre*

Lorsqu'en août 1944, la ville de Paris est libérée par les forces alliées, Michel Tapié se trouve encore dans la capitale où il a survécu aux années de guerre grâce à ses anciennes activités de musicien de jazz du Hot Club, entrecoupées de deux périodes de retraite spirituelle, au sein du Tiers Ordre des Carmes Déchaux séculiers puis du Tiers Ordre des Capucins Molitor¹⁵. Il est ainsi au premier rang pour assister à la reprise des activités artistiques de la ville¹⁶. L'historiographie récente tient l'année 1946 pour une année charnière cruciale, marquant la fin d'une période de sortie de guerre et le début de la « reconstruction » officielle du pays. À cette date, les premiers acteurs du marché de l'art que sont les salons et les galeries ont eu le temps de réinvestir la scène parisienne. Une édition spéciale « libération » du salon d'Automne a été présentée dès le mois d'octobre 1944, suivi par le Salon des indépendants. Le premier salon de Mai se tient en mai-juin 1945, le premier salon des Réalités Nouvelles en 1946 et le premier salon des Surindépendants en 1947. Le pluralisme est encore de mise sur la scène artistique, tout comme dans les institutions politiques qui se reconstruisent. Les artistes exposés, maîtres des avant-gardes du début du siècle ou aspirants à une nouvelle avant-garde, sont pour la plupart déjà connus du

¹⁵ Michel Tapié séjourne en 1942 dans le premier ordre, au Couvent d'Avon situé vers Fontainebleau et en 1943 dans le couvent du second ordre situé dans le XVI^e arrondissement de Paris. Voir Evezard, Juliette. « Un art autre » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand - critique ». Sous la dir. de Thierry Dufrêne. Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2015, p. 70.

¹⁶ Pour des travaux complets sur la scène artistique de l'après-guerre, voir par exemple : Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre*. Paris, France : Gallimard, 2010 ; Fréchuret, Maurice. *1946 : l'art de la reconstruction*. Genève, France : Skira, 1996 ; Chassey, Eric (de) et Ramond, Sylvie (dir). *1945-1949, repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais* Paris, France : Hazan, 2008.

monde de l'art parisien. Les figures de l'abstraction géométrique, entre héritage néo-plastique et post-cubiste, sont exposés dans de nombreux lieux : à la galerie René Drouin (par exemple pour l'exposition *Art concret* en 1945 avec Jean Arp, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, César Domela, Otto Freundlich, Jean Gorin, Auguste Herbin, Vassily Kandinsky, Alberto Magnelli, Piet Mondrian, Anton Pevsner, Sophie Taeuber-Arp), à la galerie de l'Esquisse, au Centre de recherche de la rue Cujas (Kandinsky, Del Marle, Poliakoff, Dewasne, Deyrolle, Hartung, Herbin en 1946) ou encore à la galerie Denise René (Herbin, Magnelli, Vasarely, Dewasne). Nombreux artistes aspirent à un art religieux, ou du moins à un nouveau « sacré » issu du profane artistique (Bazaine, Manessier, Le Moal, François Gruber, Bernard Buffet) – dont certains membres seront réunis en 1951 au Salon des Peintres Témoins de leur Temps autour d'une esthétique misérabiliste. Le groupe des Jeunes peintres de tradition française (Bazaine, Borès, Estève, Fougeron, Gischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Robin, Singier, Villon), alors identifié à la bravoure de la Résistance suite à la tenue de leur exposition à la galerie Braun dans le Paris occupé de 1941, propose quant à lui une « vision "essentialiste", unitaire, de l'univers »¹⁷. Le champ artistique de l'après-guerre couvre un large spectre plastique, de l'abstraction géométrique à la figuration du réalisme communiste, en passant par toute la diversité d'un nouvel art sacré, d'un art non-objectif ou encore non-figuratif¹⁸ pour l'heure peu défini. En parallèle de ces manifestations, différentes galeries offrent à des artistes encore relativement inconnus leurs premières expositions personnelles : la galerie René Drouin présente ainsi les œuvres de Dubuffet dès 1944, puis de Wols et de Fautrier en 1945, tandis que c'est à la galerie Lydia Conti que sont présentés les travaux d'Hartung en 1947 puis de Soulages en 1949. La série d'exposition de groupe *Les Mains éblouies* tenue entre 1947 et 1950 à la galerie Maeght amène elle aussi de nouveaux noms sur la scène parisienne, comme ceux de Dmitrienko, Rezvani, Arnal, Quentin, ou encore Chapoval¹⁹.

Pour Laurence Bertrand-Dorléac, la situation artistique parisienne de l'après-guerre mettait moins en jeu un affrontement purement esthétique qu'un clivage politique « entre deux conceptions de la place de l'individu dans le monde, entre les constructeurs et les déconstructeurs, entre les porteurs d'un projet global et ceux qui n'en ont plus, entre les défenseurs d'un projet qui vaudrait pour tous et ceux d'un projet qui ne vaudrait jamais que pour un seul »²⁰. Dans ce contexte, les projets portés par les différents partis politiques trouvent un écho dans les politiques culturelles institutionnelles, auxquelles réagissent les artistes et les acteurs du marché. Si le tripartisme des premières années de la IV^{ème} République agite la vie publique, les questions politiques dépassent rapidement le territoire national. Alors que la Guerre froide divise le monde, la France s'engage bientôt dans le processus de la

¹⁷ Bernard Ceysson cite Manessier pour qui l'art doit « exprimer ce qui derrière les apparences illusoires du monde relève de l'éternel ». Voir : Ceysson, Bernard, « Paris 1945-1964 : L'art en "situations" » in Carrein, Catherine et Morlet Catherine (dir). *L'École de Paris ? 1945-1964*, Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg, 12 décembre 1998 - 21 février 1999.

¹⁸ Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre, op. cit.*, p. 31-42.

¹⁹ Hyacinthe, Sandrine. *L'École de Paris, une histoire sans histoire ? : L'Art à Paris de 1945 à 1980*. Sous la dir. de Thierry Dufrêne. Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2016, p. 178.

²⁰ Bertrand-Dorléac, Laurence. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris, France : Gallimard, 2004, p. 12.

construction de l'Union européenne, tout en devant composer avec la minoration de son pouvoir face aux nouvelles puissances américaines et soviétiques. Dans le même temps, le gouvernement en place s'efforce de réprimer dans la violence le processus de décolonisation qui s'empare de nombreux pays sous domination française. La guerre d'Indochine dans laquelle le pays s'engage dès 1946 met à mal son image internationale, déjà entachée par la défaite de 1941 et l'Occupation, et divise profondément le pays. Le gouvernement s'engage alors dans un projet de revalorisation de l'image de la France fondée sur une politique culturelle s'attachant à reconstruire le mythe passé de sa vie artistique. Cette politique culturelle se traduit par exemple par la création en 1946 de la Direction des relations culturelles, futur Ministère des affaires culturelles, ainsi que par l'accueil de l'UNESCO à Paris en 1948, qui agiront notamment en faveur de la diffusion de la politique culturelle américaine sur le territoire. Le Musée d'art moderne, qui ouvre à nouveau ses portes au Palais de Tokyo le 9 juin 1947, est particulièrement impliqué dans ce processus de revalorisation. Jean Cassou va s'efforcer dans les années à venir de rattraper le retard culturel des institutions par un programme d'acquisition supposé combler les lacunes des collections, ainsi que par une programmation d'expositions destinées à ancrer l'actualité artistique dans un passé mythologique, à l'image de la présentation de *L'œuvre du XXème siècle* en 1952. De son côté, Le Louvre ré-ouvre progressivement ses salles et s'aligne sur la stratégie du Musée d'art moderne, en organisant notamment la présentation au Petit Palais de l'exposition *Cent chefs-d'œuvre de la peinture française au Louvre, des Primitifs à Manet*. Cette même politique nourrit du côté du marché de l'art la programmation de galeries qui s'associent aux ambitions institutionnelles, comme le fit la galerie Charpentier en organisant l'exposition *Cent chefs d'œuvre de l'École de Paris* en 1946 ou encore la galerie Maeght avec *L'art abstrait, les premiers maîtres* en 1949. Institutions, critiques et historiens se retrouvent cependant rapidement pris au piège d'une rhétorique chauvine, largement développée par des ouvrages comme ceux de Bernard Dorival et Pierre Francastel²¹. Ces ouvrages avaient pour ambition de restaurer un art « français », dont l'excellence se traduirait par un ancrage dans la tradition, dans le « bien-fait » et le « fini », dans la maîtrise de la technique, dans la mesure, la retenue et la sobriété des œuvres, qualités supposément caractéristiques d'un esprit national, précieux héritage du rationalisme cartésien des Lumières. Cette tentative officielle, institutionnelle et critique de réduction du champ de l'art à ces qualités ne pouvait cependant contenir durablement la diversité des recherches artistiques de la période.

1.1.2. Durcissement des positions esthétiques : artistes, institutions, critiques

Cette profusion artistique parisienne de l'immédiat après-guerre se radicalise en quelques années cependant, dans le cadre d'un mouvement de durcissement des prises de position esthétiques de ses différents acteurs. Alors qu'Aragon déclare que la liberté accordée jusqu'à présent par le Parti

²¹ Dorival, Bernard. *Les étapes de la peinture française contemporaine*. 3 vol. Paris, France : Gallimard, 1943-1946 ; Francastel, Pierre. *Nouveau dessin, nouvelle peinture: l'École de Paris*. Paris, France : Librairie de Médicis, 1946.

Communiste Français aux artistes encourage « la culture de tous les poisons et des idéologies de la classe dominante, sous le manteau de l'éclectisme »²², imposant définitivement une esthétique réaliste communiste aux artistes membres du parti, les œuvres des artistes incarnant une abstraction géométrique se réclamant notamment de Mondrian bénéficient d'une exposition de plus en plus grande dans la capitale. La galerie Denise René se spécialise ainsi progressivement autour de la défense d'artistes comme Herbin, Magnelli, Vasarely ou encore Dewasne. Leurs travaux gagnent de la visibilité suite à la naissance d'une nouvelle revue : après avoir été congédié du Parti communiste français en raison de ses prises de positions libérales dans la revue des *Lettres françaises*²³, le critique Léon Degand fonde avec André Bloc *Art d'aujourd'hui* en 1949, où interviennent régulièrement les critiques Charles Estienne et Michel Seuphor en faveur de cette production. La revue publie également régulièrement le programme de l'Atelier de l'art abstrait, ouvert par Jean Dewasne et Edgar Pillet en 1950. Le prix Kandinsky est enfin créé en 1946 pour récompenser les travaux allant dans le sens de ces recherches. Le renouveau de l'intérêt pour l'abstraction géométrique annonce alors le déploiement de débats esthétiques intenses, qui redistribuent les enjeux des activités et la place des acteurs de la vie artistique parisienne. Le schisme entre partisans et détracteurs de cette esthétique se cristallise rapidement en 1948 autour de la programmation du Salon des Réalités Nouvelles. Ouvert dans ses premières années à l'ensemble de la peinture dite non-figurative, cette édition durcit sa programmation en faveur d'une abstraction strictement géométrique, entraînant le départ de nombreux artistes comme Arp, Magnelli, Atlan, Bryen, Deyrolle, Dewasne, Engel, Gleizes, Magnelli, Pak, Vulliamy, et Mathieu.

Sur le plan esthétique, ces artistes ne se reconnaissent pas dans la « sécheresse »²⁴ des recherches géométriques caractérisant un rapport au réel technique et mathématique. Les détracteurs du Salon des Réalités Nouvelles sont rejoints dans ce rejet par l'ensemble des artistes non-figuratifs encore associés aux Jeunes peintres de tradition française ou à l'appellation « École de Paris », ainsi que par des artistes isolés, qui revendiquent la rupture du lien exclusif entre figuration et réalité. Edouard Jaguer avance déjà en 1946 que le souci de la technique devait être associé à une « certaine valeur affective d'expression lyrique »²⁵, tandis que Léon Degand exprime lui aussi l'existence d'une part expressive des formes abstraites comme manifestations de l'intime²⁶. Les tenants d'un art non-figuratif réclamaient le maintien d'un rapport poétique au réel, transcendant les questions de la forme abstraite ou figurative. Leur rejet de l'abstraction géométrique s'accompagnait de plus par des considérations politiques

²² Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre, op. cit.*, p. 17.

²³ Léon Degand explique ainsi que « la forme en soi est signifiante, autant que le sujet » et que « faute d'éducation, le réalisme est aussi conventionnel que l'abstraction ». Degand, Léon. « Défense du réalisme », *Les lettres françaises*, 16 août 1946 in *Ibid.* p. 18.

²⁴ Jaguer, Édouard. « Les chemins de l'abstraction », *Juin*, 1^{er} octobre 1946, p.4.

²⁵ Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 174.

²⁶ Le critique affirme ainsi que la forme a « par elle-même, un contenu d'une extrême richesse, car la moindre ligne, dans ses plus intimes manifestations, et, à plus forte raison, des jeux de lignes, mêlés à des zones colorées, expriment l'homme qui les traça et autorisent de la part du spectateur, s'il n'est pas insensible, les spéculations les plus exaltantes. » Degand, Léon. *Op.cit.*, in Bertrand-Dorléac, Laurence. *Op. cit.*, p. 18.

cruciales pour la période. Si l'abstraction géométrique était encore fréquemment présentée comme l'héritage des recherches cubistes mettant en valeur des figures comme celles de Fernand Léger, de Georges Braque et plus récemment de Paul Klee, inscrivant le mouvement dans la lignée d'une glorieuse tradition française, les critiques n'avaient pas hésité depuis la fin de la guerre à en rediscuter l'histoire, rappelant les origines hétérogènes d'une abstraction pouvant désormais être affiliée aux figures de Kandinsky, Malévitch ou Mondrian²⁷. Ce discours venait menacer le paradigme nationaliste et chauvin mis en place par les pouvoirs publics, critiques et historiens conservateurs dans leurs efforts pour maintenir le rang de la France sur la scène internationale, en construisant une histoire bien française des avant-gardes du début du siècle. Le rejet de l'abstraction géométrique pouvait ainsi refléter chez certains artistes impliqués dans cette histoire, à l'image des Jeunes peintres de tradition française comme Bazaine, Estève, Manessier, une forme d'anxiété par rapport à l'identité nationale, face à la valorisation d'artistes venus des pays de l'Est. Pour d'autres artistes bientôt associés à l'abstraction lyrique ou de l'informel, le rejet de l'abstraction géométrique s'ancrait plutôt dans la crise des valeurs modernistes engendrée par le traumatisme de la Seconde guerre mondiale. Face à l'optimisme des projets utopiques portés par le réalisme communiste ou l'abstraction géométrique, de nombreux artistes plongent dans le pessimisme et le désenchantement, refusent tout projet collectif ou toute règles communautaires au profit d'une représentation individuelle et morcelée du monde, propre à chaque artiste, passant par « des figures balbutiantes, chaotiques ou renversées, sans message social »²⁸.

A partir de 1950, le rejet des positions réalistes et abstraites, ainsi que le rejet du dualisme de leur opposition²⁹ conduit les artistes à s'engager dans la recherche d'une « troisième voie », c'est-à-dire d'un art qui ne ferait pas dépendre sa signification de sa ressemblance au réel, sans pour autant évacuer toute référence au monde.³⁰ Cette troisième voie aspirait ainsi à transcender les oppositions esthétiques mais aussi politiques, en appelant à la construction d'une communauté universelle fondée sur l'individu. Le lyrisme mis en avant par Edouard Jaguer en 1946 permettait d'envisager une réconciliation des productions engageant des problématiques identitaires et géographiques, au moment de leur réévaluation à l'aune de la nouvelle situation internationale de la France.³¹ Cette troisième voie semble un temps pouvoir être incarnée par les Jeunes peintres, notamment défendus par le critique Franck Elgar. Cependant, leurs œuvres aux tendances conservatrices, conformes aux « bonnes mœurs » de par leur soin et leur qualité de « fini », qui justifiait leur qualificatif de « belle peinture », ne satisfaisait pas tout un pan de la création rassemblant des artistes comme Wols, Bram Van de Velde, Artaud, Michaux, Dubuffet, Chassac, Giacometti, Hartung, Soulages, Schneider, Fautrier, Atlan, De Staël, Bryen ou encore Mathieu, Manessier et Tal Coat... Entre 1946 et 1950, ces peintres évoluaient de manière individuelle et isolée sur la scène parisienne, sans qu'un réseau de critique ou de galeries ne se soit

²⁷ Jaguer, Édouard. *Op. cit.*

²⁸ Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre, op. cit.*, p. 59.

²⁹ Bourniquel, Camille. « Réalisme et réalité : Enquête sur la peinture », *Esprit* n°168, juin 1950, p. 897-960.

³⁰ Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 141.

³¹ Hyacinthe, Sandrine. *Ibid*, p. 171-172.

encore organisé autour d'eux. Leurs œuvres étaient visibles lors d'expositions de groupes à la galerie de France, à la galerie Maeght, à la galerie Colette Allendy, Lydia Conti, René Drouin, Rive Droite, Pierre Loeb ou Louis Carré. C'est à ce moment pivot annonçant le développement de l'abstraction dans la décennie suivante que certains artistes et critiques vont se décider à prendre en charge la mise en récit d'une histoire d'un art non-figuratif et lyrique, en rupture avec les pôles historiques de l'abstraction et de la figuration, grâce aux discours concurrents de l'art brut, de l'abstraction lyrique, de CoBrA, du fantômisme ou encore de l'abhumanisme.

1.2. L'informel, agglomérat de discours concurrents

C'est par la fréquentation de cette scène parisienne en redéfinition que Michel Tapié va progressivement former sa réflexion sur l'art informel, en se nourrissant des discours qui se construisent autour de lui à la même période. Dans la course critique visant à l'identification d'une nouvelle avant-garde, Michel Tapié cherche à s'imposer, à trouver sa place. Si ses positions esthétiques se nourrissent tout d'abord de ses expériences auprès des avant-gardes jazz ainsi qu'au sein de la revue surréaliste des Réverbères³², c'est sa rencontre avec Jean Dubuffet, puis avec Georges Mathieu qui vont réellement ancrer ses réflexions dans l'actualité des combats artistiques de la période.

1.2.1. *L'art brut aux racines de l'informel*

Michel Tapié est d'abord profondément influencé par sa rencontre avec Jean Dubuffet entre 1944 et 1945, au moment où ce dernier commence à théoriser sa conception anti-culturelle de l'art. L'artiste et le futur critique se fréquentent d'abord au 114 bis rue de Vaugirard, où ils habitent tous les deux. Jean Dubuffet se prend rapidement d'affection pour la personnalité dandy et extravagante, sensible et sociable de son nouvel ami, qu'il introduit alors dans le réseau « Gallimard »³³ qui l'entoure à l'époque. En octobre 1944, Jean Dubuffet présente sa première exposition personnelle à la galerie René Drouin, qu'il a rencontré par l'intermédiaire de Jean Paulhan quelques mois auparavant. Le duo Dubuffet-Drouin offrira ensuite à Michel Tapié ses premières opportunités professionnelles dans le monde des galeries : en 1946, il écrit à leur demande la préface du catalogue de l'exposition « Mirobolus, Macadam & Cie – Hautes pâtes de Jean Dubuffet » - exposition qui fera ensuite partie du récit mythique « des origines » de l'art informel. Le 15 novembre 1947, Dubuffet ouvre au sous-sol de la galerie le Foyer de l'Art Brut, dédié à l'exposition d'œuvres extra-occidentales et d'œuvres produites en dehors des circuits artistiques officiels, que l'artiste collectionne. Michel Tapié en sera le directeur jusqu'en avril 1948. En tant que tel, il s'implique, avec quelques difficultés, dans la gestion commerciale du

³² Les activités musicien de jazz de Michel Tapié, qui l'occupent jusqu'en 1948, ont été détaillées par Juliette Evezard dans sa thèse. Voir Evezard, Juliette, *Op. cit.*, p. 32-49. Pour approfondir l'histoire des Réverbères, voir par exemple Fauré, Michel. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation : « Les Réverbères », « La Main à la plume »*. Paris, France : la Table ronde, 1982.

³³ René Drouin, Gaston Gallimard, Jean Paulhan, Francis Ponge, André Verdet, Edith Boissonnas...

Foyer, mais aussi avec plus de succès dans la prospection de nouveaux artistes et de nouvelles œuvres, dans l'organisation d'expositions, l'écriture des textes des catalogues, la communication des événements et le conseil de la galerie dans ses ventes. Ces premières activités définiront ainsi un « mode opératoire » commercial pour la suite de sa carrière, fondée sur ses activités de conseiller de galerie et d'édition de textes et de catalogues d'expositions.

Ces activités lui offriront de plus l'ancrage théorique originel de la rhétorique de l'informel, qu'il développera quelques années plus tard. Certains écrits de Jean Dubuffet publiés durant cette fin des années quarante réunissent les postulats essentiels qui supporteront par la suite le discours élargi, atomisé de l'art autre. La dette intellectuelle du critique envers son ami peintre se révèle par exemple particulièrement visible dans le cadre de l'écriture de la préface du catalogue de l'exposition *Mirobolus, Macadame & Cie*. L'épreuve tapuscrite définitive du document [annexe 1] a tout d'abord été « revue et corrigée » par Jean Dubuffet et Jean Paulhan. Les traces de ces corrections nous renseignent sur la manière dont les deux hommes ont pu inspirer et accompagner la réflexion du critique débutant, lui permettant de structurer son argumentation et de clarifier son propos en l'incitant notamment à alléger son texte de trop longues citations, caractéristiques d'un auteur déjà enclin à un style accumulatif prolifique. Au-delà de ces considérations formelles, ce texte nous renseigne sur les emprunts précoces effectués par Michel Tapié aux idées de Dubuffet. On y retrouve par exemple les figures poétiques et intellectuelles de Raymond Roussel, de Lautréamont, de Nietzsche et d'Henri Michaux, que Jean Dubuffet « sait si bien aimer, et qui on si souvent servi de pont à [leurs] rapports quotidiens ». Son rejet de la culture humaniste héritière des principes philosophiques et esthétiques de l'Antiquité, de la Renaissance et des Lumières – rationalisme, cartésianisme, positivisme, idéalisme platonicien – doit manifester sa vigueur aux « positions anti-culturelles » du peintre³⁴, tout comme ses références aux arts « barbares » des cultures extra-occidentales ou préhistoriques³⁵, dont la connaissance fantasmée commence à se diffuser à l'époque.

Ce principe de rejet de la culture humaniste occidentale au profit d'un art « brut », c'est-à-dire indemne de cette rationalité civilisée que les deux hommes dénoncent, forme le lit des théories à venir de l'informel. Cependant, le cœur de la rhétorique de l'informel s'intéresse plus à un travail strict de formes, de matières et de signes qu'à des œuvres « brutes » *stricto sensu*.³⁶ Cet intérêt est déjà préfiguré dans plusieurs citations de Dubuffet choisies par Michel Tapié pour la préface de *Mirobolus, Macadam & cie*. Ces citations lui permettent en effet de définir un processus créatif contemporain fondé sur

³⁴ Dubuffet rejette dans ses « Positions anticulturelles » de nombreuses notions : la capacité de la pensée occidentale à saisir le monde, la rationalité des Lumières, les méthodes de l'analyse, la beauté idéale de l'Antiquité... in Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. Paris, France : Gallimard, 1967.

³⁵ Sur cette question voir par exemple : Brun, Baptiste. *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut : critique du primitivisme*. Dijon, France : Les presses du réel, 2019.

³⁶ C'est par exemple une correction au texte initial de Michel Tapié qui rajoute dans cette préface la mention d'œuvres repoussées dans les « asiles d'aliénés ».

« l'adéquation du geste humain avec les lois propres à la matière employée »³⁷ ; sur « les impulsions, les spontanéités ancestrales de la main humaine quand elle trace [des] signes » ; sur l'utilisation du jeu, de l'humour, du hasard conçu comme « velléités et [...] aspirations du matériau qui regimbe » et qui donne sa « vitalité » à l'œuvre. Tous ces moyens sont associés selon Michel Tapié pour favoriser l'expression de l'artiste, la création d'une œuvre pouvant alors faire « sentir l'homme et les faiblesses et maladresses de l'homme dans tous les détails du tableau ». Ce cadre posé dès 1946 par Dubuffet par la voix de Michel Tapié caractérisera le cœur des recherches artistiques des années à venir.

Au-delà de ces questions de fond se dégagent déjà dans ce texte les germes du futur « système Tapié », indépendant des préoccupations de Dubuffet et de l'art brut. Ses références aux mathématiques – « nombres irrationnels, algébriques, transcendants, réels, asymptotes, transfinis, discontinus » – signes de son intérêt pour la notion de rythme dans l'œuvre d'art, issu de sa pratique du jazz ; la citation de Saint Jean de la Croix rajoutée à l'encre noire³⁸ ; son évocation de la magie ; son ambition d'utiliser le présent comme source de développement de toutes les potentialités de l'homme, nous signalent l'éclosion d'un regard critique autonome. Sur certains points, Michel Tapié choisit donc de s'écarter volontairement de la méthode de son ami artiste. Contrairement à Jean Dubuffet, peintre-écrivain prolifique ayant offert aux critiques et historiens les clés de compréhension de son œuvre, Michel Tapié affirme par exemple ne pas avoir « la prétention d'expliquer quoi que ce soit » - attitude confirmée par la suite de sa production écrite, volontairement obscure.

Malgré les intérêts divergents des deux hommes pour différents objets de création, le discours de Michel Tapié reste appuyé sur une question transcendant les questions formelles pour aborder celle du spectateur et de la réception de l'œuvre d'art. Cette question, déjà évoquée par un Dubuffet à la recherche d'œuvres « qui vous font sur-le-champ prendre en gelée, qui vous changent en pierre », est reformulée par Michel Tapié dans sa préface lorsqu'il évoque des œuvres aux « tonifiantes résonances harmoniques avec l'affectif disponible d'un quelconque être humain en quête d'aventure ». Cette conception de l'œuvre d'art concilie chez Michel Tapié des enjeux dépassant le simple niveau du spectateur, comme le dévoile la citation de Dubuffet qu'il choisit pour clore cette préface :

« Une œuvre d'art doit avoir une signification si profonde, si universelle, si nombreuse et diverse que chacun peut y boire la liqueur qu'il aime. Un totem à une croisée de chemins – jamais expliqué (expliquer serait épuiser), jamais totalement déchiffré. ».

On retrouve annoncé ici à la fois sa méthode critique, fondée sur des écrits-mystères et le principe d'action de son appareil théorique, selon lequel la force de l'art informel s'appuierait sur sa capacité à lier l'individu et ses particularités à une communauté universelle d'hommes, qui fournit aussi le moteur

³⁷ Il faut signaler l'influence considérable des écrits d'Henri Focillon sur la critique de l'époque, qui se réfère régulièrement à ses thèses exposées notamment dans sa *Vie des formes* ou dans *Art d'Occident*. Voir Focillon, Henri. *Vie des formes*. Paris, France : E. Leroux, 1934. Pour comprendre cette influence, voir aussi l'analyse complète de la critique de la période de Leeman, Richard. *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2010.

³⁸ « Pour aller où tu ne sais pas, tu dois aller par où tu ne sais pas ».

économique et commercial du système Tapié. Cette potentialité unificatrice de l'œuvre affirmée par Michel Tapié est probablement née elle aussi de ses discussions avec Jean Dubuffet, qui écrit dans ses « Positions anticulturelles » que « l'art est un langage : instrument de connaissance et instrument de communication »³⁹, ce que répétera le critique tout au long de sa carrière à propos de l'art autre.

La comparaison des écrits de l'art brut et de l'art informel permet enfin de constater l'assimilation par Michel Tapié d'un registre sémantique initié par Dubuffet. Les historiens ont déjà souligné à plusieurs reprises son influence dans le choix du terme « informel », alors qu'en 1946 paraissent les *Notes pour les fins-lettrés* de Dubuffet, incluant son texte « Partant de l'informe » :

« Partant de l'informe : Le point de départ est la surface à animer – toile ou feuille de papier – et la première tâche de couleur ou d'encre qu'on y jette : l'effet qui en résulte, l'aventure qui en résulte. C'est cette tâche, à mesure qu'on l'enrichit et qu'on l'oriente, qui doit conduire le travail. Un tableau ne s'édifie pas comme une maison, partant de cotes d'architecte, mais : dos tourné au résultat – à tâtons ! à reculons ! Ce n'est pas en regardant l'or, alchimiste, que tu trouveras le moyen d'en faire, mais cours à tes cornues, fais bouillir de l'urine, regarde, regarde avidement le plomb, là est ta besogne. Et toi, peintre, des taches de couleur, des taches et des tracés, regarde tes palettes et tes chiffons, les clefs que tu cherches y sont. »

Loin d'être anecdotique, cette déclaration fait écho à l'intense rhétorique de l'informe développée par les titres des œuvres produites entre le moment de sa rencontre avec Michel Tapié et la parution de l'*Art autre* : on retrouve ainsi par exemple *Maast informe (Portrait de Jean Paulhan)* (1946), *Table de forme indéfinie* (1951), *Paysage avec êtres tentant de se former* (1952), *Paysage de l'informe* (1952) ou encore *Laboratoire des formes* (1952) ...⁴⁰ À un niveau plus discret, il faut souligner que certaines expressions restées particulièrement associées au style et aux théories de Michel Tapié ponctuent régulièrement les écrits de Dubuffet rassemblés dans le premier tome de *Prospectus et autres écrits suivants*, permettant à nouveau de postuler une forme de paternité de l'artiste au regard des choix de vocabulaire de son ami. Dans « Positions anticulturelles », Dubuffet évoque ainsi par exemple son rejet du travail d'analyse, de la « dissection », en affirmant être « plus enclin au contraire à toujours bloquer des ensembles »⁴¹. La notion d'ensemble est une notion clé du système de l'art autre, fondée principalement chez Michel Tapié sur la théorie mathématique des ensembles, mais que l'on pourrait imaginer avoir été inspirée de ses discussions avec le peintre. Dans « L'Art brut préféré aux arts culturels », Dubuffet qualifie l'acte d'art comme un acte « d'extrême tension », de « haute fièvre »⁴², ce que Michel Tapié transposera par la suite à sa manière sur un plan mystique, influencé par sa propre pratique spirituelle. Enfin, on retrouve dans ce même texte de Dubuffet une phrase que l'on aurait pu penser avoir été écrite par Michel Tapié lui-

³⁹ Dubuffet complète son affirmation ainsi : « Par ailleurs, la peinture est langage beaucoup plus spontané et beaucoup plus direct que celui des mots : plus proche du cri, ou de la danse. » in Dubuffet, Jean. *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁰ Jakobi, Marianne. *Nommer la forme et l'informe. La titration comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet*, 2004. https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2004_num_24_1_1317.

⁴¹ Dubuffet, Jean. *Op. cit.*, p. 96.

⁴² *Ibid.*, p. 198.

même pour son manifeste de 1952 : « l'art est un autre moyen de connaissance dont les voies sont tout autres : c'est celles de la voyance »⁴³.

L'art informel de Michel Tapié est ainsi profondément enraciné dans la relation professionnelle, amicale et intellectuelle que le critique partage à la fin des années quarante avec Dubuffet, qui voit probablement en lui à cette époque un fidèle défenseur de l'art brut. Cependant, les divergences théoriques et professionnelles qui naissent entre les deux hommes au moment de la parution de *l'Art autre* les amèneront à prendre des chemins différents. Dès 1952, Dubuffet s'oppose à Michel Tapié et prend soigneusement ses distances avec ses activités professionnelles. Il veillera désormais à ne plus être mêlé aux affaires de l'art informel dont il a inspiré la naissance et préfère inscrire l'art brut et ses propres créations dans un réseau concurrent de celui développé par Michel Tapié, ce qui se répercutera plus tard dans la différence de réception de leurs activités.

1.2.2. *Discours périphériques : fantômisme, spatialisme, CoBrA et abhumanisme*

Au moment où Michel Tapié épanouit sa réflexion au contact de Jean Dubuffet, de nombreux artistes travaillent en même temps à des œuvres critiques du système philosophique et artistique garanti par un certain humanisme bourgeois qu'ils rejettent avec violence. Le parcours de Michel Tapié le met rapidement en contact avec certains de ces artistes : Karel Appel, Camille Bryen, Henri Michaux, Lucio Fontana, Gianni Dova, Roberto Crippa ou encore Isidore Isou. Récupérés à différents moments de la constitution de son système promotionnel, ces artistes proposent des discours concurrents de celui de Michel Tapié, qui s'est évertué à nourrir son propre appareil théorique à leur contact, de manière parfois anecdotique mais aussi parfois totalement phagocyte.

Henri Michaux fût par exemple une figure majeure de l'art informel « des débuts ». Michel Tapié le rencontre grâce à ses activités de conseiller de la galerie Drouin⁴⁴. Il l'expose dès lors à de nombreuses reprises et cite régulièrement l'artiste comme référence historique de l'art informel jusqu'à la fin de sa carrière. Michel Tapié et Henri Michaux partagent effectivement des préoccupations artistiques communes : en plongeant à l'intérieur de lui-même, l'écrivain s'efforce de créer de nouveaux signes capables de transcender le réel et de faire accéder l'homme à l'universel. Son œuvre graphique vise un rapport mystique au monde, un « exorcisme » du réel par la recherche de tracés informes, inspirés notamment de son intérêt pour la calligraphie traditionnelle orientale. Henri Michaux baptise ainsi certaines de ses recherches de « fantômisme »⁴⁵. Conformément à la puissante logique assimilatrice et simplificatrice de son système, Michel Tapié s'appuie alors superficiellement sur ces points communs pour faire du fantômisme une modalité d'expression de l'art autre, qu'il redistribue librement d'un artiste

⁴³ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁴ Michel Tapié collabore avec René Drouin et Jean Dubuffet de 1946 à 1948, puis devient conseiller de la galerie de 1949 à 1952.

⁴⁵ Henri Michaux déclare ainsi, ironiquement : « Si donc j'aimais les Ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le psychologisme) ». Voir Michaux, Henri. « En pensant au phénomène de la peinture », *Passages*. Paris, France : Gallimard, [1950] 1963, p. 62.

à l'autre. Ce mécanisme d'assimilation critique le conduit en 1954 à parler de manière trompeuse des « exorcismes » de Michaux et du « fantôsmisme mystique » de Raoul Ubac⁴⁶.

D'autres discours artistiques concurrents de l'informel de Michel Tapié nés à la même époque, entre 1945 et 1950, ont dû affronter de manière similaire les distorsions infligées par le critique à leurs principes fondamentaux. Grâce à ses voyages à Milan et à Venise durant l'été 1952, Michel Tapié prend connaissance des travaux des artistes des Movimento Arte Nucleare (Enrico Baj, Sergio Dangelo, Gianni Bertini) et du mouvement spatialiste (Fontana, Capogrossi, Crippa, Dova, Joppolo, Matta, Peverelli, présentés lors de différentes expositions entre mai et septembre 1952 aux Galleria del Naviglio et Galleria Il Cavallino. En rencontrant ces œuvres, il peut aussi découvrir la proximité de ces artistes avec les recherches du groupe Origine (Burri, Colla Capogrossi, Balloco), qui avaient exposé à la Galleria Origine à Rome en 1951. Développés entre 1946 et 1950, les principes du mouvement spatialiste s'inspirent des dynamiques du baroque pour construire une théorie de l'art fondée sur le mouvement, l'énergie, l'espace et le temps. Ces principes nourriront en partie la réflexion de Michel Tapié et le tournant « structurel et ensembliste » de l'art autre de la fin des années cinquante, sans qu'il en respecte pour autant la lettre.

À l'inverse, Michel Tapié s'est efforcé d'intégrer certains artistes qui étaient des figures de mouvements parallèles à ses recherches sans pour autant assimiler leur discours. Ce fut le cas des idées du mouvement CoBrA, qui ne sont pas sans rappeler celles du critique. Fondé en novembre 1948 à Paris à l'occasion de la réunion d'artistes du surréalisme révolutionnaire comme Christian Dotremont, Joseph Noiret, Asger Jorn, Karel Appel, Constant et Corneille, le mouvement prétend s'opposer aux formalismes dogmatiques des débats esthétiques parisiens en vigueur depuis la Libération. Comme Jean Dubuffet, CoBrA s'intéressait en effet aux arts populaires et aux réflexions ethnographiques⁴⁷, aux œuvres extra-occidentales, à la psyché créatrice de l'enfance et des personnes aliénées, à la nature et aux mythologies. Rejoignant le rang des artistes « pessimistes » se défiant des projets collectifs utopiques, le manifeste de CoBrA « La cause était entendue » (1947) marquait leur refus d'instaurer une « unité théorique artificielle » au sein d'une production issue d'expériences individuelles différentes⁴⁸. L'inscription internationale du mouvement aurait pu lui permettre d'atteindre la même ampleur que celle de l'art autre, construite sur le réseau de Michel Tapié. Celui-ci profite cependant de la dissolution du groupe en 1951 pour intégrer Karel Appel à ses expositions fondatrices des *Signifiants de l'Informel* et de l'*Art autre*, faisant « renaître » l'artiste au sein de son système théorique, bénéficiant de la proximité des principes de CoBrA avec son propre discours sans pour autant avoir à le mentionner. Ce manquement ne limitera par l'assimilation d'Appel à l'art informel, grâce à l'influence de Michel Tapié

⁴⁶ Tapié, Michel. « Devenir d'un art autre », *Combat*, 30 août 1954.

⁴⁷ Ces réflexions se déploient notamment dans la revue *Linien*, fondée par Vilhelm Bjerke-Petersen et Ejler Bille, et qui fondera pour Christian Dotremont « l'origine la plus déterminante du groupe Cobra ». Vasseur, Catherine. « COBRA, mouvement artistique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 août 2019. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cobra/>

⁴⁸ *Ibid.*

sur Michel Ragon, premier critique à s'être associé au premier mouvement. Dans un article sur Corneille paru dans *Combat* en 1956, dépassant largement le cadre de la relation entre Michel Tapié et Karel Appel, celui-ci ira jusqu'à apposer le sceau de l'art autre sur l'ensemble de la production de CoBrA :

« Marqués à la fois par le surréalisme et l'expressionnisme, les peintres de ce mouvement peignaient « autre chose » et cet autre chose, hérétique dans un temps où l'abstraction géométrique et le réalisme sordide étaient triomphants, semble bien aujourd'hui être devenu un peu trop à la mode. Corneille, en véritable artiste qu'il est, n'a pas suivi la mode et sa peinture est toujours « autre chose »⁴⁹

Il faut enfin signaler l'existence d'un dernier discours ignoré par le critique malgré sa proximité avec ses instigateurs : celui de l'abhumanisme développé par Jacques Audibert et Camille Bryen entre 1952 et 1955, à la suite des écrits de Beniamino Joppolo de 1951⁵⁰ – lui-même membre fondateur du mouvement spatialiste, preuve s'il en faut de la proximité intellectuelle de ces réseaux. L'abhumanisme s'inscrit dans le mouvement de rejet de l'humanisme classique de la période de l'après-guerre, déjà caractérisé chez Michel Tapié sous l'influence de Dubuffet. L'abhumanisme fait écho aux critiques énoncées par Martin Heidegger en 1946 dans sa *Lettre sur l'humanisme* selon lesquelles « l'Être n'est jamais acquis ni révolu, même si la logique, la grammaire ou la métaphysique tentent de le fixer » ou encore au concept d'Übermensch de Nietzsche, qui cherche à « affranchir l'univers de toutes les ombres humaines et à lui rendre ses dimensions originelles : le hasard, le chaos, le devenir »⁵¹ Camille Bryen définit ainsi l'abhumanisme comme « le monde sans l'homme. Sans l'homme que nous connaissons. »⁵² La philosophie abhumaniste dépend étroitement de son travail de peintre et fait écho aux recherches de Wols, dont il était un familier et un admirateur. La peinture de Camille Bryen tend à définir un rapport concret au réel par la dissolution du langage et des formes, dans une « tentative mystique non figurative »⁵³ proche de tout un pan de la démarche de Michel Tapié, dont il se démarque cependant par la radicalité de son déni de la présence humaine dans ses œuvres. Iveta Slavkova explique ainsi l'ignorance réciproque de l'abhumanisme et des théories de Georges Mathieu, Charles Estienne

⁴⁹ Michel Ragon, « Corneille », *Cimaise*, 3^{ème} série n°4, mars 1956, p. 23.

⁵⁰ Joppolo, Beniamino, *Abumanesimo*, éd. inconnu, s. l., 1951 ; Audibert, Jacques et Bryen, Camille. *L'Ouvre-boîte : colloque abhumaniste*. Paris, France : Gallimard, 1952 ; Audibert, Jacques. *L'abhumanisme*. Paris, France : Gallimard, 1955.

⁵¹ Slavkova, Iveta. « L'humanisme, aussi, est un mythe. Prolégomènes à une peinture abhumaniste ». In Dufrière, Thierry et Flahutez, Fabrice. *Art et mythe*, Nanterre, France : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 73-83. <http://books.openedition.org/pupo/1994>.

⁵² « A. — Qu'est-ce que l'abhumanisme ?
B. – Le monde sans l'homme. Sans l'homme que nous connaissons. L'abhumanisme a besoin de porte-voix humanistes, mais il demeure convaincu que l'humanisme est d'abord l'abhumanisme. Un humaniste est un abhumain qui s'ignore. Mais un abhumain conscient peut faire de l'humanisme. Comme il pourrait faire du canisme, du chauve-sourisme ou du cachotisme. Avoir le sentiment de l'abhumanisme, mais un sentiment vrai, autorise toutes les bifurcations, y compris la grand'route, celle de l'humanisme. Car le Vestiare sidéral, animal, végétal et général contient « aussi » l'humanisme, barbe de Léonard, robe de chambre de Diderot. »

Voir Audibert, Jacques et Bryen, Camille. *Op. cit.*, p. 45-46.

⁵³ Villemur, Frédérique, et Brigitte Pietrzak. *Paul Facchetti: le studio : art informel et abstraction lyrique*. Arles, France : Actes Sud, 2004, p. 18.

ou Michel Tapié par cette radicalité, qui amène à des divergences profondes entre l'artiste et ces critiques :

« La raison principale de cette ignorance est sans doute le fait que toutes ces tendances [l'abstraction lyrique, le tachisme, l'informel] sont imprégnées d'humanisme : par la présence forte du créateur-démiurge, par la recherche d'une harmonie et d'un sens ultime à travers la révélation picturale, par la foi que l'homme devient meilleur après avoir vu ces tableaux et que l'humanité retrouve sa vérité et son essence dans ces œuvres. Admettre l'abhumanisme comme une position sérieuse aurait désavoué ces tendances. »⁵⁴

On pourrait aussi rajouter que lorsque Camille Bryen écrit sur la peinture abhumaniste - « Parole parle » (1949), « L'Heure du biniou » (1955), « Jepeinsje » (1956), lorsque sont publiés ses échanges avec Jacques Audiberti dans *L'Ouvre-boîte*, ces tendances bénéficient, chacune à leur manière, d'une réception critique bien plus forte par leur potentiel d'influence sur les débats esthétiques en vigueur à l'époque, que l'abhumanisme choisit d'ignorer⁵⁵. Michel Tapié ne se sera ainsi pas senti menacé par les idées du peintre et aura pu choisir de les ignorer d'autant plus que Camille Bryen faisait alors déjà partie intégrante de son système promotionnel, depuis leur collaboration commune aux côtés de Georges Mathieu entre 1947 et 1950.

1.2.3. *L'abstraction lyrique, une troisième voie jumelle de l'informel ?*

Si Jean Dubuffet est le premier inspirateur des théories de Michel Tapié, c'est au contact de Georges Mathieu que le critique enrichira son ambition d'un art automatique et expressif d'un nouvel intérêt pour le signe. Les deux hommes se rencontrent à l'occasion de la première exposition de Wols à la galerie Drouin en 1947, dont Georges Mathieu ressortira bouleversé et qui marquera le point de rupture à partir duquel se construiront ses futures recherches artistiques⁵⁶. À la suite de cette exposition, l'artiste noue une relation tant amicale qu'intellectuelle et professionnelle avec Michel Tapié. Georges Mathieu va en effet l'entraîner, aux côtés de Camille Bryen dont il admire les recherches picturales, dans une « offensive anti-géométrique » aux origines de la naissance de l'abstraction lyrique. Cette offensive se construit autour de trois expositions : « L'Imaginaire », « HWPTSMB » et « White and Black ».

« L'Imaginaire » a lieu en décembre 1947 à la galerie du Luxembourg, dirigée par Eva Philippe. L'exposition réunit les œuvres de Arp, Atlan, Bryen, Hartung, Leduc, Mathieu, Riopelle, Ubac et Wols.

⁵⁴ Slavkova, Iveta. *Op. cit.*

⁵⁵ Pierre Restany regrettera d'ailleurs cette faible réception dans l'histoire de l'abhumanisme, victime « d'une illusion collective, la mythique « démesure du moi créateur » » promu par Michel Tapié. Restany voit en effet en Camille Bryen un précurseur des recherches des Nouveaux Réalistes notamment dans son travail pour *L'Aventure des objets* en 1930. Voir Slavkova, Iveta. *Ibid.*

⁵⁶ Mathieu évoque à propos des œuvres de Wols le « cri le plus lucide, le plus évident, le plus pathétique du drame d'un homme et de tous les hommes. Je sors de cette exposition bouleversé. Wols a tout pulvérisé. [...] « Après Wols, tout est à refaire » Voir Mathieu, Georges. *De la révolte à la renaissance : au-delà du tachisme*. Paris, France : Gallimard, 1973.

Elle est l'occasion pour Georges Mathieu d'affirmer désormais : « Une seule tradition est valable : celle de la création absolument libre »⁵⁷. Cette liberté doit permettre aux yeux de l'artiste de sonner « le glas du déterminisme abstrait »⁵⁸, dont le dogme géométrique promu par de jeunes artistes – Magnelli, Herbin, Deyrolle, Dewasne... – est considéré comme l'héritier des traditions obsolètes de « l'abstractivisme cézannien, constructiviste, néo-plasticien »⁵⁹. Cette liberté supposément absolue à laquelle il invite les artistes se limite cependant rapidement au cadre de l'abstraction lyrique que l'exposition annonce pour la première fois. Le terme est choisi après plusieurs temps d'hésitations. Georges Mathieu explique tout d'abord qu'il désirait intituler l'exposition « Vers l'Abstraction lyrique » avant d'accepter de la renommer « L'Imaginaire » sur proposition de la galeriste Eva Philippe⁶⁰, proposition qui évoque les premières hésitations à l'heure de la formation du mouvement. Aux débuts de la réflexion qu'il mène conjointement avec Camille Bryen, Georges Mathieu et lui utilisent en effet le terme de « non-figuration psychique ». Pour Georges Mathieu, cet accent porté sur le « psychisme » permettait de souligner la prédominance de l'intention expressive sur le choix des moyens de l'abstraction, cruciaux pour le développement de son pôle géométrique. Cependant il était surtout trop étroitement lié à l'histoire des surréalistes et à leur conquête du subconscient, desquelles Georges Mathieu cherchait à se distinguer pour construire une avant-garde complètement neuve⁶¹. Le « psychisme » est alors abandonné au profit de la notion de lyrisme, qui permet à l'artiste d'évoquer le principe d'expressivité de la nouvelle abstraction qu'il propose sans mettre explicitement en jeu les concepts psychanalytiques en vogue durant la première moitié du XX^{ème} siècle.

À l'inverse, le concept de lyrisme peut paraître encore « neutre » à l'époque⁶². S'il est investi d'un passé romantique et poétique lointain⁶³, il permet tout du moins d'insister désormais sur la recherche d'expressivité des artistes proches des théories de Georges Mathieu, tout en produisant un effet de nouveauté par sa juxtaposition au concept d'abstraction. Il faut souligner au passage que l'histoire occidentale du lyrisme n'est pas sans rappeler les ambitions de la pratique artistique performative de Georges Mathieu. Le lyrisme occupait par exemple une fonction de représentation spectaculaire passée, dans le cas des chants de troubadours, avant d'être utilisé au XVI^{ème} siècle pour

⁵⁷ Extrait du catalogue de l'exposition « L'Imaginaire », galerie du Luxembourg, décembre 1947. In Mathieu, Georges. *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ Le choix de l'association du terme « déterminisme » aux recherches abstraites géométriques n'est pas anodin. Il révèle les enjeux politiques qui sous-tendent ces affrontements esthétiques et la mise en place d'une dialectique manichéenne, opposant un humanisme essentialiste classique aux recherches lyriques, influencées à la fois de la philosophie existentialiste de Sartre qui connaît un grand succès à l'époque et d'un libéralisme individualiste naissant à l'heure de la mise en place de la société capitaliste contemporaine. Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.* p. 49.

⁶¹ Léon Degand reconnaît le caractère lyrique des œuvres présentées par l'exposition mais les associe par là même explicitement aux surréalistes. Voir Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 41.

⁶² Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 177.

⁶³ Cette potentialité poétique et romantique du terme « lyrique » trouvera dans la seconde moitié des années cinquante un écho dans le regain d'intérêt critique pour la nature et le paysage comme espaces d'intériorité et de transcendance, avec par exemple les discours du paysagisme abstrait et du nuagisme.

revendiquer une forme poétique élégante et noble, valeurs auxquelles aspirait l'artiste. D'autres qualités accumulées par cette tradition occidentale du lyrisme aux temps de la modernité, sous l'influence des figures de Rimbaud, Mallarmé et Baudelaire évoquent elles aussi d'une manière pertinente des recherches plus proches cette fois du discours de l'informel de Michel Tapié : sa puissance cathartique d'expurgation des passions par exemple, ou encore sa fonction d'agent de métamorphose désirant « changer la boue en or »⁶⁴.

C'est en tous cas Jean-José Marchand, fidèle défenseur de l'œuvre de Georges Mathieu, qui utilise le terme « lyrique » pour la première fois à propos des œuvres⁶⁵ présentées par l'artiste au cours de l'année au Salon des Réalités nouvelles puis au salon des Surindépendants. Le critique les qualifie ainsi d'œuvres « très lyriques, extrêmement émouvantes, capables je crois de toucher le public bien qu'elles ne représentent rien »⁶⁶. C'est lui encore qui écrit la préface « Vers l'abstractivisme lyrique » du catalogue de l'exposition, annonçant pour la première fois le vocable de l'abstraction lyrique à venir, dans la lignée proclamée du « lyrisme » de Van Gogh et de Picasso.

En avril 1948, les trois partenaires récidivent à la Galerie Colette Allendy, avec l'exposition « H.W.P.T.S.M.B. » [annexe 2] réunissant les œuvres d'Hartung, Wols, Picabia, Tapié, Stahly, Mathieu et Bryen. Le catalogue de l'exposition réunit cette fois les textes de « La liberté c'est le vide » de Georges Mathieu, un texte de Camille Bryen et de Francis Picabia et « Éthique » de Michel Tapié. Ce texte marque la première déclaration d'intention artistique du critique sortant du cadre de l'art brut et de sa relation avec Jean Dubuffet. Il y écrit ainsi :

« Le temps, comme la Nature, ne procédant que par bonds, la vie n'est qu'une succession de présents. (...) Plongeons donc perpétuellement dans le présent, nous ne risquons de nous cogner que contre nous-mêmes ou (pourquoi pas ?) de tricher avec nous-mêmes : un beau dérapage de temps en temps, c'est beaucoup plus tonique que des histoires culturelles ou ces engagements qui ne changent rien à rien. (...) Incohérence ? Tant mieux, mais pas nécessairement : systématiser l'incohérence serait un autre poncif, entamerait cette disponibilité totalement libre hors de laquelle l'homme devient troupeau (ou homme de troupeau). »⁶⁷

La disponibilité de l'homme acquise par la vie dans le présent, son rapport à lui-même, le peu de cas que fait Michel Tapié du risque d'incohérence des recherches à venir qu'il justifie par la nécessité de la prise de risque artistique définissent déjà les partis pris qui orienteront tous ses écrits et toute sa carrière à venir.

Cette série d'expositions de combat se conclue finalement en juillet 1948 sur l'exposition « Black and White » à la Galerie des Deux-Îles dirigée par Florence Bank, avec la collaboration de Michel Tapié

⁶⁴ Bencheikh, Jamel Eddine ; Maulpoix, Jean-Michel ; Diény, Jean-Pierre (et al.), « Lyrisme », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 1 août 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lyrisme/>

⁶⁵ Il s'agit des œuvres *Survivance*, *Conception*, *Désintégration* et *Surindépendants Exorcisme et Incantation* de Georges Mathieu.

⁶⁶ Marchand, Jean-José. « Tour des expositions », *Combat*, 16 octobre 1947, p. 2 in *Ibid.*, p. 176.

⁶⁷ Tapié, Michel. « Éthique », « H.W.P.T.S.M.B. », galerie Colette Allendy, avril 1948.

et d'Edouard Jaguer. Des dessins, gravures et lithographies en noir et blanc créés par Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Uzac, Wols sont présentés. Le catalogue marque cette fois la première utilisation par Michel Tapié du concept de l'informe, dans un court texte déclarant :

« 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 force magico-psychique justement réelle : l'inertie. »

Comme deux concepts jumeaux, l'abstraction lyrique et l'informel sont des discours esthétiques nés de la même matrice. Sa rencontre avec Georges Mathieu offre tout d'abord à Michel Tapié l'occasion de se faire connaître comme critique et acteur de la scène contemporaine par une série d'expositions remarquées, qui participeront à la fondation de sa légende. Plus important encore, son discours sur l'informel sera fortement influencé par les conceptions lyriques de son ami peintre. Dans ses écrits, Georges Mathieu concentre les ambitions de l'abstraction lyrique en une maxime : créer des œuvres offrant un « maximum d'expression par le minimum de moyens », permettant ainsi selon lui de postuler l'adéquation du contenu et de la forme de l'œuvre⁶⁸. Deux critères caractérisent ainsi le processus créatif de l'abstraction lyrique : l'expression d'un contenu, c'est-à-dire ici l'exaltation d'une conscience individuelle ; par une forme de spontanéité contrôlée, c'est-à-dire par une « nouvelle phénoménologie de l'acte de peindre » incluant « primauté de la vitesse, absence de préexistence de forme, absence de préméditation du geste, état extatique »⁶⁹. Ces critères devaient permettre de garantir aux artistes la pureté du trait, des formes et de l'unité de l'œuvre. Ils devaient de plus permettre de garantir un rapport ludique et léger à la création. Les œuvres se caractérisaient alors par un travail direct du matériau, par l'utilisation de tâches, inspirées notamment du travail de Wols, ainsi que par un travail du rythme de l'œuvre par l'utilisation et la structuration de signes, inspirés de l'intérêt de Georges Mathieu pour la calligraphie « orientale ».⁷⁰ L'artiste conçoit par ces moyens de faire de l'abstraction lyrique un nouveau mode de communication renversant les rapports quotidiens signifiants-signifiés en vigueur dans le langage. Georges Mathieu explique ainsi :

« Jusqu'à présent le processus de signification était le suivant : une chose est donnée et un signe est inventé pour elle. Maintenant un signe sera donné et il fera la preuve de son fondement et de sa valeur s'il trouve son incarnation. Mais la peinture n'a pas changé, ce sera toujours le transcendant des signes »⁷¹

L'objectif de l'abstraction lyrique consiste alors à tenter d'inventer un langage capable de restaurer le rapport de l'homme au monde en puisant dans l'individualité des artistes afin de définir de nouveaux signes et de nouveaux processus de signification susceptibles d'affronter la béance de l'échec du langage

⁶⁸ Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 67. : « Je remarque alors que la « calligraphie », art du signe par excellence, vient de se libérer du contenu signifiant littéral de l'écriture pour n'être plus que pouvoir direct de signification, l'écriture devant sa propre valeur fondamentale. »

⁷¹ *Ibid.*

idéaliste quotidien, constatée à la suite du traumatisme des deux guerres mondiales par les recherches des philosophes comme Wittgenstein et Barthes parmi d'autres.

L'intérêt de Georges Mathieu pour le signe et ses rapports de sens, d'écriture, de communication vont profondément nourrir Michel Tapié. Après avoir été ancré dans la matière de Dubuffet, le travail de Mathieu va permettre au critique de fonder le deuxième pôle de l'art autre, qui prendra une ampleur de plus en plus grande au fur et à mesure de sa carrière. Cependant, en 1948, Michel Tapié aspire déjà à autonomiser son discours de l'autorité de Georges Mathieu. L'indépendance de l'art autre lui sera bientôt offerte grâce à l'organisation de plusieurs expositions fondatrices et son insertion dans un réseau professionnel étendu.

1.3. L'informel, ciment d'un réseau promotionnel international

Après sa participation aux trois expositions de combat de Georges Mathieu, Michel Tapié se lance à son tour dans « l'aventure » d'un nouvel art non-figuratif avec l'organisation de cinq expositions fondatrices. Ces expositions lui permettent de s'insérer au cœur d'un réseau international de galeries et d'artistes tout en lui permettant de définir pour la première fois un art informel et un art autre à la fois comme discours critique et comme méthode promotionnelle.

1.3.1. 1950-1952 : *L'informel en cinq expositions fondatrices*

La première exposition annonçant la stabilisation des réflexions de Michel Tapié s'intitule « Véhémences confrontées » [annexe 3]. Elle a lieu en mars 1951 à la galerie Nina Dausset, trois ans après la tenue de « White and Black », durant lesquels Michel Tapié a construit son réseau professionnel et sa connaissance de la scène artistique parisienne en tant que conseiller de la galerie Drouin. Première exposition organisée à la seule initiative du critique, elle réunit les œuvres « de la peinture non-figurative américaine, italienne et de Paris »⁷² autour d'un principe de « confrontation » qui deviendra la méthode privilégiée du critique. On y trouve ainsi réunis De Kooning, Pollock, Alfred Russell, Bryen, Capogrossi, Hartung, Mathieu, Riopelle et Wols⁷³. Leurs œuvres se doivent alors d'illustrer la « véhémence » de la création contemporaine⁷⁴, conçue comme l'expression de la libération énergétique de l'individualité de l'artiste sur la toile. Le catalogue d'exposition réunit deux longs textes de Georges Mathieu, deux textes de Camille Bryen, un texte en italien du groupe Origine, un texte en anglais d'Alfred Russell et un texte de Jean-Paul Riopelle autour d'une longue première déclaration de Michel Tapié, présentée au centre du document. Enfin, un encart nous rappelle la lignée des expositions de combat menées de 1947-1948 à la suite desquelles le critique compte inscrire son exposition. Cependant,

⁷² « Véhémences confrontées », galerie Nina Dausset, mars 1951.

⁷³ Les raisons et les relations qui fondent cette sélection effectuée par Michel Tapié sont détaillées dans la thèse de Juliette Evezard. Voir Evezard, *Op. cit.*, p. 112.

⁷⁴ Le terme est emprunté à Malraux, qui pour parler des œuvres de Mathieu évoque leur force de « véhémences souffrées ». Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*, p. 95.

les choix typographiques de cette affiche-catalogue annoncent déjà le programme personnel de Michel Tapié. Celui-ci se positionne au sein de la page au cœur d'un réseau international d'artistes à qui il offre un espace d'expression, à la fois par l'exposition d'œuvres perçues comme traces de leur individualité – renforcées par le choix de ne pas traduire en français les textes étrangers – et par la publication de leurs écrits prenant valeur de déclarations d'intentions artistiques. Chacun de ces artistes exprime des positions relativement personnelles quant à la direction vers laquelle ils tendent – que l'on compare seulement le nihilisme du texte de Camille Bryen à l'histoire de l'art proposée par Georges Mathieu. Malgré ces différences, le texte de Michel Tapié a une valeur programmatique, censée unifier ces déclarations tout en respectant leur diversité, puisqu'il offre la clé de compréhension générique des œuvres exposées en utilisant pour la première fois le concept d'informel :

« Chacun a abordé le domaine indéfini de l'Informel avec son propre tempérament, dans une liberté vis-à-vis de ce que l'on appelait l'Art qui leur a permis de se laisser aller dans cet Inconnu qui les tente avec une franchise totale vis-à-vis d'eux-mêmes. »

Au regard du raisonnement développé précédemment dans son texte, Michel Tapié choisit pour sa première utilisation du néologisme de caractériser « l'Informel » comme un *espace* parallèle anarchique, sans passé et sans avenir, perpétuellement « en devenir », dans lequel la plus pure individualité de chaque artiste pourrait évoluer, s'étendre et s'exprimer sans n'être jamais contrainte par les lois physiques ou philosophiques du monde commun. Cette définition de l'informel comme espace de l'avènement d'une nouvelle forme d'art est renforcée par l'octroi d'une majuscule au terme, qualifiant dans le même mouvement un concept et un nom propre, c'est-à-dire un *lieu*. L'utilisation très libre de cette majuscule dans les textes de Michel Tapié constituera par la suite un indice des variations de la définition du terme par le critique.

« Véhémences confrontées » constituait pour Michel Tapié la première mise à l'épreuve d'un système théorique élaboré lentement au contact de Dubuffet et de Mathieu. Les réactions du milieu artistique sont relativement favorables⁷⁵ et encouragent le critique à frapper un second coup. En novembre 1951, six mois plus tard, se tient au Studio Facchetti l'exposition qui le rend célèbre : les « Signifiants de l'Informel »⁷⁶. Cette fois, le public parisien peut y admirer les œuvres de Dubuffet, Fautrier, Mathieu Michaux, Riopelle et Serpan. L'utilisation du terme informel pour le titre de l'exposition marque un tournant dans la réception des idées de Michel Tapié, puisqu'elle va déterminer par la suite l'identification de ces artistes à une étiquette, la distinction d'un groupe avant même que ne se déploie le vocabulaire de l'art autre. Le succès de cette assimilation correspond probablement à la

⁷⁵ Juliette Evezard rapporte les réactions de Guy Mesteer, Charles Estienne, Michel Seuphor, Pierre Descargues, qui malgré leurs remarques s'intéressent tous à la nouvelle proposition de Michel Tapié. Voir : *Ibid.*, p.115-116.

⁷⁶ A noter : l'exposition des *Signifiants de l'informel* reste aujourd'hui encore relativement mystérieuse. Seul un flyer annonçant l'exposition a pu être retrouvé à l'occasion de ces recherches dans le fonds Michel Tapié de la Bibliothèque Kandinsky. Les recherches de Juliette Evezard pour sa thèse, qui a pu avoir accès à des archives privées, n'ont pas pu réunir d'autres documents concernant l'exposition. Il faut cependant signaler que les archives du Studio Facchetti étant pour l'heure en cours d'acquisition par la Bibliothèque Kandinsky, il serait intéressant d'y rechercher des documents complémentaires.

sélection resserrée d'artistes effectuée par Michel Tapié pour cette exposition, qui ne met pas en avant cette fois le principe de confrontation utilisé à la galerie Nina Dausset, alors que ses futures expositions réuniront régulièrement plusieurs dizaines d'artistes. Ce succès tient aussi au fait que les artistes présentés sont pour la plupart déjà connus et reconnus par la critique parisienne, contrairement aux futurs protégés de Michel Tapié. Ces participants de « l'exposition zéro » de l'informel resteront en conséquence associés durablement au vocable dans l'esprit des critiques et des historiens, alors même que leurs désaccords creusent progressivement un écart avec le critique, qui se tourne lui-même spontanément et rapidement vers une nouvelle génération d'artistes.

Au mois de juin 1952, Michel Tapié organise coup sur coup deux nouvelles expositions au Studio Facchetti. La première, ouverte le 3 juin 1952, réédite le concept des « Signifiants de l'Informel »⁷⁷ avec une nouvelle sélection incluant Bryen, Enrico Donati, Gillet, Philippe Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle et Serpan. ». Par l'élimination des deux figures phares du travail de la matière de l'après-guerre qu'étaient alors à Paris Dubuffet et Fautrier, cette seconde sélection de Michel Tapié annonce déjà une forme de réorientation de son intérêt vers des peintres « du signe », formellement plus proches des œuvres de Mathieu que ne l'étaient les artistes des « Signifiants de l'Informel (I) ». La présence de Pollock le rattache par ailleurs au dialogue que le critique s'efforce de créer avec la scène contemporaine américaine, qui l'occupe particulièrement à cette période. La seconde exposition ouvre quelques semaines plus tard, le 20 juin 1952, au Studio Facchetti. Intitulée « Peintures non abstraites, où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel » [annexe 4], l'exposition présente cette fois des œuvres d'Appel, Arnal, Dubuffet, Glasco, Guiette, Michaux, Ossorio, Pollock et Ronet. À l'exception de Dubuffet, Michaux et Pollock, tous ces artistes sont exposés pour la première fois par Michel Tapié. Cette sélection n'est cependant pas encore représentative du système théorique de l'art autre, qu'elle annonce pourtant déjà par son titre, certains artistes « favoris » comme Georges Mathieu ou Claire Falkenstein en étant absents. Elle est cependant révélatrice de la stabilisation progressive de ce système dans l'esprit de Michel Tapié, qui aboutit à la parution en décembre 1952 du manifeste *Un Art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel*. À cette occasion, une dernière exposition éponyme au Studio Facchetti vient clôturer le cycle d'exposition de formation de l'art autre. Faisant écho à la large sélection d'artistes présentés dans l'ouvrage, Michel Tapié met ici en avant les œuvres d'Appel, Arnal, Bryen, Dubuffet, Etienne Martin, Falkenstein, Francis, Francken, Gillet, Glasco, Guiette, Kopac, Mathieu, Michaux, Ossorio, Pollock, Riopelle, Ronet, Serpan et Wols. Cette sélection correspond de fait à la réunion d'une part des jeunes artistes des « Peintures non abstraites » et de l'autre part des artistes de « Véhémences confrontées » et « Signifiants de l'informel » (I) et (II). Pour leur première exposition « Tapié » s'ajoutent à cet ensemble Ruth Francken, Claire Falkenstein, Etienne-Martin, Sam Francis et Slavko Kopak, présences discrètes du livre *Un Art autre* – chacun bénéficie d'une ou deux illustrations de leurs œuvres. À l'inverse, des artistes comme Capogrossi ou Dova – présentés par trois illustrations – sont absents de l'exposition

⁷⁷ Evezard, Juliette. *Op. cit.*, Volume d'annexes, document 105, p. 55.

physique « Un Art autre », alors qu'ils deviendront par la suite des piliers du système de Michel Tapié. Il faut enfin noter dès à présent que certaines figures historiques de la période comme Hartung, Soulages, Fautrier ou Germaine Richier, régulièrement associés à l'idée d'un art informel, ont une importance largement minime dans l'économie que le critique achève à l'époque d'élaborer. Hans Hartung et Jean Fautrier ne se voient par exemple accorder que deux illustrations dans *Un Art autre* et ne sont respectivement présentés qu'à l'occasion d'une seule exposition dans le cadre de ces cinq événements fondateurs de 1950-1952. De plus, si Pierre Soulages et Germaine Richier sont présentés par deux illustrations, ils ne participent à aucune exposition⁷⁸ [Tableau 1]. Le décalage qui se creusera par la suite entre la perception du mouvement incarné par Michel Tapié et ses intentions critiques est en quelque sorte déjà en germe dans le rapport de ses écrits et de ses expositions en décembre 1952.

1.3.2. *L'art autre, un système marchand international*

Dès sa sortie, *Un Art autre* est remarqué par la scène parisienne, offrant à Michel Tapié un nouveau statut critique de pionnier et de précurseur, qui lui permettra par la suite de constituer autour de lui un véritable « monde » de l'art autonome, constitué de galeries partenaires, d'artistes et de collectionneurs⁷⁹.

Entre 1945 et 1948, Michel Tapié s'est initié à une réflexion critique novatrice grâce à sa fréquentation de Jean Dubuffet et de Georges Mathieu, ainsi que de leur réseau. À Paris, la construction de l'art autre s'ancre par la suite profondément dans ses activités de conseiller de galerie. À partir de 1949, suite à son travail pour le Foyer de l'art brut, Michel Tapié devient le conseiller officiel de la galerie René Drouin. En 1951, une maladie le contraint à une année de repos forcée tandis que la galerie connaît des difficultés financières majeures, amenant à la rupture de son contrat puis à la fermeture du lieu. En 1952, il est alors engagé par le Studio Facchetti pour s'occuper des activités de la nouvelle galerie qui vient compléter le travail de photographie d'art et d'édition menée précédemment par Paul Facchetti. Malgré le succès apparent du travail de Michel Tapié, qui vient d'y organiser plusieurs expositions importantes – ou plutôt en conséquence de ce succès, la relation professionnelle du critique et du photographe se détériore rapidement, ce dernier souhaitant reprendre un certain contrôle sur les initiatives du critique. En mai 1953, Michel Tapié quitte ainsi sa position de conseiller pour occuper un temps durant un bureau au 33 quai Voltaire. La précarité de ses activités le pousse cependant rapidement à chercher un nouvel emploi plus stable. En 1954, il est finalement embauché par Jean Larcade comme conseiller de la galerie Rive droite. Ce dernier revient d'un voyage aux États-Unis où il a rencontré de jeunes artistes américains : Pollock, de Kooning, Sam Francis, Kline, Motherwell, Gottlieb. Michel Tapié saisit cette occasion pour développer ses relations outre-Atlantique, nourrissant ainsi ses

⁷⁸ Voir en annexe le tableau 1.

⁷⁹ Le travail de thèse de Juliette Evezard s'est attaché à retracer pour la première chronologiquement et en détail la constitution des réseaux de Michel Tapié tout au long de sa carrière, notamment grâce à l'exploration de la correspondance du critique. Les informations reprises ici présentent une synthèse de ses recherches. Voir Evezard, Juliette, *Op. cit.*

ambitions de devenir un représentant majeur en France de la nouvelle école américaine, « l'École du Pacifique », que la critique commence alors à identifier grâce à l'augmentation des échanges culturels et commerciaux entre la France et les États-Unis. Il y organisera des expositions de groupe importantes pour le développement de ses réflexions, comme « Individualités d'aujourd'hui » (I)⁸⁰, en octobre 1954, « Signes autres »⁸¹ [annexe 5] en janvier-février 1955 et « Individualités d'aujourd'hui » (II)⁸² en mars-avril 1955. Si ces trois expositions amorcent déjà un changement dans la construction théorique de l'art autre, le système primaire fondamental du critique s'épanouit durant son temps d'activité de conseiller des galeries de René Drouin, Paul Facchetti et Jean Larcade. En parallèle, Michel Tapié travaille ponctuellement à cette époque avec la galerie Nina Dausset et la galerie Evrard à Lille – où il montrera notamment son travail d'édition en collaboration avec le poète Emmanuel Looten [annexe 6].

Entre 1950 et 1955, Michel Tapié va tisser patiemment le réseau international de l'informel, ciblant particulièrement deux scènes culturelles : l'Italie et les États-Unis. Depuis ses premiers voyages en Italie en juillet et en août 1952, le critique a fait de nombreuses rencontres importantes. En 1952, il rencontrait ainsi Carlo Cardazzo à la Biennale de Venise, ce qui lui permet de collaborer rapidement avec les deux galeries dont il est le directeur, la Galleria Il Cavallino à Venise et la Galleria del Naviglio à Milan. Ces galeries lui permettent de rencontrer des artistes spatialistes comme Dova, Crippa, Capogrossi. Michel Tapié y défendra principalement le travail de Serpan, en écrivant plusieurs préfaces pour ses expositions dans ces lieux⁸³, et écrira des textes pour la 169^{ème}, 181^{ème} et 272^{ème} « Mostra del Naviglio ». Michel Tapié développe ensuite des relations professionnelles étroites avec Beatrice Monti, directrice de la Galleria del Ariete, et Enzo Cortina, directeur de la Galleria Cortina, qu'il rencontre en 1955 à Milan. À partir de 1957, c'est grâce à sa rencontre avec Luciano Pistoï, directeur de la Galleria Notizie, que Michel Tapié s'insère dans le marché artistique de Turin. C'est cependant dans sa relation avec Luigi Moretti que Michel Tapié va trouver un partenaire de travail de long terme en Italie. Les deux hommes se rencontrent à Milan, après sa visite de la Biennale de Venise 1952 et organisent deux ans durant l'ouverture de la Galleria di Spazio à Rome⁸⁴, qui a lieu en juin 1954 avec l'exposition inaugurale « Caratteri della pittura d'oggi » présentant Alechinsky, Appel, Arnal, Burri, Capogrossi, Conrad, Dova, Falkenstein, Francis, Francken, Jorn, Martin, Mathieu, Ossorio, Pollock, Riopelle, Salles, Serpan, Tobey et Wols. C'est avec Luigi Moretti que Michel Tapié ouvrira à Turin en 1960 le Centre International de Recherche Esthétiques (ICAR), aux côtés de Franco Assetto et Ada Minola. De l'autre côté de l'Atlantique, Michel Tapié essaie de se lier, avec plus ou moins de succès avec les plus grands marchands de l'époque – Alexandre Iolas, Pierre Matisse, Samuel Kootz, Léo Castelli, Betty Parsons et

⁸⁰ Avec Appel, Arnal, Bryen, Burri, Capogrossi, Dova, Dodeigne, Claire Falkenstein, Ruth Francken, Sam Francis, Gillet, Hartung, Hultberg, Kline, Loubchansky, Etienne Martin, Mathieu, Ossorio, Poliakoff, Riopelle, Pollock, Ronet, Sallès, Serpan, Soulages, Tobey, Wols

⁸¹ Avec Tobey, Mathieu, Serpan, Wols, Jenkins, Arnal, Michaux, Bryen, Kline, Pfriend, Sallès, Capogrossi

⁸² Accardi, Appel, Burri, Dova, Claire Falkenstein, Sam Francis, Ruth Francken, Guiette, Hultberg, Maria, Mathieu, Moreni, Ossorio, Piaubert, Poliakoff, Riopelle, Ronet, Sallès

⁸³ À la Galleria Il Cavallino en août 1953 et en avril 1956 à la Galleria del Naviglio par exemple.

⁸⁴ Cette galerie fait écho aux activités de directeur de rédaction de la revue *Spazio* de Luigi Moretti.

Sidney Janis par exemple – en s'appuyant notamment sur ses liens avec Jean Dubuffet et Georges Mathieu, qui bénéficient déjà à l'époque d'une audience américaine plutôt favorable. Il esquisse un début de relation dès 1953 avec la Zoe Dusanne Gallery avant de se lier plus sérieusement avec Martha Jackson durant l'été 1954. Le critique entretient avec attention ces liens par une importante correspondance, conscient de du rôle crucial de ces antennes-relais étrangères pour diffuser ses idées et la peinture qu'il défend. Ces lieux serviront à Michel Tapié de vitrines de promotion pour les artistes de l'art autre, dans lesquelles il éprouve ou fait tourner les expositions qu'il présente dans les galeries dont il est le conseiller à Paris, lui permettant de « coordonner parfaitement des chaînes d'expositions »⁸⁵.

Pour alimenter cette chaîne d'exposition, Michel Tapié s'appuie sur son réseau des galeries, entretenu par ses voyages et sa correspondance, mais aussi sur les artistes et personnalités qu'il y rencontre. La constellation Tapié s'est en effet enrichie grâce au travail de prospection de ses artistes, qui « soumettent » régulièrement au critique les travaux qui ont attiré leur attention. Au début des années cinquante, c'est Jean Dubuffet qui fait connaître à Michel Tapié les travaux d'Alfonso Ossorio, l'un de ses collectionneurs qui est aussi artiste, comme c'est Georges Mathieu qui introduit Capogrossi auprès du critique après l'un de ses voyages en Italie. Ce processus d'intégration de nouveaux artistes au système de l'art autre ne repose alors sur aucun critère objectif mais sur la seule intuition et approbation de Michel Tapié, déplaçant l'identification d'un mouvement qui se pensait comme une nouvelle avant-garde du niveau des œuvres à celui de la personnalité unique d'un critique.

Si ce processus est à l'origine de la puissante dynamique extensive d'un système ayant mis en lien une centaine d'artistes, il entretient en même temps la confusion autour de l'art autre. Contrairement à celui de ses galeries concurrentes, le travail de promotion de Michel Tapié ne permet pas en effet de « définir des tendances par fixation progressive de certains artistes »⁸⁶. L'art autre se construisant par un réseau mobile et changeant, le mouvement se caractérise d'une manière unique par « le nomadisme des artistes » et la « construction d'un itinéraire collectif » marqué par des expositions de groupe⁸⁷. Or, si les années cinquante connaissent un mouvement de spécialisation des galeries polarisant dans quelques lieux la diversité de la scène parisienne de l'époque, de nombreux artistes considérés comme d'envergure « moyenne » restent ballottés d'une galerie, d'une exposition ou d'un critique à l'autre, dans un mouvement de flottement indéterminable. Michel Tapié se sert en quelques sortes de ce fond d'artistes flottants comme d'un creuset dans lequel puiser pour tenter d'orienter les nouvelles directions de ses activités, aux grés de l'évolution de ses réflexions théoriques, sans pour autant s'attacher réellement ces nouvelles recrues comme il a pu s'attacher à des artistes comme Mathieu, Capogrossi, Serpan ou Claire Falkenstein. On peut par exemple compter parmi ces artistes flottants de l'art autre des artistes comme Loubchansky ou Alechinsky, souvent associés à la figure de Charles Estienne mais que

⁸⁵ Lettre de Michel Tapié à Luigi Moretti, 22 octobre 1954, in Evezard, Juliette. *Op. cit.*, p. 229.

⁸⁶ Verlaine, Julie. *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2019, p. 134.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 147.

Michel Tapié « récupère » après leur participation aux Salons d'Octobre de 1952 et 1953 sans pour autant réellement chercher à les promouvoir puisqu'il ne les expose qu'à l'occasion de deux expositions en 1954, respectivement « Individualités d'aujourd'hui » (I) et « Caratteri della pittura d'oggi ».

Enfin, de l'autre côté de ce système marchand international et nomade, Michel Tapié peut compter sur un cercle « d'amateurs d'art », notamment collectionneurs ou écrivains et officiels pour cimenter ses activités autour de l'identité de l'art autre et de l'informel. Des brumes qui obscurcissent encore aujourd'hui une grande partie du marché de l'art et des nœuds marchands-collectionneurs, Carlo Frua de Angeli est l'un des rares noms à surgir, par sa participation directe au soutien économique de Michel Tapié et de ses artistes. Rencontré en 1949 à la galerie Drouin, l'héritier milanais est le premier collectionneur de Mathieu. De plus, il s'intéresse aux œuvres de Dubuffet, invite régulièrement le critique à voyager, le soutient financièrement, en s'impliquant par exemple dans la relation professionnelle du critique et de Jean Dubuffet, ou encore lui prête parfois des œuvres pour son travail d'édition ou d'exposition.

1.3.3. *L'informel, façade de la méthode promotionnelle de l'art autre*

Le système de Michel Tapié construit sur ce réseau mouvant entre 1950 et 1955 bénéficie d'un succès certain. L'« informel » promu par le critique recouvre alors à la fois un discours esthétique et une méthode promotionnelle, celle de l'art autre. Michel Tapié anime ainsi son réseau par l'organisation d'exposition-manifestes « à vocation démonstrative et militante, qui entendent prouver, par les œuvres et par les textes qui les accompagnent, moins la valeur des démarches ou la beauté des toiles, que leur singularité et leur actualité »⁸⁸, que le critique inscrit dans une scène internationale. L'efficacité de la méthode de Michel Tapié s'appuie ainsi sur deux piliers : l'exposition et l'édition. La plupart de ses écrits prennent en effet la forme de préfaces de catalogues d'exposition. Durant toute la durée de sa carrière, Michel Tapié n'a publié qu'une trentaine d'articles dans des revues et une vingtaine d'essais – dont nombre d'entre eux reprennent d'une édition à l'autre les mêmes écrits – contre près de deux cents préfaces et articles dans des catalogues d'exposition édités par les galeries avec lesquelles il travaille. Ces objets littéraires sont le lieu de la rencontre entre les aspects marchands et critiques des activités de Michel Tapié. Ils représentent son arme promotionnelle la plus efficace par leur apparente force tautologique : les accrochages d'œuvres sont en effet censés illustrer ses raisonnements esthétiques – et par là-même fonder leur validité, tandis que ces mêmes raisonnements viennent signifier les œuvres présentées – et par là même fonder leur pertinence et leur cohérence, notamment dans le cadre d'expositions de groupe. Ces raisonnements s'appuient à la fois sur le martèlement répétitif des postulats esthétiques du discours de l'informel et sur la logique d'avant-garde de la *tabula rasa* proclamant une rupture avec la tradition au profit de l'actualité des œuvres, dans l'esprit caractéristique de la modernité du début du siècle. Ces aspects de la production littéraire de Michel Tapié, conçus pour un objectif

⁸⁸ *Ibid.*, p. 137.

promotionnel marchand, ont donné à ses artistes, ses expositions et ses écrits une valeur de contemporanéité qui explique en partie le succès de la diffusion du discours de l'informel à partir de 1951. Cependant, ils en affaiblissent le potentiel historique en encourageant une « absence de rigueur terminologique et conceptuelle », conséquence pour Julie Verlaine de la vocation démonstrative des expositions-manifestes, dont elle analyse les ressorts au regard de l'activité des galeries parisiennes de l'époque :

« [Cette vocation] conduit les galeries à invoquer systématiquement en guise d'arguments la nouveauté, l'actualité et l'innovation pour assurer, parfois sans autre forme de procès, de la valeur des œuvres qu'elles présentent. Comme les critiques, les marchands justifient souvent l'avant-garde par son aspect avant-gardiste : ils développent un raisonnement circulaire qui, en faisant de l'actualité et de l'originalité le moteur de l'histoire de l'art et le fondement de l'intérêt des œuvres récentes, met à mal les repères formels ou théoriques sur lesquels ces œuvres se fondent. Cela revient à nier leur historicité, en postulant comme unique facteur de participation à l'histoire de l'art la nouveauté, entendue comme qualité inhérente à la production artistique contemporaine. Une part importante des présentations collectives et individuelles de cette époque sont victimes de cette facilité, le discours qui les entoure reposant sur une assimilation du nouveau au valable. En ce sens, les galeries sont, autant que les critiques, responsables de la confusion sémantique qui règne alors dans le milieu parisien de l'art et qui contribue, par les malentendus qu'elle suscite, à accroître les dissensions esthétiques. »⁸⁹

Les discours de l'art autre et de l'informel fonctionnent précisément sur ces dynamiques de nouveauté et d'actualité. Ils n'échappent pas à la confusion sémantique de la période, et en sont tenus en partie pour responsables.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 147.

2. Les utopies de l'informel (1952-1956)

Après la parution d'*Un Art autre* en 1952, Michel Tapié se concentre sur ses activités florissantes de critique-marchand, entraînées par le succès du concept d'informel. Entre 1952 et 1956, le critique ne publie pas de nouvel essai mais de nombreuses préfaces pour des catalogues d'exposition et plusieurs articles. Outre leur vocation explicitement promotionnelle, ces écrits lui permettent de préciser l'ancrage philosophique du système économique et critique de l'art autre, caractérisé par l'esthétique dualiste alors associée au concept d'informel qui en constitue la façade. Le discours de Michel Tapié ne peut alors se lire qu'au prisme du « Zeitgeist » des années cinquante, au moment où s'opère un réexamen profond des idées et idéaux de la première moitié du XX^{ème} siècle. Dans ce contexte de grands bouleversements philosophiques, culturels, sociaux et économiques, l'informel se constitue comme un discours éminemment personnifié, inspiré de figures tutélaires propres à la vie intellectuelle de Michel Tapié.

2.1. Aux racines philosophiques de l'informel

2.1.1. *Le panthéon des « pères » de l'informel de Michel Tapié*

Michel Tapié est un critique d'art atypique. Jeune provincial monté en 1928 à Paris à dix-neuf ans, il commence sa carrière professionnelle sans avoir eu l'opportunité de suivre une formation académique. Son histoire de l'art et sa vie intellectuelle se façonnent au fil de ses rencontres, au contact de la scène culturelle parisienne qui l'accueille à partir des années trente. La litanie fidèle des noms d'artistes qui ponctuent ses écrits, répétés d'une page, d'une préface et d'un essai à l'autre, érigés en figures tutélaire du nouveau discours théorique qu'il souhaite faire advenir, reflète ainsi une connaissance sensible, personnelle et vécue, mais inégale et fragmentaire de l'histoire de l'art. Ce sont les noms de Triztan Tzara et de Dada, de Marcel Duchamp et Picabia, du surréalisme de Breton, Arp, Chirico, Ernst, Matta mais surtout de Dali, du futurisme de Boccioni, de Picasso et Paul Klee, et bien avant eux de Michel-Ange et de Gauguin qui constituent ses modèles de références intellectuels et artistiques. À chacun de ces artistes majeurs du XX^{ème} siècle, Michel Tapié emprunte un petit morceau d'histoire de l'art qu'il réassemble dans le nouveau puzzle de l'art autre et de l'informel.

Le critique s'approprié tout d'abord la radicalité de la *tabula rasa* dadaïste ainsi que le refus opiniâtre et nihiliste de se soumettre à quelque système qui soit, incarné par Tzara, qu'il connaît grâce à sa participation à l'aventure de la revue surréalisante des *Réverbères*⁹⁰ et qui sera présent au vernissage de l'exposition *Un Art autre* au Studio Facchetti⁹¹. Pour le critique, l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle

⁹⁰ Revue fondée par Michel Tapié et Jean Marembert, publiée d'avril 1937 à juillet 1939. La première équipe de rédaction est composée à leurs côtés de Louis Cattiaux, Jean Jausion, frères Alvarez, Jacques Bureau, Charles Delaunay, Camille Bryen, Pierre Minne. Voir Fauré, Michel. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation : « Les Réverbères », « La Main à la plume »*. Paris, France : la Table ronde, 1982.

⁹¹ Le livre d'or de cette exposition a été trouvé par les recherches de Juliette Evezard dans les archives particulières de la famille Tapié. Evezard, Juliette. *Op. cit.*, annexes, document 106, p. 55.

débute par un « chant du cygne »⁹² annoncé par les recherches d'un trio « impressionnisme-cubisme-futurisme » finalement dépassées par Dada. Michel Tapié offre de plus au duo Duchamp-Picabia une place centrale pour son histoire de l'art, probablement motivée par le désir de radicalité qu'il projette pour l'informel et qu'il perçoit chez ces artistes⁹³. Si Michel Tapié correspond avec Duchamp lorsqu'il se trouve aux États-Unis pour l'entretenir de ses projets et prospections américains⁹⁴, il sera plus directement impliqué dans la promotion des œuvres de Picabia. Celui-ci est par exemple intégré aux expositions de combat organisées avec Georges Mathieu et cité en épigraphe du catalogue de l'exposition « Véhémences confrontées »⁹⁵. Michel Tapié lui consacre de plus quelques textes⁹⁶, et le citera comme référence dans les essais qu'il produira jusqu'à la fin de sa carrière. Par rapport aux surréalistes, le critique se distancie de leurs idées, bien qu'il en admire la portée et qu'il s'est formé à leur contact. Si l'informel déplace l'héritage automatique de ces aînés d'un plan psychique vers un plan physique, le mouvement d'André Breton se serait enfermé dans un cadre trop régulé pour Michel Tapié. Celui-ci appelle en effet avec l'informel à la mise en œuvre d'une révolution permanente, destinée à « donner toute sa chance à l'anarchie du REEL »⁹⁷. Ses références aux artistes cubistes et futuristes, comme Klee, Picasso et Boccioni se doublent de références à des artistes figuratifs illustres de l'histoire de l'art, comme Michel-Ange, Bernini et Gauguin parmi d'autres⁹⁸. Ce référentiel paradoxal enracine déjà l'informel dans une ambiguïté de formes nécessaires pour lui permettre de revendiquer une troisième voie en dehors du dualisme critique de l'immédiat après-guerre.

Le défilé de ces artistes permet de plus à Michel Tapié de légitimer l'actualité de l'art autre en l'inscrivant dans la continuité des mouvements d'avant-garde du modernisme. Il favorise de plus son potentiel historique à venir, en facilitant son inscription dans une histoire de l'art encore conçue comme progressiste et soumise au cycle « dissidence-classicisme-décadence ». Le critique donne forme à cette nouvelle histoire de l'art par des schémas illustrant les liens qu'il s'efforce de tracer entre son panthéon artistique et les artistes de l'art autre [annexe 7]. On y constate, sans surprise, que c'est « l'expressionnisme » qui achève la frise chronologique sur laquelle sont disposés tous les artistes admirés. Parmi les artistes de l'informel, Tobey, Still, Fautrier, Dubuffet et Wols forment une première

⁹² Tapié, Michel. « À propos de l'œuvre de Felix Adelantado ». *Felix Adelantado* [cat. exp.], Leonardo – Galeria Sala de Arte, texte daté de janvier 1974.

⁹³ Cette place centrale est particulièrement avant-gardiste au regard de l'absence de cursus académique de Michel Tapié et de la reconnaissance tardive de Duchamp en France. Bien que Duchamp fasse partie du panthéon mythique des surréalistes dès 1947, date de sa participation à l'Exposition internationale surréaliste de la galerie Maeght et qu'il soit admiré par de nombreux artistes et intellectuels, sa reconnaissance nationale institutionnelle et officielle n'a lieu qu'en 1977, au moment de la première exposition personnelle de l'artiste au Centre Pompidou.

⁹⁴ Pour la correspondance de Michel Tapié et Marcel Duchamp voir : Dossier 28.4, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁹⁵ Voir annexe 3 : « Le problème de la connaissance ne se présente à nous que lorsque nous commençons à comprendre dans quelle mesure nous pourrions nous passer de comprendre. »

⁹⁶ Voir par exemple les écrits de Michel Tapié : « Peinture sur-irréaliste de Picabia », *Juin*, 21 mai 1946 ; préface de l'exposition *50 ans de plaisir (Picabia)*, Galerie René Drouin, 1949 ; « Actualité de Picabia », *2^{ème} Salon d'Octobre*, 1953.

⁹⁷ Voir annexe 3.

⁹⁸ Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*, p. 23 et p. 27.

ligne de front, celle des précurseurs. Michel Tapié lie Mark Tobey à Morris Graves ; Graves à Pollock dans une chaîne d'influence descendante. Il n'ose cependant pas vraiment esquisser de liens formels entre ses nouveaux artistes. La disposition des noms sur la page présage cependant de l'orientation de ses activités de marchand : tassés dans le bord droit de la feuille – identifié dans la perception occidentale par la Gestalt-théorie comme symbolisant l'avenir – on retrouve ainsi Mathieu, Capogrossi, Fontana, Serpan, Accardi et Damian, flottant dans l'héritage du nom de Wols inscrit au-dessus d'eux et sur lesquels les efforts promotionnels de Michel Tapié se concentrent dès le milieu des années cinquante. Enfin, ce schéma nous donne discrètement la clé de la disparition d'Hartung et de Soulages de ces mêmes activités⁹⁹ : ces deux artistes sont en effet associés à ses yeux à l'héritage du cubisme, du néo-plasticisme et de Mondrian¹⁰⁰, tutelles peu compatibles avec la rhétorique de l'informel qu'il déploie en pleine bataille contre l'abstraction géométrique.

À côté de ces figures artistiques, Michel Tapié associe l'informel à des figures intellectuelles dessinant l'ancrage philosophique complémentaire de son discours. Les clés des écrits du critique, caractérisés au fil des années par des formulations de plus en plus sibyllines, s'offrent notamment au gré des épigraphes et des citations qui les ponctuent. Nietzsche, Malraux, Stéphane Lupasco et Saint Jean de la Croix y sont représentés avec une constance notable. Deux métaphores de Nietzsche citées dans *Un Art autre* font par exemple écho à la dualité de son discours, encore partagé entre 1952 et 1956 entre « informel » et « art autre ». C'est en s'inspirant notamment des œuvres de Dubuffet et de Fautrier, puis plus tard en pensant au travail de Tapiés ou de Burri qu'il déclare à la suite du philosophe qu'« il faut avoir en soi du chaos pour accoucher d'une étoile qui danse »¹⁰¹. De l'autre côté, c'est pour consolider son choix de l'utilisation du terme « autre » qu'il rappelle dans ce même texte la métaphore nietzschéenne du poisson volant¹⁰², dans laquelle l'animal s'arrache à son milieu vital pour la joie de connaître la crête des vagues, c'est-à-dire un « autre » monde que le sien. L'accès à cet autre monde devait à son sens permettre de créer un art en rupture, complètement neuf, vierge de tout passé et de toute tradition, dans la logique d'un aphorisme de Malraux qui lui est cher : « L'histoire de l'art est l'histoire des formes inventées contre les formes héritées »¹⁰³. Après s'être débarrassé de ces « formes héritées » de l'histoire de l'art au profit de « formes inventées » cherchées dans un ailleurs dominé par le chaos, Michel Tapié confie les nouvelles règles de l'art autre à deux systèmes de pensée bien différents. Faisant appel à sa spiritualité et sa connaissance détaillée de certains principes religieux catholiques, notamment de la règle carmélite à laquelle il s'est initié pendant la guerre, le critique se propose de guider les artistes de l'informel en les encourageant à l'exploration de chemins inconnus aux

⁹⁹ Michel Tapié ne présente Hartung qu'entre 1947 et 1954, lors des expositions *L'Imaginaire, H.W.P.T.S.M.B, White and Black, Véhémences confrontées et Individualités d'aujourd'hui*. Soulages n'est quant à lui présenté que lors de cette dernière manifestation.

¹⁰⁰ Les deux schémas permettent de déchiffrer « néoplas » et « mondrian », mais un troisième nom reste illisible.

¹⁰¹ Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰³ *Ibid.*

côtés de Saint Jean de la Croix, qui affirme que « Pour aller où tu ne sais pas, tu dois aller par où tu ne sais pas. »¹⁰⁴ Enfin, Michel Tapié se réfère aux réflexions de Stéphane Lupasco, scientifique dont les recherches ont connu un accueil controversé dans le domaine de la physique mais dont les écrits sur l'art ont été accueilli avec enthousiasme par de nombreux artistes, dont Georges Mathieu. Influencé par celui-ci, Michel Tapié adopte ainsi le principe du contradictoire du philosophe-scientifique, selon qui « Qui domine la contradiction domine le monde ». Cette maxime servira avec efficacité la critique dans son travail d'exposition, qui confronte en effet de manière assumée des œuvres parfois radicalement différentes, voire contradictoires.

2.1.2. *L'informel, un discours individualiste*

Si philosophes et artistes dessinent les contours d'un art informel en miroir de la personnalité de Michel Tapié, son discours est profondément imprégné de l'« esprit des temps » antihumaniste et individualiste qui naît dans les années cinquante. Michel Tapié le déclare dès juin 1951 dans le premier article de *Cimaise* : pour lui, « il semble peu indiqué de parler de *mouvements* quand il s'agit de la peinture de notre *maintenant* ; les pionniers, dans quelque domaine que ce soit, sont avant tout des individualités »¹⁰⁵. Le manifeste *Un Art autre* est quant à lui une véritable ode à « l'Individu », type fantasmé de l'homme détruit par la guerre, dont la résilience finit par le mener à une « extatique transcendance »¹⁰⁶. Cet enracinement de l'individualisme dans le traumatisme de la guerre faisait écho à l'image de héros solitaire cultivée par certains artistes comme Fautrier, « peintre face à l'Histoire »¹⁰⁷, ou résonnait de manière plus douloureuse avec le parcours de certains artistes, comme celui de Wols. La mise en exergue de la figure du créateur solitaire qui s'intensifie à l'époque permettait à Michel Tapié de créer des expositions soulignant les qualités uniques de chacun des artistes qu'il défendait. Dans *Un Art autre*, on retrouve ainsi :

« Georges Mathieu, qui a le pouvoir de la lucidité, peut ouvrir « une infinité de nouvelles portes sur un inépuisable indéfini formel en puissance d'être exploité hors, cette fois, de tout possible académisme » (p.35) et faire preuve de « véhémence souffrée » (p.35) ; Fautrier, « l'inquiétant personnage qui avait osé changer les règles du jeu » (p.49) , possède le pouvoir de « nous livrer des œuvres [...] chargées de signification magique infiniment opérante » (p.49) ; Jean Dubuffet, le Persée de l'Informel, possède les pouvoirs de réaliser une « œuvre apparemment inhumaine, si agréablement agressive, si dangereusement séduisante » (p.57) ; Michaux, « ce grand

¹⁰⁴ Tapié, Michel. *Un Art autre*. Op. cit., p. 47.

¹⁰⁵ Tapié, Michel. « Tendances actuelles de la peinture française par Frank Elgar, Léon Degand et Michel Tapié », *Cimaise* n°1, juin 1951.

¹⁰⁶ Tapié, Michel. *Un Art autre*. Op. cit., p. 47.

¹⁰⁷ Ce statut accordé à Fautrier après la guerre a été depuis largement remis en question par les historiens, en raison notamment de problèmes de datation de ses œuvres et de la série des Otages. On peut aussi ajouter que pendant la guerre, Fautrier a bénéficié de l'aide du sculpteur pro-nazi Arno Breker dans ses relations avec le régime nazi.

magicien... » (p.83) quant à lui, a les pouvoirs de présenter au public une « violence cruellement exorcisante ... » (p.65) »¹⁰⁸.

La présentation sur les cimaises de cette kyrielle de talents individuels a motivé de nombreuses expositions de Michel Tapié, le discours explicitant la pratique de manière culminante pour les expositions « Individualité d'aujourd'hui » (I) et (II) de la galerie Rive Droite.

Si l'existentialisme de Sartre se diffuse avec un succès à l'époque et fait écho aux pratiques de certains artistes de l'art autre et à certaines formules du critique, la portée individualiste du discours élaboré par Michel Tapié semble garder ses distances avec cette philosophie de l'engagement – il suffit de noter la majuscule essentialisante qu'il attribue au concept d'« Individu » pour en saisir l'écart. « L'Individu » informel se réfère plutôt à la reconnaissance scientifique d'un caractère irremplaçable de l'individualité : en 1953, Julien Alvard donne par exemple dans *Cimaise*¹⁰⁹ un compte-rendu du livre *Le Moi biologique* de Marcel Sendrail¹¹⁰, dont la thèse postulait la construction de l'identité par des « glandes » biologiques uniques, permettant de démontrer la singularité de chaque être humain au rang le plus microscopique. Cette thèse faisait écho la singularité des artistes de l'informel mise en avant par Michel Tapié, qui portait un regard attentif sur les découvertes scientifiques de l'époque.

Le refus d'assigner à l'art informel l'identité généralisée d'un groupe cohérent était autant partagé par Michel Tapié que par ses artistes. Le critique se veut provocateur lorsqu'il déclare qu'« un groupe n'est rien d'autre que troupeau de stériles moutons autour d'un prétendu berger »¹¹¹. Il s'agit cependant essentiellement pour lui d'une stratégie critique lui permettant de dévaloriser les partisans de l'abstraction géométrique contre laquelle il construit ses activités. Le rejet de l'abstraction géométrique est ainsi le seul principe commun aux œuvres et aux artistes de l'informel, qui se conçoit plutôt comme une « nébuleuse » que comme un groupe, chaque artiste constitué comme un îlot perdu dans l'archipel des concepts de l'art autre. Les préoccupations esthétiques similaires de ces artistes permettaient de même de définir non pas un mouvement, mais une « tendance », une direction vers laquelle engager leur singularité expressive, sans sacrifier leur individualité au profit d'un groupe. Ce principe, au cœur de leurs pratiques, a cependant coûté à l'informel la qualité de cohérence nécessaire indispensable au potentiel révolutionnaire que Michel Tapié aspirait à donner à son discours.

Paradoxalement, le format même de l'exposition utilisé par Michel Tapié et ses galeries pour promouvoir l'informel impliquait la création physique de groupes par la réunion d'œuvres sur le même espace des cimaises. Le critique se sortait de l'impasse à laquelle conduisait l'écart entre ses activités marchandes et ses développements théoriques en concevant son travail comme celui d'un chef d'orchestre. En 1941, dans une note manuscrite, Michel Tapié notait ainsi, à propos d'une œuvre de Django Reinhardt : « les grands arrangeurs sont ceux qui font passer ce phénomène de la succession

¹⁰⁸ Voir la liste établie in Evzard, Juliette. *Op. cit.*, p.174.

¹⁰⁹ Alvard, Julien. « Moi biologique », *Cimaise* n°2, décembre 1953.

¹¹⁰ Sendrail, Marcel. *Le Moi biologique*, s. l. : La Table Ronde, 1953.

¹¹¹ Tapié, Michel. « L'aventure informelle. Hommage à Gutai », *Gutai*, n°8, septembre-octobre 1957.

gratuite des instruments à l'ensemble de la masse orchestrale »¹¹². Michel Tapié s'est efforcé de devenir un « arrangeur pictural » de l'informel. Son intérêt se porte sur les différentes possibilités de mise en relation d'éléments singuliers dans des ensembles : son rejet du groupe s'oppose moins à l'idée d'un ensemble qu'au principe de cohérence qui pourrait contraindre cet ensemble. Le critique préfère revendiquer la possibilité d'une « co-existence créative »¹¹³ des artistes qu'il réunit autour de lui.

Cette conception se traduit alors formellement par « la mise en schéma » des singularités qu'il s'efforce d'organiser. Dans une note manuscrite, il tente par exemple de classer ses artistes sur deux axes, un axe d'abscisse « magie-esthétique » et un axe d'ordonnée « abstrait-expressivité » [annexe 8]. Ce graphique fait écho au schéma publié au dos du catalogue de l'exposition « Véhémences confrontées » [annexe 9], repris par Georges Mathieu dans son livre *De la révolte à la renaissance : au-delà du tachisme*. Ces graphiques permettaient à Michel Tapié de définir la position des artistes de sa constellation afin de pouvoir les mettre en rapport selon le principe de confrontation censé garantir le respect de leur individualité. Dans le catalogue de l'exposition « Individualités d'aujourd'hui », le critique écrit ainsi : « il est passionnant de dévider les complexes coordonnées de leurs rapports fortuits ou de leurs véhémentes oppositions », rappelant que concernant ses expositions, il s'agissait « bien plus que de pointer tout le valable, d'établir entre des œuvres authentiques des courants et battements toniques faisant participer à la passionnante élaboration de nouvelles structures ».

2.2. L'informel, esthétique expressive entre matière et signe

2.2.1. *Un paradigme d'époque : l'individualisme*

Dans le nouveau paradigme artistique individualiste qui naît après-guerre et qui nourrit Michel Tapié, il s'agit non seulement de devenir un « individu digne de ce nom »¹¹⁴ mais aussi de le devenir d'une manière authentique. L'authenticité s'avère être la notion-clé d'une conception expressionniste de la création et le critère affiché de l'intégration de nouveaux artistes au système de l'art autre. Celui-ci l'exprimait ainsi dans *Un Art autre* : l'art constitue une « épreuve de l'homme qui se penche sur soi-même sans le moindre garde-fou »¹¹⁵, à la suite de laquelle « il s'agit [...] d'essayer d'être soi-même, de vivre à l'extrême sa propre expérience »¹¹⁶. L'utilisation de ce critère particulièrement subjectif et imprécis permettait de renforcer le caractère exclusif de l'autorité de Michel Tapié sur son propre système théorique et marchand.

Cette nouvelle expressivité de l'œuvre, qui devait permettre la fusion de l'art et de la vie même avait des conséquences formelles. À l'occasion d'une interview avec Michelle Bandini en 1973, Michel

¹¹² Tapié, Michel. *En écoutant Stockholm de Django Reinhardt*, note manuscrite, avril 1941. Dossier 28.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹¹³ Tapié, Michel. « L'aventure informelle. Hommage à Gutai ». *Op. cit.*

¹¹⁴ Tapié, Michel. *Un Art autre*. *Op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

Tapié expliquait ainsi que selon lui, une œuvre d'art authentique ne devait avoir « aucun rapport avec la notion classique de beauté, ni avec la géométrie », « exalte[r] la laideur expressive », sortir du classicisme, au point que « toutes les notions d'équilibre, de composition, de rythme sont absolument dépassées, éliminées ou remplacées par d'autres »¹¹⁷. Michel Tapié invitait ainsi les artistes à aborder « le domaine indéfini de l'Informel » avec leur propre tempérament, dans une « franchise totale vis-à-vis d'eux-mêmes ».

L'informel se conçoit alors comme un espace affranchi des lois communes, dans lequel chaque individu pouvait piocher librement les outils de son expression dans des jeux de matières ou d'invention de signes, en privilégiant notamment la tâche et le rapport direct et physique de l'artiste à l'œuvre et à sa matérialité. Les œuvres des artistes deviennent alors supports des traces de leur existence, de leurs passions. Elles gagnaient ainsi une fonction cathartique¹¹⁸, permise par la violence des processus créatifs mettant en jeu une multitude de gestes picturaux – que ce soient les dessins serrés de Wols, la matière malmenée de Fautrier ou les toiles attaquées de Georges Mathieu. On peut cependant noter que Michel Tapié n'utilise que très rarement le terme « expressionnisme » dans ses écrits, encore trop associé à un esprit germanique du début du siècle qui ne saurait être réellement encouragé dans ces temps d'après-guerre¹¹⁹. Si Michel Tapié est partiellement influencé par les philosophies métaphysiques et romantiques de l'expressionnisme allemand du début du XX^{ème} siècle, il choisit plutôt de revendiquer un héritage français en justifiant la démarche expressive de ses peintres par l'automatisme dada et surréaliste. Cette affiliation lui permettait d'éviter une tutelle théorique impliquant toute forme d'art germanique ou américaine.

2.2.2. *Le paradigme Tapié : une esthétique mathématique*

La déconstruction des valeurs formelles humanistes¹²⁰ se fonde non seulement sur un paradigme artistique expressionniste mais aussi chez Michel Tapié sur un nouveau rapport scientifique au réel. Dès ses premiers écrits, le critique organise les différents principes de l'esthétique de l'art informel autour de piliers mathématiques. À côté des artistes et des philosophes, on retrouve tout un panthéon de scientifiques, mathématiciens ou physiciens, qui veillent sur les écrits de l'art informel. Dans cette première moitié des années cinquante, le critique concentre encore principalement sa réflexion autour

¹¹⁷ Bandini

, Mirella (dir.). *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*. Torino, Italie : Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997, p. 93-94.

¹¹⁸ « Autre phénomène nécessaire de Maintenant, pressenti par Aristote, qui l'avait découvert beaucoup plus dans les tréfonds de son génie que dans les œuvres auxquelles il semblait se référer : je veux parler de la CATHARSIS, cette « purgation des passions » qu'Henri Michaux a très actuellement explicitée sous le vocable d'EXORCISME. Je pense ici, d'abord, à l'œuvre totale, visuelle et écrite de Michaux, aux Otages de Fautrier, aux Corps des Dames de Dubuffet, aux sculptures amoureuses de Maria, et aux bouleversantes œuvres des jeunes Salles (maléfiques) et Ronet (visages). »

Voir Tapié, Michel. Article tapuscrit, sans lieu ni date. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹¹⁹ Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre*. *Op. cit.*, p. 141-149.

¹²⁰ « Beauté, Forme, Espace, Esthétique » ainsi que l'ordre, la composition, l'équilibre et le rythme. Tapié, Michel. *Un Art autre*. *Op. cit.*, p. 22.

de la théorie des nombres réels, première pierre de ses écrits de critique. En 1947, il écrit en effet son premier texte engagé pour l'exposition « White and Black », dans lequel il déclare :

« 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 les Foires et les microbes, l'Incohérent et l'Informe enfin lâchés gagnent sur tous les tableaux car ils ont pour eux la seule force magico-psychique justement réelle : l'Inertie ».

Sans en avoir une connaissance scientifique ni précise ni exacte, Michel Tapié orne son discours de parures mathématiques, qu'il emprunte à la fourmillante actualité scientifique de l'après-guerre, à laquelle il s'intéresse de près. Aux côtés des grands mathématiciens de la modernité figurent ainsi dans ses lectures *Les Mathématiques et l'Imagination* d'Edward Kasner, Francine Beris, François le Lionnais et James Roy Neman¹²¹, ou encore *Logique moderne* de Jean-Blaise Grizot¹²². Il déclare ainsi s'intéresser au début des années cinquante à la « logique de la contradiction, des transfinis, des relations d'Incertitudes, des stupéfiantes topologies, [à] toutes les explorations de ces au-delà et en deçà qui justement constituent ce Réel »¹²³. Michel Tapié croyait pouvoir se servir d'outils rationnels, scientifiquement fondés, pour ancrer son discours dans un raisonnement logique et prouver la réalité de cette « troisième voie » qu'il ambitionnait de créer, dans un espace de l'informel régi par des lois mathématiques complètement neuves que les artistes avaient la charge de découvrir. Il écrit ainsi en 1953 :

« It was inevitable that we should have an art worthy of the uncertainty principle, the logic of the contradictory, the unlimited rhythms based upon the most complicated concepts of number, of forms reconstituted according to the continuity of the topologies of wholes, of thought enriched by the achievements of modern psychology in the deep regions of the unconscious. »¹²⁴

Ce nouveau paradigme scientifique qui infuse le discours de Michel Tapié lui permet tout d'abord d'affirmer un renversement de la construction classique de l'œuvre peinte : « now it is space through which one can engender form »¹²⁵. Cette affirmation s'inscrit effectivement dans les considérations de l'époque pour une nouvelles approche de l'espace et de la surface de la toile. Ainsi, le second numéro de *XXème siècle* qui paraît en 1952 est entièrement consacré à la question des « Nouvelles réflexions sur l'espace ». Proche des positions de Michel Tapié, Pierre Courthion y décrit l'objectif des artistes de 1951 de « réunir, assembler, ordonner les éléments d'une nouvelle hiérarchie visuelle » dans ce nouvel espace qu'il définit ainsi :

¹²¹ Beris, Francine ; Kasner, Edward ; Lionnais, François (le) ; Newman, James Roy. *Les Mathématiques et l'Imagination*, Paris, France : Payot, 1950. Michel Tapié commente leur travail ainsi : « Les apparences de la réalité y sont plutôt malmenées, très sagement d'ailleurs ». In Evezard, Juliette. *Op. cit.*, p. 108.

¹²² Jean-Blaise Grize. *Logique moderne*. Paris, France : Mouton/Gauthier-Villars, 1972. Dossier 28.9, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹²³ Tapié, Michel. *Un Art autre*. *Op. cit.*, p. 123.

¹²⁴ Tapié, Michel. *Observations Of Michel Tapié*. New York : G. Wittenborn, 1956.

¹²⁵ *Ibid.*

« L'espace, ce serait l'imagination d'un ensemble de proportions où régnerait une certaine hiérarchie sans cesse en train de se faire, c'est à-dire un ensemble de relations qui formeraient l'accord intemporel auquel nous avons besoin, nous, passagers de nous reporter, un lieu sans frontières quoi que limité dans l'étendue par ce qui le conditionne (longueur et largeur du tableau, volume de la statue. »¹²⁶

Cet espace « sans cesse en train de se faire » correspond à l'espace de l'informel de Michel Tapié, où émergent et se fondent des formes totalement neuves et affranchies des règles qui organisent le réel sensible, c'est-à-dire affranchi de la géométrie euclidienne et des nombres entiers, relatifs ou rationnels. Le discours de Michel Tapié sur la forme creuse cependant un paradoxe auquel tous ses raisonnements ne lui permettent pas réellement d'échapper. En effet, selon lui, « l'Informel ne s'oppose pas à la Forme (qui en est un cas particulier très précis) mais au formalisme stérilisé et stérilisant »¹²⁷. Le concept d'informel se conçoit ainsi comme un espace qui comprend d'abord la forme, ensuite la « non-forme » que lui oppose Michel Tapié, et enfin la « non-non-forme »¹²⁸ qui peut seulement être créée dans cet espace qui n'obéit qu'aux nouvelles lois des mathématiques modernes. Cette « non-non-forme » se construirait comme une « forme transcendé, totalement disponible, conditionnant immédiatement un nouvel espace et surtout d'autres rythmes où les nombres platoniciens n'ont rien à chiffrer, mais bien les nombres réels de nos plus modernes mathématiciens-logiciens »¹²⁹.

L'informel revendique avec ce nouveau concept de forme l'ambiguïté fondamentale de ses œuvres, dont la valeur « n'a rien à voir avec [leur] degré de figuration ou de non-figuration »¹³⁰ mais avec leur potentiel d'extase et d'imagination sur le spectateur. Le degré de référence au réel de chaque œuvre dépendait cependant de la démarche individuelle de chaque artiste, couvrant ainsi un large pan du spectre de l'abstraction à la figuration.

Malgré la revendication par Michel Tapié de l'existence d'un espace et d'une « non-non-forme » radicalement et complètement neuve, l'informel ne pouvait se réaliser en tant que tel que dans l'espace conceptuel de son discours. De la même manière que l'intention individualiste du critique échouait par la mise en exposition d'un groupe d'œuvres dans l'espace cohérent d'une galerie, l'avènement d'une « non-non-forme » s'échouait sur les toiles des peintres, où la forme finissait toujours par rattraper l'ambiguïté revendiquée jusqu'à faire aboutir la « forme en devenir ». En 1961, Jean Paulhan essayait de trouver une issue à cette contradiction théorique qui décrédibilisait le discours informel :

¹²⁶ Courthion, Pierre. « Décomposition et recomposition de l'espace », *XXème siècle*, Nouvelles réflexions sur l'espace, n°2, 1952, p.30-31.

¹²⁷ Tapié, Michel. « Autour d'une véhémence spatiale », 1953. Article tapuscrit, Dossier 28.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹²⁸ Tapié, Michel. *Un Art autre*. Op. cit., p. 41.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁰ Tapié, Michel. *Véhémences confrontées* [cat. exp.], galerie Nina Dausset, 1951.

« L'informel a du moins le mérite de dénoncer la démarche la plus apparente d'un peintre qui commence par fuir toute règle, et toute figure établie, toute forme que l'on tient pour telle. Que si une œuvre se trouve à la fin mettre au jour de nouvelles formes, du moins peut-il honnêtement dire qu'il n'y est pour rien. »¹³¹

Les artistes assimilés à l'informel n'étaient pas les seuls à se retrouver prisonniers de cette contradiction. Malgré ses postulats théoriques, Michel Tapié s'efforçait en effet d'organiser les œuvres de l'informel d'une manière rationnelle, cohérente et succombait ainsi à une analyse formaliste de la production de ses artistes. Cette analyse formaliste aboutit finalement à la création d'une esthétique dualiste, partagée entre espace et forme mais aussi entre un pôle « matiériste » et un pôle du « signe », qui constituaient à ses yeux les deux moyens plastiques utiles à la production d'une œuvre informelle.

2.2.3. « Informel » et « art autre » : matière et signe

Michel Tapié met en place un discours dualiste, faisant se confronter des concepts opposés : individualité face au groupe, espace contre forme mais aussi informel contre art autre et matière contre signe. L'étude rapprochée des premières oppositions amène à comprendre que les mêmes remises en question sont appliquées par le critique aux notions de matière et de signe. Les deux termes sont souvent confondus, utilisés comme équivalents, pourtant, Michel Tapié les différencie et leurs rapports ont fait l'objet de remaniements successifs.

Au début des années cinquante, Michel Tapié remet donc en question la notion d'espace et la notion de forme au regard de recherches mathématiques et philosophiques. C'est à l'aune de ces mêmes champs de recherche qu'il s'interroge sur la notion de matière. À cette époque, le scientifique et philosophe Gaston Bachelard publie une série d'ouvrages réexaminant les mêmes notions que le critique¹³². Ses idées sont régulièrement publiées dans les revues d'art, comme *Arts, lettres, spectacles*, ou encore *XX^{ème} siècle*. Il postule notamment l'existence de deux attitudes, de deux formes d'imagination qui permettraient de saisir le réel par un processus créatif et plastique : l'immersion dans la matière, perçue comme lieu de contact du monde intérieur de l'homme et du monde extérieur par le biais de son rapport sensible ; et l'imagination formelle, qui permettrait de représenter le monde par la spontanéité du geste.

Entre 1950 et 1956, Michel Tapié va exposer de nombreux artistes pouvant être associés à la première attitude, comme Dubuffet, Fautrier, Riopelle, De Kooning, Hosiasson, Damian, Laganne, Roger Gillet, Burri, Ronet ou Sallès. La matière est alors fréquemment désignée du terme de « pâte », et est investie par le critique d'une magie sensible qui lui permettrait de transmettre une sorte d'essence invisible du monde. Cette magie s'explique une nouvelle fois par les découvertes scientifiques du XX^{ème}

¹³¹ Paulhan, Jean. *L'art informel : éloge*. Paris, France : Gallimard, 1962.

¹³² Voir par exemple : Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti, 1947 ; *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1947.

siècle qui abreuve l'esprit de Michel Tapié. Depuis l'établissement et la stabilisation des lois de la physique quantique au début du siècle par des physiciens et mathématiciens comme Max Planck, Louis de Broglie ou Heisenberg, la matière peut désormais être ramenée à un ordre microscopique, celui de l'atome, tandis que le réel peut désormais s'enrichir de rapports invisibles à la sensibilité humaine par la mise en évidence de ses ondes. La matière est donc désormais considérée comme une véritable substance, une matrice porteuse d'une énergie invisible, ce qui lui confère sa magie. Cette nouvelle conception de la matière s'accordait bien aux combats antihumanistes de l'époque puisqu'elle invalidait la philosophie platonicienne selon laquelle la matière n'est qu'un reflet dégradé du monde des idées. Elle se libérait de plus du joug de la méfiance judéo-chrétienne traditionnelle envers la matière qui irriguait historiquement les sociétés occidentales¹³³. Cette conception scientifique de la matière est au fondement de tout le discours de Michel Tapié.

La terminologie de l'informel est quant à elle profondément liée à ces rapports à la matière. Plusieurs historiens¹³⁴ retracent l'histoire de la terminologie de l'informel de Michel Tapié en faisant référence à un texte de Victor Hugo de 1866, *Les travailleurs de la mer*¹³⁵. Le poète y écrit :

« Pour un temps donné, la configuration d'une île est une construction de l'océan. La matière est éternelle, non l'aspect. Tout sur la terre est perpétuellement pétri par la mort, même les monuments extra-humains, même le granit. Tout se déforme, même l'informe. Les édifices de la mer s'écroulent comme les autres. La mer qui les a élevés, les renverse. »

Cette idée peut être ainsi directement liée au principe d'entropie utilisée par la suite par Bataille dans les années trente pour forger sa propre conception de l'informe. Michel Tapié ne connaissait peut-être pas ce texte de Victor Hugo, mais il était très probablement familier des écrits de Bataille par sa fréquentation du cercle littéraire Gallimard et par sa connaissance des œuvres de Fautrier, qui avait créé des lithographies pour plusieurs ouvrages de l'écrivain, comme *Madame Edwarda* en 1942 et *L'Alléluia* en 1947. Il est tout du moins familier de l'utilisation du terme par certains critiques pour décrire des œuvres matiéristes comme celles de l'artiste. Georges Waldemar parlait ainsi dans *La Voix de Paris* des *Otages* présentés à la galerie René Drouin comme d'un « triomphe de l'informe ». Tapié avait de plus pu lire à propos des œuvres de Wols exposées dans la même galerie la même année la préface de René Guilly citant le *Traité de peinture* de Léonard de Vinci :

« Si vous prenez garde aux salissures de quelque vieux mur ou aux bigarrures de certaines pierres jaspées, il s'y pourra rencontrer des inventions et des représentations de divers paysages, des

¹³³ Pour une histoire de l'art au prisme de l'étude de ses rapports à la matière, voir : Mèredieu, Florence (de). *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris, France : Larousse, 2017.

¹³⁴ Voir par exemple : Adamson, Nathalie. « Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulagés et l'imagination matérielle de la peinture abstraite » in Bertrand-Dorléac, (dir). *Les arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*. Heidelberg University[en ligne], 2017, p. 151. <http://chsp.sciences-po.fr/en/publication/les-arts-paris-apres-la-liberation> ; Mèredieu, Florence (de). *Op. cit.*, p. 287.

¹³⁵ Hugo, Victor, et David Charles. *Les travailleurs de la mer : précédé de L'archipel de la Manche*. Paris : Librairie générale française, [1866], 2002.

confusions de batailles, des attitudes spirituelles, des airs de têtes et de figures étranges, des habillements capricieux et une infinité d'autre chose, parce que l'esprit s'excite parmi cette confusion et qu'il y découvre plusieurs inventions »¹³⁶

Il faut ajouter à cette liste la lecture des écrits de Dubuffet pour comprendre que le concept d'informe était assez connu et diffusé dans les années quarante pour que Michel Tapié en soit familier. Il utilise ainsi le terme « informe » pour la première fois dans le catalogue de « White and Black », puis introduit sa touche personnelle en basculant vers le substantif « informel » pour « Véhémences confrontées », s'inspirant probablement des *Informalies* de Camille Bryen. Le peintre lui-même n'hésitait pas à se référer à Rimbaud pour évoquer ses travaux : « L'esprit qui tire et qui accroche donne forme ou informe »¹³⁷. Tapié réutilise ensuite le terme dans deux articles en 1951, à propos de Camille Bryen et de Fautrier¹³⁸. Le terme est finalement officialisé avec les « Signifiants de l'informel » en novembre 1951. L'informel est alors conçu pour un temps comme un espace indéfini, étendu, où de nouvelles lois mathématiques et physiques sont applicables à une matière conçue comme substance magique, travaillée par l'individualité des artistes dans la quête d'un art autre.

De l'autre côté de la définition de l'imagination proposée par Bachelard, Michel Tapié s'intéresse à la manière de rendre la matière informelle « signifiante » par une attitude formelle. Son intérêt pour la question du signe se développe seulement dans un deuxième temps, sous l'influence de sa rencontre avec Mathieu lors de sa visite de l'exposition de Wols en 1945. Pour Stéphane Lupasco, Mathieu crée « un monde des signes se suffisant à eux-mêmes dans cette sorte de métagraphie de leurs tensions antagonistes qu'il explicite et arrache au mystère, par ce mystère même »¹³⁹ - ce mystère constituant l'informel lui-même aux yeux de Tapié. Le critique s'entoure alors d'artistes qui s'intéressent à la création de nouveaux signes, dont les œuvres formalisent non pas des images ou des « thèmes » mais un travail de traits, de lignes, de tracés répétitifs pouvant s'interpréter comme des

¹³⁶ Guilly, René. Préface. *Wols* [cat. exp.], Galerie René Drouin, 1945.

¹³⁷ Rimbaud, Arthur. *Lettre du voyant à Paul Demeny*, 15 mai 1871 in Grenier, Jean. *Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs*. Paris, France : Éditions Calmann-Lévy, 1963.

¹³⁸ Juin 1951 : « Ainsi voit-on le Celte Camille Bryen transcender l'informel... », *New Post Paris*, juin 1951 (cité <Studio Facchetti F Vilemur> p. 13) → RQ : confusion : suite à écrits de Jean Paulhan, beaucoup d'historiens ont affirmé que le terme était utilisé pour la première fois à propos de Camille Bryen, alors que pas vraiment non. + Juin 1951 : "Tendances actuelles de la peinture française", *Xxème siècle n°1* : Nouveaux destins de l'Art → informel utilisé cette fois pour Jean Fautrier : « Je crois avoir ressenti enfin quelque chose de nouveau à l'exposition (sitôt après la guerre) des otages de Jean Fautrier. Les milieux artistiques, au lendemain du vernissage, n'osaient rien en dire, n'en pensant rien, incapables de se référer à une de leurs habituelles échelles de valeurs. Évidemment pour rentrer dans le domaine de Fautrier, il faut ne plus tenir aucun compte de ce que l'on a pu nous inculquer d'idées toutes faites sur la peinture, sur la bonne peinture moderne ou ancienne. De ses Otages de 1944 jusqu'aux Originaux Multiples avec quoi, maintenant, il met ni plus ni moins en cause le devenir de la peinture à l'huile, en passant par ses immenses nus à peine plus signifiés qu'un noman's land où quiconque se perdrait sans espoir de retour (et pourquoi pas ?). Cet informel mystérieux est si envoûtant qu'il a vite fait de devenir pour nous une évidence et une nécessité. Il ne s'agit pas de savoir si l'occidental est mûr pour de telles œuvres, il y a que Fautrier nous apporte quelque chose que nous n'avions pas et qui ne peut que nous enrichir. »

¹³⁹ Lupasco, Stéphane. Préface. *Mathieu* [cat.exp], galerie Rive Droite 5-30 novembre 1954. > 24.2 - 3

signes. Ces artistes sont par exemple Mathieu, Michaux, Capogrossi, Serpan, Bryen, Accardi, Wols, Arnal, Sam Francis, Mark Tobey ou Ossorio.

Leurs œuvres ne pouvaient cependant pas être analysées par le simple prisme du geste expressif et des attaques violentes de la matière. Michel Tapié vient donc compléter son appareil théorique en lui adjoignant un dispositif inspiré de sa connaissance de la calligraphie orientale, de la culture japonaise et de la philosophie taoïste¹⁴⁰. Son approche fantasmée de cette culture et de son altérité lui fait ainsi déclarer dans *Un Art autre* : « l'occidental découvre enfin le Signe, et explose dans la véhémence d'une calligraphie transcendente, d'une hyper-signifiante ivre du vertige cruel d'un devenir à l'état pur »¹⁴¹. Cet intérêt pour la recherche de signe interagit dans certaines œuvres de différentes manières avec le travail de la matière – qui peut être griffée, esquissée, tracée, contournée... Cette recherche finit par prendre de plus en plus de place dans le discours de Michel Tapié et constitue l'un des facteurs déterminant du basculement théorique à venir de l'art autre.

Si l'informel flotte dans l'air du temps au moment de la formation de l'informel par Michel Tapié, le concept d'art autre est tout aussi imprécis mais beaucoup plus personnel. C'est dans le catalogue de « Véhémences confrontées » de mars 1951 que Michel Tapié énonce pour la première fois l'ébauche de son concept d'altérité artistique : « l'Aventure est ailleurs et autrement ». Le terme est définitivement lancé en 1952, lorsqu'il complète dans *Un Art autre* : « L'art s'exerce ailleurs, en dehors, sur un autre plan de ce Réel que nous percevons autrement, l'art est autre »¹⁴². Naïvement, cette terminologie présente dans l'esprit du critique le même avantage que l'informel : elle permettrait d'« éviter un nouvel ...isme sclérosant et académisant »¹⁴³. Cependant, l'art autre ne se construit pas seulement contre le formalisme, mais contre tous les systèmes académiques en vigueur précédemment. Il est intéressant de noter que cette portée plus large du concept « d'art autre » est directement inspirée dans l'esprit de Michel Tapié de la *tabula rasa* dada. Dans l'un de ses brouillons pour un article publié en 1954, Michel Tapié avait en effet initialement noté pour titre : « Devenir d'un art post-dada » [annexe 10], rayé et transformé en « Devenir d'un art autre »¹⁴⁴.

L'informel est ainsi conçu dans l'appareil théorique de Michel Tapié comme le lieu de réalisation de l'art autre. L'art autre poursuit un objectif plus large que l'informel, qui doit seulement permettre l'avènement de « non-non-formes » singulières à la base de nouvelles œuvres. L'art autre est pensé par Michel Tapié pour être « un moyen de connaissance, où voyance et transcendement sont parfois

¹⁴⁰ La connaissance de ces philosophies et de la culture extrême-orientale augmente considérablement et éveille l'intérêt du monde de l'art. De nombreux musées parisiens comme le musée Cernuschi, le Louvre et le musée Guimet proposent de nombreuses expositions d'art oriental entre 1946 et 1950 – voir Dossin, Catherine. « Quand Paris s'enthousiasmait pour Mark Tobey, 1945-1962 », in Bertrand-Dorléac, Laurence (dir). *Les arts à Paris après la libération. Op. cit.*, p. 49-57. De leur côté, les artistes comme Mathieu, Wols et Henri-Pierre Roché lisent les maîtres du zen, tandis que l'influence d'Henri Michaux va croissante et qu'*Un barbare en Asie* (1933) est réédité pour la onzième fois par Gallimard en 1948.

¹⁴¹ Tapié, Michel. *Un Art autre*. Op. cit., p. 37.

¹⁴² *Ibid.*, p. 18.

¹⁴³ Tapié, Michel. « L'extraordinaire message de Mark Tobey ». Dossier X ?, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky.

¹⁴⁴ Tapié, Michel. « Devenir d'un art autre », article tapuscrit, 1954. Dossier 28.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

impossibles à démêler »¹⁴⁵. Il convient de noter l'écho entre sa conception de l'art autre et la conception de la poésie exprimée par Rimbaud, affirmant à la fois que « Je est un autre » et proclamant un dérèglement des sens nécessaire au poète pour atteindre un monde indicible avec les outils du langage commun¹⁴⁶. C'est dans la même perspective que la démarche de l'art autre se concentre aux yeux de Michel Tapié dans un processus créatif mystique permettant de faire advenir un nouveau langage de l'indicible et des mystères du réel.

2.3. L'informel, nouveau langage au service d'une communication « autre »

2.3.1. L'informel, une idéologie mystique, hermétique et élitiste

Les écrits de Michel Tapié s'appuient sur un dispositif théorique éclectique dont l'appréhension est obscurcie par des choix formels et stylistiques abscons. Critiqué pour leur confusion et leur hermétisme, induits par sa propension au lyrisme, à un vocabulaire cryptique et à de nombreuses longueurs, cette confusion augmente au fur et à mesure de sa carrière. Si ces choix stylistiques sont en partie dus à sa personnalité dilettante, son utilisation idiosyncratique de concepts philosophiques et mathématiques, sa formation critique de terrain, elle correspond aussi à une posture revendiquée. Dès son premier manifeste publié dans le catalogue de « Véhérences confrontées », le critique affirme ainsi : « L'art n'a que faire du suffrage du public, pas plus que des « explications » de ses faux prophètes : comme si l'on pouvait expliquer quoi que ce soit ! ». Cette affirmation fait écho à la citation de T. S. Eliot choisie par Mathieu en exergue de sa propre déclaration pour cette même exposition : « Dès qu'une idée a été transférée de son état pur afin de devenir compréhensible à l'intelligence moyenne elle a perdu tout contact avec l'art ».

L'hermétisme du langage développé par Michel Tapié lui permettait de réduire le cercle de réception des œuvres qu'il défendait à un spectateur-modèle, celui de « l'amateur d'art », statut qu'il revendique pour lui-même et qui se caractériserait par la possession d'un savoir d'initié, un état de communion intellectuelle et émotionnelle avec des œuvres d'art envisagées comme porteuses de secrets et de mystères invisibles : « All that we see creates a screen and blocks our view beyond which or behind which will always be a realm of inexhaustible mystery, the riddle of which pertains to this intangible other side. »¹⁴⁷ Seul cet « amateur d'art » posséderait ainsi les clés qui permettraient de déchiffrer l'énigme des œuvres informelles, de dépasser le visible connu pour accéder à cette vérité accessible par la maîtrise exclusive de ce nouveau langage « autre » identifié par Tapié.

¹⁴⁵ Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁶ « Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche en lui-même, il épuise tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. (...) Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils continueront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » Voir Rimbaud, Arthur. *Op. cit.*

¹⁴⁷ Tapié, Michel. *Observations of Michel Tapié. Op. cit.*

Cette conception de l'œuvre comme énigme s'ancrait dans l'éducation jésuite de Michel Tapié, ainsi que dans son adhésion aux Tiers-ordre carmélite et franciscain. Sous le patronage particulier de Sainte Thérèse d'Avila et de Saint Jean de la Croix, le critique considérait son rapport aux œuvres informelles comme un lien de nature quasi-divine. Pour les mystiques, il n'existe pas d'autre possibilité de langage que celle offerte par l'extase, la transe, qui résulte de la contemplation et de la prière. Les valeurs d'extase, de contemplation, d'amour et de magie sont omniprésentes dans les écrits de Michel Tapié et déterminent la manière dont il envisage les œuvres informelles comme porteuse d'un secret, accessible par la seule transcendance signifiante du signe. Les œuvres doivent « faire perdre pied », « entrer en extase ou en démence »¹⁴⁸, leur existence est induite par une « opération magique »¹⁴⁹ et résulterait d'un processus créatif amoureux¹⁵⁰ au sens divin. Cette culture mystique le rapprochait par ailleurs d'une tradition baroque proche de la culture espagnole¹⁵¹, à laquelle Michel Tapié était attaché depuis ses études en Espagne et que son amitié avec Dali « le mystique » n'a pu qu'encourager¹⁵².

L'hermétisme volontaire du style de Michel Tapié pouvait aussi s'expliquer par des références littéraires plus parisiennes. *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan, paru en 1946, était connu du cercle fréquenté par le critique, et notamment par les artistes qu'il admirait, comme Dubuffet et Fautrier. Jean Paulhan y affirmait l'ambiguïté intrinsèque du langage, et mettait à jour le biais que faisait peser l'histoire de la littérature sur notre appréhension des œuvres écrites. Il revendiquait une approche individuelle du langage affranchie de toutes les traditions. De nombreux artistes peintres s'approprièrent cette ambiguïté intrinsèque du langage en l'appliquant à leur création plastique, dont l'ambiguïté pouvait offrir de nouvelles possibilités de rapport au monde par la création de nouveaux signes.

Fidèle au paradigme individualiste en vigueur au sein de l'art autre, Sam Francis précisait ainsi dans *Cimaise* que « L'analyse limite quelque chose qui n'a précisément pas de limites : un développement individuel, un sentiment intérieur ».¹⁵³ Michel Tapié, lui, assumé et revendiqué son hermétisme critique durant toute sa carrière :

« La restrictive notion de simplicité n'existant que du fait d'un certain nombre de conventions limitantes, il serait temps, pour avance, c'est-à-dire pour généraliser, de dire complexement des choses complexes, voire avec obscurité des choses obscures, car leur nombre est à une autre

¹⁴⁸ Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*, p. 60.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 16

¹⁵⁰ « Nbp : Magie (A) = amour (B) / amour (B) induit par forme (C) / magie (A) de la forme (C) passe par amour (B) ». *Ibid.*, p. 76.

¹⁵¹ Juliette Evezard relève l'existence d'une étude à propos de la pratique et de la représentation de l'extase dans la culture baroque espagnole : Stoichita, Victor I. *L'œil Mystique, peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*. Paris, France : Éditions du félin, 2011. L'historienne propose par ailleurs une étude dans sa thèse approfondie de l'influence de la religion sur le discours de Michel Tapié. Voir : Evezard, Juliette. *Op. cit.*

¹⁵²

¹⁵³ Alvard, Julien ; Falkenstein, Claire ; Francis, Sam et al. « L'École du Pacifique », *Cimaise*, Série 1 – n°7, juin 1954.

puissance, et dans cette ère autre qu'il nous est donné de vivre, plus aucune raison – toute raison dépassée avec indifférence – ne nous oblige à quelque restriction inutile que ce soit. »¹⁵⁴

En refusant l'analyse, l'ambiguïté du sens de son discours associait cependant l'informel à une attitude élitiste, paradoxale au regard de la place centrale du spectateur dans la théorie de l'art autre.

2.3.2. *L'informel, une théorie de la réception des œuvres d'art autres*

Le rapport mystique de Michel Tapié fait affleurer à la surface du discours sur l'informel l'un des intérêts les plus profonds mais aussi le moins étudié du critique : celui de l'effet sensible de l'œuvre sur le spectateur – amateur d'art. Juliette Evezard postule ainsi dans sa thèse que l'informel est moins une nouvelle théorie esthétique qu'une théorie de la réception de l'œuvre d'art¹⁵⁵. En imposant un cadre mystique à la vision d'une œuvre d'art informelle, Michel Tapié détermine un champ de perception bien particulier. L'art doit être « stupéfiant »¹⁵⁶ et provoquer l'extase, ce qui correspond à un degré exacerbé de sensorialité et de sensibilité. En proclamant un art autre, le critique réclame autant une nouvelle conception formelle de l'art qu'une nouvelle perception de l'œuvre et par elle, du monde. Il écrit ainsi à propos des œuvres de Mark Tobey :

« Aux formes classiques déterminées dans un très théâtral espace conventionnellement tridimensionnel, il substitue des structures sensorielles en mouvement qui engagent dans ce même mouvement tout notre système sensoriel et fait passer à une autre puissance le cours habituel de nos perceptions et de nos inductions. »¹⁵⁷

Cet intérêt pour les structures sensorielles de la perception humaine rejoint déjà le développement à venir dans ses discours d'une recherche des structures primaires de l'œuvre et de ses formes, qui correspondrait aux structures du nouveau langage qu'il ambitionne de créer.

Fidèle à sa méthode critique para-scientifique, Michel Tapié s'intéresse aux publications psychologiques et médicales de l'époque. On retrouve ainsi par exemple dans sa bibliothèque une étude d'un médecin, A. Soulairac, sur les *Données psychophysiologiques sur la sensorialité* de 1953¹⁵⁸, interrogeant les processus de sensorialité de l'artiste « qui ne sent et ne perçoit plus le monde extérieur qu'en fonction de ses processus intégratifs, c'est-à-dire en fonction du 'moi' ». Cet intérêt pour la sensibilité est connecté aux nouvelles approches de la matière développées par Gaston Bachelard, tout comme à l'influence grandissante de la phénoménologie de Merleau-Ponty et d'Heidegger. Ces philosophies défendent l'idée d'un homme sensible, dépassant la dualité classique opposant corps et

¹⁵⁴ Moretti, Luigi et Tapié, Michel. *Le Baroque généralisé, Manifeste du Baroque ensembliste*. Turin, Italie : Edizione del Dioscuro, 1965.

¹⁵⁵ Evezard, Juliette. *Op. cit.*, p. 180.

¹⁵⁶ Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁷ Tapié, Michel, « L'extraordinaire message de Mark Tobey », article tapuscrit, sans date. Dossier 35.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹⁵⁸ A. Soulairac, *Données psychophysiologique sur la sensorialité*, s.l : éd. inconnu, 1953. Dossier 28.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

esprit, comme l'art autre cherche à dépasser la dualité matière-forme pour faire de l'œuvre une expérience émotionnelle supposément transcendante pour l'artiste comme le spectateur.

2.3.3. *L'informel : l'ambition d'un nouveau langage*

Le lien sensible que Michel Tapié essaye d'établir entre l'œuvre informelle et le spectateur est profondément ancré dans une réflexion généralisée sur le langage. De la même manière que la Seconde guerre mondiale a conduit au constat de l'échec des valeurs humanistes, les années cinquante font le constat de l'inefficacité du langage comme tant qu'outil de communication ou comme vecteur d'appréhension du réel. Dans la lignée des travaux structuralistes de Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, ou Roman Jakobson, Lacan – dont les travaux se diffusent alors avec succès – postule ainsi la structuration de l'inconscient comme langage et donc comme système. Les signes qui font partie de ce système sont considérés comme des valeurs dont les rapports sont signifiants mais qui laissent inévitablement échapper une partie d'un réel insaisissable, inaccessible par le système du langage traditionnel. Ces réflexions inspirent de nombreux philosophes, comme Jean Paulhan qui fait le constat de l'ambiguïté du langage, chargeant chaque signifiant de toute une tradition historique sélectionnant et orientant une multitude de signifiés indépendamment de la volonté du lecteur. Roland Barthes s'efforce quelques années plus tard de dépasser cette ambiguïté par la quête du « degré zéro de l'écriture »¹⁵⁹, c'est-à-dire de la formule qui pourrait exister en toute indépendance de son environnement signifiant, posant ainsi les jalons d'une étude structuraliste à venir des mythologies intrinsèques du langage.

Ces questions débordent du simple domaine de la littérature ou de la sémiotique, à une époque qui connaît les débuts de la cybernétique et des sciences de l'information. Elles innervent la réflexion globale sur les arts plastiques et sur la possibilité pour les œuvres de « faire langage ». Roger Van Gindertael s'interroge ainsi dans *Cimaise* sur le rôle du critique et sur les fonctionnalités du langage esthétique en se référant à des recherches récentes, comme celle de Brice Parain, *Recherches sur la nature et la fonction du langage*¹⁶⁰. De son côté, Michel Tapié se réapproprie l'impasse constatée du langage fonctionnel pour affirmer l'impossibilité pour les créateurs de « traduire leur inéluctable message hors de l'exceptionnel, du paroxysme, du magique, de la totale extase »¹⁶¹. Le critique se pose ainsi en « traducteur » des œuvres de l'informel, dont ses écrits doivent porter le message. Cette position se révèle tout particulièrement au regard du grand nombre de ses articles intitulé « L'extraordinaire message de... », « Le message signifiant de... ». Les œuvres sont pensées comme un « langage premier »¹⁶², qui émerge de la « matière qui s'informe »¹⁶³ grâce aux nouveaux signes inventés par les

¹⁵⁹ Barthes, Roland. « Le degré zéro de l'écriture », *Combat*, août 1947 ; *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, France : Éditions du Seuil, 1953 ; *Mythologies*. Paris, France : Éditions du Seuil, 1957.

¹⁶⁰ Parain, Brice. *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, NRF, 1952 cité par Gindertael, Roger (van), « Critique et autocritique », *Cimaise*, Série 1 - n°8, juillet-août 1954.

¹⁶¹ Tapié, Michel. *Un Art autre. Op. cit.*, p. 16.

¹⁶² Alvard, Julien. « Studio Facchetti et Centre Saint Jacques », *Cimaise*, Série 1 - n°1, novembre 1953, p. 11.

¹⁶³ Cassou, Jean. « La matière en peinture », *XXème siècle*, N°5, juin 1955, p. 3.

artistes, transcendant son potentiel « informulé ». Julien Alvard reconnaît ainsi aux œuvres informelles un potentiel de mise en échec du langage traditionnel tant fonctionnel qu'esthétique :

« On a pu voir, spécialement depuis la guerre, une tendance appelée parfois « informelle » se développer et poser à la critique les plus étranges problèmes touchant à l'inorganique, au désordre, à la confusion et provoquant un réflexe d'étonnement voire de recul devant les abus de sa « repoussante laideur ». Car si l'on n'épargnait pas les critiques à la peinture géométrique ou du moins d'aspect équilibré et cartésien, on lui reconnaissait du moins la science des ensembles tant dans la composition que dans la couleur. Devant cette peinture d'apparence inarticulée, on ne trouvait plus rien à dire, il fallait ou chavirer avec elle ou s'enfuir. »¹⁶⁴

Pour Michel Tapié, ce silence est positif, puisqu'il donne l'indice de la radicalité du nouveau système de communication censé être mis en œuvre. Le critique appuie cette conception de l'œuvre en rejetant toute « anecdote poétique » du champ de la peinture, qu'il veut définir comme indépendante de la littérature – c'est-à-dire de la figuration – par sa force signifiante autonome¹⁶⁵. Le « silence critique » de l'informel et le rejet de l'anecdote plastique servait par ailleurs particulièrement la position de Michel Tapié, le laissant seul maître à bord, seul commentateur et hagiographe des œuvres et de leur histoire, seul artisan de leur diffusion et de leur gloire. Cette réflexion l'amènera à la recherche de structures communes du langage plastique, centrale dans sa quête de la mise en ordre d'un art autre à la fin des années cinquante.

3. La gloire passagère de l'informel (1952-1956)

Entre 1950 et 1952, les expositions de Michel Tapié et la publication d'*Un Art autre* semblent pouvoir offrir à la scène artistique parisienne le nouveau souffle tant recherché. Le discours de l'informel est examiné avec sérieux par la critique, qui en fait un outil conceptuel récurrent pour analyser les nouvelles formes d'œuvres qui prolifèrent. Cet examen entraîne la diffusion rapide et par là même une extension croissante du champ du terme. Certains critiques tenteront alors « d'endiguer » la contamination informelle à laquelle ils ont l'impression d'assister, tout en défendant certaines œuvres lyriques et expressives. Dans ce contexte émergent alors des discours concurrents, comme celui du tachisme de Charles Estienne et d'André Breton. La diffusion rapide provoque cependant un sentiment d'exaspération parmi les soutiens mêmes du mouvement qui n'hésitent pas à dénoncer l'omniprésence stérile du discours informel.

¹⁶⁴ Alvard, Julien. « L'art à la recherche du temps perdu », *Cimaise*, Série 2 - n°1, septembre-octobre

¹⁶⁵ Voir par exemple Tapié, Michel. Préface. *Expressions et structures* [cat.exp.], Galerie Rive Droite, avril-mai 1956. Claude-Hélène Sibert semble partager sa position lorsqu'elle reconnaît la liberté de la peinture « par mise à mort de l'anecdote, par l'avènement d'une peinture qui est redevenue chant. » : Sibert, Claude-Hélène. « Malaise dans la peinture contemporaine », *Cimaise*, Série 2 – n°2, novembre-décembre 1954.

3.1. L'informel, une nouvelle catégorie critique opportune

3.1.1. 1952 : Diffusion et reconnaissance de l'art autre

Un Art autre a été écrit durant l'été 1952, alors que Michel Tapié voyage en Italie pour la Biennale de Venise. La publication du manifeste est organisée en novembre de la même année comme une véritable opération de communication par le critique. Celui-ci n'hésite pas à envoyer des exemplaires de son travail aux personnalités qu'il essaye de rallier à sa cause ou qu'il pense susceptibles d'être intéressées. Par ailleurs, nombre d'artistes cités dans le manifeste ne découvrent leur implication dans le système de Tapié qu'au moment de sa publication. Parmi eux, les réactions positives proviennent du couple Picabia ou de Gianni Dova, qui s'enthousiasment pour une déclaration considérée comme prometteuse pour l'avenir de la création picturale¹⁶⁶. Pour autant, nombreuses sont les personnalités qui émettent déjà certaines réserves tout en se déclarant intéressées par la démarche du critique. Ainsi, Capogrossi à l'époque déjà proche de Michel Tapié, le félicite avant de noter [annexe 11] :

« Cependant, je vous ferais la réserve que j'attends avec anxiété une suite, et avec urgence, car j'aimerais comprendre plus aisément ce que vous proposez pour l'avenir. Vous avez entrepris une tâche difficile, ne nous laissez pas trop attendre. De tout mon cœur, courage et bravo »¹⁶⁷

L'absence de logique, la confusion du raisonnement du critique n'échappent pas à ses contemporains et encore aux artistes. En 1973, Georges Mathieu n'hésite ainsi pas à jeter un regard rétrospectif particulièrement dur sur la conception de « l'informel » de Michel Tapié, qui s'est radicalement éloignée au fil des années des positions théoriques de l'artiste et de son abstraction lyrique. En 1953, alors que l'avenir de l'informel semble encore radieux, l'artiste défendait pourtant publiquement la position de son ami dans *Combat* :

« Michel Tapié affirme un art de rupture. [...] Il ne faudra donc pas chercher un lien logique, une unité concertée entre les peintres et les sculpteurs que choisit Michel Tapié. Ce qui les relie sans doute, c'est une attitude devant l'œuvre à accomplir. »¹⁶⁸

L'éclectisme des choix du critique faisait ainsi déjà l'objet de scepticisme et d'incompréhension aux yeux de ses contemporains. Georges Mathieu voyait encore en 1953 le principe d'incohérence formelle volontaire de Michel Tapié la mise en valeur d'une « attitude » artistique proche de sa propre pratique, définie par un processus de création fondé sur le spectaculaire. Michel Ragon, encore jeune aspirant critique, adressait quant à lui une lettre enthousiaste à son aîné. L'éclectisme de l'informel allait en effet dans son sens, embrassant une scène internationale encore ignorée à Paris, lui permettant de valoriser certains artistes du groupe CoBrA qu'il défendait depuis plusieurs années [annexe 12].

¹⁶⁶ Evezard, Juliette. *Op. cit.*, p. 189.

¹⁶⁷ Lettre de Capogrossi à Michel Tapié, 9 janvier 1952. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹⁶⁸ Mathieu, Georges. « Livres et images – Un art autre », *Combat*, lundi 16 février 1953.

C'est cependant au sein d'un cercle de personnalités plus littéraires que Michel Tapié trouvera l'un de ses alliés critiques les plus fidèles, en la personnalité d'Emmanuel Looten¹⁶⁹. Chroniqueur de la rubrique « Comme il vous plaira » dans *La Voix du Nord* durant de nombreuses années, le poète fut le rapporteur le plus régulier et le plus constant des différentes activités de Tapié. Chaque nouvelle sortie éditoriale, chaque exposition, chaque prise de position idéologique et approuvée et encensée par le critique sans recul¹⁷⁰. Derrière ce travail de propagande, Emmanuel Looten est en fait juge et partie de l'informel, ou du moins du travail de Michel Tapié, qui travaille à la promotion de ses écrits et au soutien économique de ses activités. Le critique travaille ainsi à la publication de *Kermesse Pourpre*¹⁷¹, à laquelle il collabore en tant qu'éditeur au Studio Facchetti et en tant qu'illustrateur [annexe 13]. Emmanuel Looten écrit de plus à plusieurs reprises pour des peintres associés à Tapié – *Appel*, *Appel* est par exemple publié dans le catalogue de l'exposition « Appel-César » à la galerie Rive Droite¹⁷² [annexe 14]. Michel Tapié expose enfin ses écrits au même titre que des tableaux, à l'occasion d'évènements pluridisciplinaires : le poète est ainsi présenté à la galerie Marcel Evrard aux côtés des œuvres de Georges Mathieu et de Roger E. Gillet¹⁷³ en avril 1953. *La Voix du Nord* reste cependant un journal régional. Au début des années cinquante, Michel Tapié peut notamment compter à Paris sur l'intérêt des membres de la revue *Cimaise*, créée en 1953 par le directeur de la galerie Arnaud pour défendre la nouvelle abstraction expressive et dans laquelle il intervient à plusieurs reprises.

Entre 1952 et 1956, les appréciations positives des idées de Michel Tapié se fondent principalement sur l'association qui s'établit entre les artistes de l'expositions « Signifiants de l'informel » et le terme informel lui-même. Le discours de l'informel sert alors moins à évaluer les activités personnelles du critique, ses expositions, ses préfaces qu'à caractériser de manière convenante les œuvres de Riopelle, Fautrier, Dubuffet et Bryen principalement. Ces artistes sont particulièrement visibles sur la scène de l'époque et de nombreuses galeries exposent leurs œuvres¹⁷⁴. Les critiques utilisant le concept d'informel peinent alors à tolérer l'ambiguïté fondamentale des œuvres revendiquées par Michel Tapié. Leurs analyses visent en effet à l'organisation de la scène artistique par la classification des œuvres, ce qui aboutit à la confrontation incohérente de discours sur l'informel

¹⁶⁹ Emmanuel Looten (1908-1974) est un poète, dramaturge et critique français. Ses œuvres ont attiré l'intérêt de nombreux artistes du réseau de Michel Tapié, comme Appel, Fautrier, Fontana, Gillet, Mathieu, Teshigahara, mais aussi des philosophes comme Lupasco.

¹⁷⁰ Les titres des chroniques d'Emmanuel Looten sont en ce sens révélateurs, comme par exemple : « Au Rendez-vous de la magie », « Un art « neuf » qui est un art autre », « Une ère qui s'annonce autre », « Michel Tapié, prophète, éthicien et mage », « Galerie Rive Droite ou l'aventure puissante de Michel Tapié ». Ces chroniques ont été découpées par Michel Tapié dans *La Voix du Nord*, rendant leur datation relativement difficile. Voir Carton 23, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹⁷¹ Looten, Emmanuel, et Tapié, Michel. *Kermesse pourpre*. Paris : P. Facchetti, 1954.

¹⁷² Looten, Emmanuel. Préface. « Appel-César », galerie Rive Droite, 4 au 31 octobre 1955.

¹⁷³ « Emmanuel Looten – Georges Mathieu – Roger E. Gillet », galerie Marcel Evrard (Lille), 18-19 avril 1953. Voir annexe 7.

¹⁷⁴ Relevée de manière empirique pour ce travail à partir des publicités présentées dans des revues d'époque comme *Cimaise*, une étude rigoureuse pourrait permettre de confirmer cette promotion insistante autour de ces artistes et étudier ses effets historiographiques.

contradictaires. On pouvait ainsi lire dans les comptes rendus d'expositions des analyses abstraites de l'informel... :

« Riopelle est de ceux à qui a été attribué le qualificatif de signifiant de l'informel. *C'est dire qu'il est intégralement abstrait.* »¹⁷⁵

... comme des plus figuratives. L'œuvre de Camille Bryen est associée à un informel¹⁷⁶ lyrique et à l'expression de nouveaux mondes naturels inconnus et mystérieux :

« Plongeant ses racines dans l'informel, l'œuvre de Camille Bryen, sous l'action d'une poussée interne, tend à se préciser, à s'architecturer. Empâtements, brouillards épais et feutrés, on sent ici un étrange lyrisme de la pâte livrée à elle-même, dans laquelle un travail se fait qui lentement organise l'œuvre, la fait émerger et intensifie son message. »¹⁷⁷

« Taches, giclures, frottis, s'apparentent par une certaine subtilité dans les accords de couleurs du postimpressionnisme et une gamme étendue de bleus évoque des mondes inconnus, peut-être sous-marins. Le sujet de ses toiles semble d'ailleurs avoir des rapports avec une cosmogonie imaginaire (dont le règne humain est exclu), plutôt qu'avec une abstraction cérébrale. »¹⁷⁸

Cette perception de l'informel comme lieu de révélation de « mondes inconnus », naturels et fantasmagoriques, évoquant un vivant à l'échelle du microscopique et de l'infini du ciel ou de l'océan était commune dans les pages des revues. Elle renforçait dans un registre figuratif du discours le lien qui se noue bientôt définitivement dans l'esprit des critiques entre travail de la matière et informel. La réception de l'informel va ainsi ignorer dès ses débuts l'un des deux pôles de la réflexion élaborée par Michel Tapié pour s'attacher presque exclusivement aux artistes historiques et déjà connus des « Signifiants de l'informel ». La reconnaissance unanime de la qualité de leurs œuvres permettait en tous cas de donner aux informels un principe commun transcendant les incohérences du discours de Tapié.

L'année 1954 marque le sommet de la gloire de l'informel, le moment où le discours de Tapié réussit à se faire une place légitime et reconnue au sein de la scène parisienne, où il s'est diffusé en dehors du cercle des activités de l'art autre sans pour autant être encore trop critiqué. Ce succès est célébré par l'attribution du Prix Fénéon en 1954 à Roger E. Gillet et à Laubiès¹⁷⁹. Le premier artiste est un membre déjà établi du cercle Tapié, tandis que le second l'intéressera à diverses occasions mais restera toujours à la périphérie de ses activités. Julien Alvard commente ainsi l'attribution du prix :

« Je ne sais plus qui a parlé à propos de Laubiès d'esthétique informulée. L'expression était rien moins que louangeuse de la part de son auteur, mais elle avait le mérite de définir assez

¹⁷⁵ J.P., « Le Tour des Expositions : Riopelle-Walberg, galerie H. Niepce », *Arts, lettres, spectacles*, 21 mars 1952, p. 4.

¹⁷⁶ En 1953, l'informe n'a pas encore fait l'objet d'une réelle distinction de l'informel, qui ne sera opérée que dans les années 1990. L'informe fait alors partie pour les critiques du même registre sémantique que l'informel de Michel Tapié.

¹⁷⁷ Sibert, Claude-Hélène. « Camille Bryen, Galerie Colette Allendy », *Arts lettres et spectacles*, 17-23 juillet 1953 p. 8.

¹⁷⁸ Anonyme, « Tour de Paris, Camille Bryen : une cosmogonie imaginaire, Galerie Pierre », *Arts lettres spectacles*, 26 mai-1 juin 1954 p. 6.

¹⁷⁹ Le jury était composé de personnalités adhérant fidèlement aux idées de Tapié : André Berne-Joffroy, Roger Chastel, Jean Fautrier et Jean Paulhan. Les lauréats étaient exposés au Studio Facchetti, fief originel de l'informel et de Michel Tapié.

exactement l'attitude d'un peintre qui ne veut aucune esthétique toute mâchée. Car il est bien évident qu'à partir du moment où une esthétique en vient à être formulée, c'est-à-dire quand les éléments formels répondent automatiquement comme vision assimilée à l'œil qui les interroge, elle cesse d'être un stimulant spirituel. »¹⁸⁰

Cette idée d'une esthétique « informulée » permettait à la fois de saisir l'ambiguïté des œuvres associées par Michel Tapié à l'informel comme leur statut d'outil de construction d'un nouveau langage.

3.1.2. *La réception extensive du discours de l'informel*

À partir de 1954, le discours sur l'informel s'étend dans une acception extensive en dehors du réseau de Michel Tapié. Les galeries qui gravitent autour des artistes de Michel Tapié et de ses activités organisent des manifestations analysées par le prisme de l'informel. Ainsi, dans *Arts, lettres, spectacles*, un chroniqueur se demande à propos de Sam Francis, exposé à la galerie Nina Dausset :

« Sam Francis a-t-il franchi les limites de l'indicible ? [...] Faut-il ranger Sam Francis parmi ceux que Michel Tapié a appelés « Les signifiants de l'Informel » ? Peut-être. Il semble bien en tout cas que les limites de l'informel sont une fois de plus repoussées. A quels tréfonds parviendrons-nous ? On pourrait chercher des éléments de réponses dans les dessins et les textes d'Henri Michaux. Les toiles de Sam Francis ne sont pas indignes d'un si grand nom. »¹⁸¹

Ce commentaire réunit dans un même mouvement les trois nœuds du « commentaire informel » qui se répand à l'époque : l'accent porté avant toute chose au travail de la matière opéré par l'artiste ; l'analyse poétique, naturalisante et fantasmagorique de cette matière ; l'inscription de ce travail dans la lignée des « héros » de l'informel. Le flou entourant le concept d'informel aboutissait cependant à une interprétation purement formelle des œuvres caractérisant une méconnaissance des démarches individuelles de Sam Francis ou de Henri Michaux, au profit d'une affiliation prestigieuse à un artiste renommé ou à un discours en vogue.

Ces trois critères de « l'analyse informelle » offraient aux critiques un cadre d'analyse opportunément élargi, grâce auxquels des artistes sans lien réel avec Michel Tapié étaient associés à la nouvelle esthétique en vogue. Après le Salon des Réalités Nouvelles de 1953, Herta Wescher¹⁸² catégorise ainsi par exemple les œuvres de Bandeira, Christine Boumeester et Viseux « du côté 'informel' » de la sélection¹⁸³, sans que ceux-ci n'aient pour l'heure jamais eu de contact avec le critique, pour la seule raison que leurs œuvres se rapprochent de l'esthétique matiériste associée au terme. Désormais, le terme « informel » sert d'outil classificatoire et permet d'identifier des artistes à un pôle « matiériste » stabilisé de la scène artistique parisienne. Michel Ragon se questionne ainsi en 1953 dans *Cimaise* à propos de Carrey :

¹⁸⁰ Alvard, Julien. « Prix Fénéon, Gillet, Laubiès, Studio Paul Facchetti », *Cimaise*, Série 1 - n°6, mai 1954.

¹⁸¹ J.P., « Le Tour des Expositions : Sam Francis, Galerie Nina Dausset », *Arts, lettres, spectacles*, 15 février 1952, p. 5.

¹⁸² Wescher, Herta (1898-1971) est une critique d'art française ayant notamment collaboré à *Art d'aujourd'hui* puis à *Cimaise*.

¹⁸³ Wescher, Herta. « Salon des Réalités Nouvelles, Musée national d'art moderne, juillet 1953 », *Cimaise*, série 1 - n°1, novembre 1953, p. 9.

« Carrey est-il un « informel » suivant la formule chère à Michel Tapié et qui a fait fortune ? En fait toute une école est venue de la révélation des *Otages* de Fautrier et des *Hautes Pâtes* de Dubuffet. Carrey est plus voisin des empâtements, par larges touches de de Staël. Certaines toiles sont uniquement composées de tâches grises, comprenant toutes les nuances du gris, avec, de ci de là, quelques traces d'un rouge franc à peine esquissé. »¹⁸⁴

Ces années-là hissent les artistes associés à la nouvelle catégorie de l'informel au rang d'avant-garde à suivre. Sioma Baram, critique pour *Arts, lettres et spectacles* n'hésite ainsi pas à regretter leur absence de l'exposition « Situation d'aujourd'hui » à la galerie Ariel, qui présentait pourtant de nombreux artistes de l'abstraction expressive, en soulignant : « Il s'agit-là plutôt d'une manifestation de quelques tendances de l'art abstrait contemporain : les 'animateurs du silence', les 'informels' et les tachistes manquent à l'appel. »¹⁸⁵

3.2. Un succès concurrencé : le tachisme de Charles Estienne

3.2.1. *Charles Estienne : du géométrique au surréalisme*

Face au réseau de cette nouvelle abstraction, on pouvait retrouver dans le petit monde de la critique parisienne les défenseurs persistants de l'art géométrique, qui comprenait notamment Léon Degand, André Bloc, Pierre Gueguen et les rédacteurs d'*Art d'aujourd'hui*. Charles Estienne¹⁸⁶ est alors encore partisan d'un art abstrait géométrique interprété à ses yeux par des artistes comme Dewasne, Deyrolle, Gilioli, Hartung, Poliakoff, Raymond, Schneider, Vasarely, Piaubert, Marie Raymond, Poujet, Duthoo et Magnelli. Ces artistes gravitent alors autour de la galerie Denise René et sont parfois nommés à *Combat* comme « le groupe Estienne »¹⁸⁷. Pour le jeune critique, « les facilités de la matière et d'une pseudo-inspiration c'est bien excitant, mais l'art vit des limites »¹⁸⁸, posées par la règle géométrique.

L'exclusivité de son soutien à l'abstraction géométrique va cependant s'effriter progressivement, alors que le critique s'ouvre peu à peu aux nouvelles recherches expressives. Sa visite de l'exposition « L'Imaginaire » de 1947 lui fait ainsi écrire dans *Combat*¹⁸⁹ :

« À la galerie de Luxembourg, un accrochage très varié vous montre quelques variétés d'inspiration : celles qui n'arrivent pas encore à se fixer dans une forme (Wols-Riopelle) celle qui commence à la trouver (Bryen-Mathieu), celle qui l'a tout à fait trouvée » (Arp, Picasso, Brauner.) »

¹⁸⁴ Ragon, Michel. « Carrey, Galerie Ariel », *Cimaise*, Série 1 – n°2, décembre 1953, p. 11.

¹⁸⁵ Baram, Sioma. « Situation de la peinture d'aujourd'hui, Galerie Ariel », *Arts, lettres, spectacles*, 22-28 décembre 1954, p. 11.

¹⁸⁶ Charles Estienne (1906-1988) était un critique d'art français, instigateur du tachisme et proche d'André Breton. À propos de son travail de critique, voir par exemple : Raymond, Nathalie. « L'art à Paris entre 1945 et 1950, à travers les articles de Charles Estienne, dans *Combat* », *Art et Idéologies*, 1945-1949. Saint-Étienne, France : Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1978 p. 173.

¹⁸⁷ Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 188.

¹⁸⁸ Citation de Charles Estienne dans *Combat*, 2 juillet 1947, in Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁹ Estienne, Charles. « De tout, un peu », *Combat*, 27 décembre, 1947, p.2. In Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 185.

Cependant, le critique est bien plus réceptif aux idées de Georges Mathieu et à son abstraction lyrique qu'à celles de Michel Tapié, qu'il attaque dans plusieurs chroniques entre 1948 et 1951¹⁹⁰. Ses positions exprimées dans *Combat* le 5 mai 1948 après sa visite de l'exposition « HWPTSMB » [annexe 15-A] définiront les positions qu'il adoptera ensuite dans les années cinquante. Il se montre particulièrement vindicatif contre cette « autre manie littéraire : celle de l'informe » de Michel Tapié, qu'il assimile à un « faux problème, ce qui est laid, c'est-à-dire informe, n'ayant pas d'existence picturale ». Son rejet radical de l'informe et de la laideur, des « facilités de la matière », comme son rejet d'une « peinture littéraire » où le « contenu » de l'œuvre doit être soutenu par un contenu textuel fondent son mépris des activités et des idées de Tapié. À l'inverse, son goût pour le style, entendu comme la forme, le rapproche de ce que Tapié considère comme le pôle du « signe » de l'art autre et Mathieu comme l'abstraction lyrique. Malgré ses dégoûts informels, Estienne remarque ainsi parmi la sélection de l'exposition « HWPTSMB » :

« Par bonheur, à la même galerie, deux splendides toiles d'Hartung et deux bonnes sculptures de Stahly nous rappellent l'efficacité du style, réduisant plus ou moins l'anecdote – à la littérature – un curieux Wols et Bryen et Mathieu. »

Ce sont les mêmes artistes qu'il avait déjà distingués lors de « L'Imaginaire en 1947 ». Malgré son nom qui semble le rapprocher des travaux matiéristes associés par la critique à l'informel, le tachisme que développera Charles Estienne dans les années suivantes s'ancre ainsi en réalité plus dans l'esthétique lyrique de Mathieu que dans celle de l'informe de Tapié¹⁹¹.

Pendant ce temps, alors que Charles Estienne s'ouvre à de nouvelles formes abstraites « extra-géométriques », la galerie Denise René à laquelle le critique est attaché suit un mouvement de spécialisation contraire qui radicalise son soutien aux formes géométriques. L'écart se creuse avec les nouvelles positions d'Estienne, qui publie une série d'articles dans *Combat* s'interrogeant sur l'échec possible d'une « figuration imitative sans risque et d'une abstraction géométrique régie par un système précis », à laquelle « il préférerait une abstraction non-figurative qui pouvait être plus en accord avec les lois cosmiques et la nature »¹⁹². L'attribution du prix Kandinsky en 1950 à Chapoval et à Mortensen ainsi que l'ouverture de l'Atelier d'art abstrait la même année achèvent de le convaincre de rompre avec un art qu'il considère désormais comme trop rigide et académique et à qui il reproche d'avoir « pignon sur rue » dans son célèbre manifeste *L'Art abstrait est-il un académisme ?*¹⁹³. Le critique n'est certes

¹⁹⁰ Estienne, Charles. « Littérature et peinture », *Combat*, 5 mai 1948 ; « Style et non-style », *L'Observateur*, 15 mars 1951, p. 21 ; « Architecture et peinture », *L'Observateur*, 22 novembre 1951, p. 18-19.

¹⁹¹ Suite à cet article, les deux hommes sont d'ailleurs pris d'hostilité réciproque. Estienne n'avait pas hésité à critiquer durement l'œuvre de Tapié. Blessé dans son orgueil, celui-ci se fendra dans ses notes d'une remarque amère scellant son attitude à venir envers Estienne [annexe 15-B] : « *Combat*, mercredi 5 mai. Voir en 4^{ème} page l'article imbécile de l'imbécile Charles Estienne sur la peinture avec mention dans des termes imbéciles de la statue exposée chez Allendy. »

¹⁹² Estienne, Charles. « Les deux dangers de la peinture actuelle : l'abstraction purement géométrique et le réalisme purement extérieur. », *Combat*, 7 février 1949, p. 4 ; « L'art n'est-il qu'un jeu ? Bilan d'une année de peinture de la peinture (I) », *Combat*, 14 septembre 1949, p. 4 ; « Bilan d'une année de peinture de la peinture (II) », *Combat*, 21 septembre 1949, p. 4. Citation de Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 189.

¹⁹³ Estienne, Charles. *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, Paris, France (???) : Éditions de Beaune, 1950.

pas le premier à faire le constat de cet académisme, cependant son ouvrage marque un tournant dans l'orientation de l'art qu'il défend par la suite.

Désormais Charles Estienne se consacre en effet à la défense d'une nouvelle sélection de peintres plus proches de ses nouveaux intérêts. Au début de l'année 1952, il organise l'exposition « La Nouvelle École de Paris » à la galerie Babylone¹⁹⁴. Les deux sections de l'exposition correspondent aux deux temps de son programme critique : la non figuration (Bazaine, Estève, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Tal-Coat, Berçot, Deyrolle, Hilaireau, Lansky, Piaubert, Raymond, Surgier, de Staël, Uzac, Vieira da Silva) est le point de départ que doivent désormais dépasser les nouveaux représentants de l'abstraction (Arnal, Dimitrienko, Nejad, Quentin, Rezvani, Chapoval, C. Dias, R. Gonzalez, D. Chesnay, Calmettes, Degottex, Duvillier, Lapoujade, Loubchansky, Messagier, Pichette, Pons, Fahr-El Nissa Zeid). Le discours de Charles Estienne invitait de fait à inscrire la nouvelle abstraction « libre » dans la lignée de la génération des Jeunes peintres de tradition française :

« Pour la première fois les Jeunes peintres et les pratiquants de la non-figuration étaient placés en tête d'une exposition collective comme les initiateurs du renouvellement et non plus comme de simples faiseurs de synthèse indécis. »¹⁹⁵

Le critique défend alors un art abstrait poétique, engagé dans un rapport lyrique à la nature, offrant au spectateur un lien sensuel et participatif à l'œuvre¹⁹⁶. Ces éléments plastiques devaient permettre d'exprimer « l'essence » du monde, dans une conception romantique autant que « magiquement scientifique » de la réalité intérieure de l'artiste. Il affirme ainsi :

« Le fait total d'aujourd'hui, il est un fait lyrique, un éclatement pathétique et follement optimiste des formes et des couleurs, une confiance non moins folle et non moins biologique en tous les pouvoirs de la vie, un appel et surtout un recours à sa magie naturelle. »¹⁹⁷

Cette conception de l'art semble proche de l'esthétique de l'abstraction lyrique de Mathieu mais ne fonctionne pas selon les mêmes principes. Cette proximité s'exprime à l'occasion des deux éditions du salon d'Octobre en 1952 et en 1953 organisées par Charles Estienne, puis par son exposition « Lyrisme et abstraction » à la galerie Craven la même année. Ces expositions réunissaient les œuvres d'Alechinsky, Arnal, Degottex, Duvillier, Farh El Nissa Zaïd, Loubchansky, Messagier, Ossorio et Pons.

Contrairement à Georges Mathieu et à Michel Tapié, la libération de l'abstraction passait pour Charles Estienne par son association au surréalisme. Suite à leur rencontre en 1947 à l'occasion de de

¹⁹⁴ « La Nouvelle École de Paris », galerie de Babylone, 15 janvier-2 février 1952. C'est la première fois que le terme « Nouvelle École de Paris » est utilisé.

¹⁹⁵ Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 192. L'auteur cite une série d'articles d'Estienne abordant dans *Combat* cette question des rapports entre nouvelle abstraction et tradition française : « Le drame de la peinture présente : est-elle une fin ou un recommencement ? », 28 février ; « Une peinture peut-elle échapper à son époque ? », 23 mars ; « La peinture est-elle une tradition », 6 avril ; « Une tradition française de la peinture », 15 juin ; « Il faut se battre pour l'art vivant », 17-18 décembre ; « 1900- 1950 : un demi-siècle de peinture et de sculpture », 14-15 janvier 1950 ; « L'art vivant n'est pas mort », 4-5 mars 1950.

¹⁹⁶ Estienne, Charles. « Poétique de l'espace », *XXème siècle* : « Nouvelles conceptions de l'espace », n°2, 1955.

¹⁹⁷ Exposition de groupe présentée par Charles Estienne, galerie Craven, avril 1953.

l'Exposition internationale surréaliste, André Breton invite en effet le critique à promouvoir de jeunes artistes abstraits à la galerie de l'Étoile scellée¹⁹⁸. Leur collaboration est scellée par la tenue en mars 1953 d'une exposition rassemblant Degottex, Duvillier, Marcelle Loubchansky et Messagier et durera jusqu'en 1956. Charles Estienne affirme son affinité avec la pensée bretonienne lorsqu'il déclare qu'« il n'y a pas d'Art sans métaphore ni sans image »¹⁹⁹, là où le discours de Michel Tapié prétendrait « réduire l'Art, comme l'Amour, à sa seule physique, à sa technique matérielle et de mode ».

Si le revirement théorique de Charles Estienne offre au surréalisme un second souffle bienvenu aux yeux de Breton, de nombreuses personnalités se montrent hostiles à leur association, notamment parmi les premiers défenseurs d'une abstraction expressive. Dès 1953, Roger van Gindertael accuse ainsi Charles Estienne de chercher à créer grâce à Breton un monopole critique sur la peinture abstraite expressive et de jouer avec les dates pour écrire une histoire de l'art partielle et biaisée.²⁰⁰ Après le 2nd Salon d'Octobre, le critique s'associe à Claude-Hélène Sibert²⁰¹ pour lui reprocher de participer à une forme de retour à l'ordre de la peinture, en imposant aux artistes un cadre surréaliste plus étroit que celui initialement théorisé a priori par Mathieu et Tapié. En 1954, ils s'associent à nouveau pour constater l'isolement des artistes surréalistes au sein du X^{ème} Salon de Mai, dans lequel il voit la preuve de l'échec des « tentatives dérisoires faites par quelques surréalistes vétérans pour s'approprier l'efficacité des moyens picturaux »²⁰² mises en œuvre par la coalition Estienne-Breton-October. Ces critiques trouvent un écho au sein des artistes : une troisième édition du Salon d'Octobre devait être organisée au Musée national d'art moderne en 1954, mais Degottex et Duvilliers refusent désormais d'y participer²⁰³.

Dans un premier temps, Michel Tapié se montre quant à lui favorable à l'évolution de Charles Estienne, en qui il pense trouver un nouveau soutien pour l'informel. Michel Tapié signe ainsi le texte « Actualité de Picabia » pour le catalogue du 2nd Salon d'Octobre²⁰⁴ [annexe 16]. La même année, Michel Tapié salue dans un article [annexe 17] le travail de Charles Estienne à l'occasion des Salons d'Octobre et de ses expositions à la galerie Craven, dans une tentative plus ou moins discrète d'annexion des recherches du critique à son propre discours :

« Des textes combatifs ont accompagné ces divers accrochages qui témoignent pour un actuel autrement réel que toutes les possibles Réalités Nouvelles (...). L'évolution de Charles Estienne, qui gêne tellement de gens ayant sclérosé leurs positions, est l'un des phénomènes les

¹⁹⁸ La galerie de l'Étoile scellée est ouverte de 1952 à 1956, avant de devenir la galerie Kléber de 1956 à 1962.

¹⁹⁹ Estienne, Charles. « L'art, le Réel et le Marché aux puces », *Combat*, 5 décembre 1955.

²⁰⁰ Van Gindertael, Roger. « Carnet de notes », *Cimaise*, Série 1 – n°1, novembre 1953.

²⁰¹ Sibert, Claude-Hélène et Van Gindertael, Roger. « Le Salon d'Octobre », *Cimaise*, Série 1 – n°1, novembre 1953.

²⁰² Van Gindertael, Roger et Sibert, Claude-Hélène. « Le Salon de Mai (X) », *Cimaise*, Série ??? – n°7, juin 1954.

²⁰³ Cela n'empêchera pas pour autant Degottex de continuer à travailler avec Breton et Estienne, qui l'exposent en janvier 1955.

²⁰⁴ Tapié, Michel. « Actualité de Picabia », catalogue d'exposition du 2nd Salon d'Octobre, galerie Craven, 1953.

plus intéressants à suivre de saison en saison parmi les trop conformes manifestations parisiennes. »²⁰⁵

L'alliance opportuniste entre les deux hommes était alors concrétisée par l'exposition de peintres comme Bryen ou Alechinsky au salon d'Octobre, soumettant les artistes sélectionnés par Tapié autant que par Estienne aux accusations d'académisme²⁰⁶.

3.2.2. La « querelle » du tachisme

Cette belle entente est cependant rapidement rompue lorsque Charles Estienne publie dans *Combat* un texte polémique, à l'origine de ce qui fût bientôt nommé la « querelle du tachisme ». Sa déclaration « Le tachisme, une révolution » était accompagnée du texte « Une leçon d'octobre » d'André Breton [annexe 18]. Les deux hommes déclaraient l'avènement d'une nouvelle forme d'abstraction libre, fondée sur « l'inarticulé, le sale, la tâche », qui procéderait non plus du style mais de l'homme, au « degré zéro de l'écriture plastique ».

L'intérêt pour la tâche était déjà en vigueur depuis plusieurs années déjà au moment où Charles Estienne déclare la naissance du tachisme. Le terme était par exemple régulièrement utilisé dans les discours de Dubuffet ou Michaux, ainsi que dans les écrits de leurs exégètes. Le terme n'est alors colonisé par aucun discours idéologique critique particulier et se réfère simplement à un nouvel outil formel laissé à la disposition des peintres en quête d'un art libéré des traditions classiques. Le terme pouvait parfois faire écho aux avant-gardes du début du siècle. En 1951, Pierre Courthion utilise le terme pour faire référence aux impressionnistes lorsqu'il écrit dans *XXème siècle* : « Tachistes, « fauves », cubistes, futuristes essayent successivement des techniques fluctuantes. »²⁰⁷. La même année, le terme fait cependant irruption sur la scène des affrontements esthétiques de la critique comme outil idéologiquement positionné. Pierre Gueguen²⁰⁸ donne en effet une conférence à Menton sur l'art abstrait géométrique où il utilise pour la première fois le terme pour dévaloriser les recherches de l'abstraction expressive. Il avait également publié en 1953 un article à charge contre son ancien collaborateur à *Art d'aujourd'hui* intitulé « Le Bonimenteur de l'académie tachiste »²⁰⁹. En 1954, Charles Estienne se flatte ainsi d'avoir repris le terme à « l'ennemi » en faisant du tachisme l'étendard du « manifeste tardif de

²⁰⁵ Tapié, Michel. « Sur le climat de l'actuel », 1953. L'article tapuscrit aux archives n'a pas été retrouvé publié dans la bibliographie de critique établie par Juliette Evezard, ni dans les revues dépouillées pour ce travail. Dossier 13.4, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁰⁶ « Parle-t-on d'académisme en peinture, on pense le plus souvent à la sévère et triste règle d'or, qui prétend enrégimenter les bâtiments sacrés ou publics. Or le hasard et les tâches finissent eux aussi par trouver leurs alliances et leurs lois qui les rendent parfois tout aussi monotones que des façades régulières. L'œil peut se perdre dans la mousse de savon inorganique. [...] En y repensant, que nous apporte cette première tranche du Salon d'Octobre ? Rien qu'on ne sache. On y trouve la confirmation des talents déjà reconnus qui se développent dans leur sens. Est-il besoin de crier si fort à la révélation quand il n'y a pas matière à révolution ? » Voir Sibert, Claude-Hélène. « Salon d'Octobre, Galerie Craven », *Cimaise*, Série 1 – n°1, novembre 1953, p. 10.

²⁰⁷ Courthion, Pierre. « Hier et aujourd'hui », *XXème siècle*, n°1 : Nouveaux destins de l'Art, 1951.

²⁰⁸ Pierre Gueguen (1889-1965) est un critique d'art français, rédacteur notamment pour *Art d'aujourd'hui* et défenseur de l'abstraction géométrique.

²⁰⁹ Gueguen, Pierre. « Le Bonimenteur de l'académie tachiste », *Art d'aujourd'hui*, Série 4, n°7, octobre-novembre 1953.

l'abstraction surréaliste »²¹⁰. Pour le critique, la tâche offrait le potentiel d'un moyen plastique lyrique, vivant et imparfait, ouvrant sur l'intériorité du peintre ou du spectateur comme sur la possibilité d'une image poétique de la nature. En choisissant un terme aussi vague pour identifier ses nouvelles théories, Charles Estienne parvenait dans un même mouvement à élargir le champ couvert par l'abstraction surréaliste, annexant les recherches matiéristes des artistes informels et de l'abstraction lyrique, tout en resserrant leur champ d'interprétation.

Les réactions indignées ne se font pas attendre et les pionniers de l'abstraction expressive en activité depuis la fin des années quarante font paraître un ensemble de réponses au trop ambitieux Charles Estienne, publiées ensemble dans le dossier « Le Tachisme est-il un uniforme ? » dans *Combat* le 5 avril 1954 [annexe 19]. Le dossier, constitué par Georges Mathieu et Michel Tapié, réunissait une lettre de Jean-José Marchand, critique historique de l'abstraction lyrique, une lettre d'Edouard Jaguer, collaborateur de longue date de Michel Tapié, une lettre de Pierre Alechinsky rappelant l'antériorité des recherches de CoBrA, une lettre de Georges Mathieu et un avis de « presse étrangère » de Kenneth Sawyer. Michel Tapié avait lui aussi préparé une réponse pour cette édition mais sa participation est jugée impubliable²¹¹. Sa réponse « Le tachisme est un académisme » paraît quelques temps plus tard dans *Combat*, le 19 avril 1954 [annexe 20]. Le revirement de Charles Estienne y est d'abord très mal perçu. Bien qu'en 1954 il soit engagé depuis plusieurs années déjà dans la réévaluation de ses théories en faveur d'une abstraction expressive, ses opposants ne lui pardonnent pas sa nouvelle alliance avec le surréalisme qu'il a longtemps critiqué. Ces personnalités, qui se considèrent depuis 1945 comme pionnières de la « peinture abstraite libre », ne supportent pas de voir Charles Estienne s'en proclamer le héraut. On notera cependant que dans son article, Charles Estienne signalait prenait soin de mentionner les recherches de CoBrA, de l'art brut et de l'art autre de Michel Tapié... pour les présenter quelques lignes plus tard comme des discours organisés seulement au moment des salons d'Octobre de 1952 et 1953.

De son côté, Julien Alvard, s'interroge quant à lui dans *Positions* sur la pertinence de convoquer la tutelle surréaliste en 1954. S'il reconnaît la puissance de l'automatisme psychique mis en avant par le surréalisme, il ne voit dans le tachisme qu'un « sursaut du surréalisme qui essaye de s'actualiser » et dénonce « une nouvelle et prétentieuse découverte honorée [...] qui renouvelle en 1954 les procédés de 1925 : coller un étiquette »²¹². Michel Ragon se joint enfin au chœur des critiques en juin 1955, dans son article « À la tienne, Estienne »²¹³.

Les liens entre Estienne et Breton se dénouent finalement progressivement, alors que les surréalistes continuent à exposer de manière autonome sans prendre en compte le tachisme nouveau-né sous la houlette de Breton. La rupture est définitivement marquée pour Charles Estienne lors de de

²¹⁰ Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 204.

²¹¹ Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 90.

²¹² Alvard, Julien. « Faut-il encore parler du surréalisme ? À propos des carabiniers », *Positions*, mars 1954.

²¹³ Ragon, Michel. « À la tienne, Estienne », *Cimaise*, Série 2 – n°7, juin 1955, p. 24.

l'Exposition internationale du surréalisme tenue en 1959 à la galerie Daniel Cordier, sur les murs de laquelle ne figure aucun artiste officiellement associé au tachisme.

3.2.3. *Informel et tachisme, entre confrontation et assimilation*

Après 1954, l'informel, l'abstraction lyrique et le tachisme se partagent désormais la scène de l'abstraction expressive. Si les artistes mis en avant par Estienne et Breton sont plus proches des intérêts de Georges Mathieu, le tachisme reste cependant assimilé et comparé aux recherches associées au discours sur l'informel. L'intérêt partagé de Michel Tapié et de Charles Estienne pour la tâche, qui semble impliquer un travail de la matière particulier, est à l'origine de la réception ambiguë des deux termes. Les deux critiques tiennent un discours similaire sur de nombreux points : ils travaillent en faveur d'un art imprégné d'individualisme et d'un principe de liberté absolu, dans le cadre d'un nouveau paradigme artistique valorisant la subjectivité et l'authenticité par des moyens néo-primitivistes, le dépassement de la forme et la mythification du langage artistique²¹⁴.

Cependant, les deux discours s'inscrivent dans deux tissus conceptuels très différents, voire antagonistes. Alors que Michel Tapié se sert de la tâche pour déconstruire la forme classique et déclencher une nouvelle *tabula rasa* régénératrice, Estienne et Breton la conçoivent comme un moyen plastique permettant de renouveler la forme tout en enracinant l'abstraction dans une approche traditionnelle et nationaliste²¹⁵. De plus, alors que Michel Tapié proclame l'existence d'un individualisme mythique – un « Individualisme », ses adversaires conçoivent plutôt le tachisme comme moyen d'expression d'un individu « socialement responsable »²¹⁶, membre à part entière d'une communauté, d'une entité sociale et politique. Cet individu se battait selon eux pour la défense d'une identité nationale authentique, poétique et symbolique, face à la culture consumériste, libérale et agressive des États-Unis, dont Michel Tapié et Georges Mathieu deviennent les représentants par leurs activités internationales²¹⁷. Dans le contexte géopolitique de l'époque, ces visions reposaient sur un raisonnement manichéen inévitable au cœur de la Guerre Froide, bien qu'il ait pu reposer parfois sur une conception biaisée des positions respectives de chacun des camps²¹⁸. Ces différences fondamentales s'expriment enfin dans les méthodes promotionnelles de chacun de ces partis, Michel Tapié engageant un large panel d'artistes à sa suite, tandis qu'Estienne et Breton se concentraient sur une sélection plus resserrée autour des œuvres de Loubchansky, Degottex, Devilliers, Simon Hantaï...

²¹⁴ Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*, p. 208-209.

²¹⁵ Voir notamment l'exposition « Pérennité de l'art gaulois » au Musée pédagogique de Rouen, février-mars 1955, organisée par André Breton et Charles Estienne.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Voir les articles de Serge Guilbaut : « 1955 : The Year the Gaulois Fought the Cowboy », *Yale French Studies* : The French Fifties, n° 98, 2000, p. 167-181 ; « Des toiles des bombes et des scoubidoues », in Bertrand-Dorléac, Laurence (dir). *Les Arts à Paris après la Libération. Op. cit.*, p.183-196.

²¹⁸ Serge Guilbaut portrait par exemple dans l'article ci-dessus un portrait de Michel Tapié comme celui d'un nouvel agent du capitalisme impérialiste américain relativement peu mesuré au regard de la réalité des intentions politiques exprimées par le critique.

Pour les contemporains de ces discours, plongés dans l'agitation même de ces forces politiques, économiques et philosophiques qui informent leur époque, l'informel et le tachisme sont reçus selon la même lecture formaliste qui assimile depuis leur création l'abstraction lyrique et l'informel. Les discours sur l'informel et l'abstraction lyriques finissent ainsi par englober le discours sur le tachisme, les trois termes pouvant être utilisés de manière indifférente par les critiques de l'époque pour qualifier les recherches d'artistes appartenant ou non au cercle de Tapié, de Mathieu ou d'Estienne. En 1955, Julien Alvard explique ainsi dans *Cimaise* que Bryen est considéré depuis la guerre « comme un des initiateurs de la nouvelle abstraction lyrique, père du Tachisme »²¹⁹. Le critique choisit d'ignorer le contexte historique de chacun de ces termes au profit d'une approche formaliste facile, presque paresseuse des œuvres. En 1959, Pierre Gueguen lui-même se trouve finalement plus conciliant face aux propositions de l'abstraction expressive. Il n'hésite alors pas à rattacher lui aussi les « informels historiques » au concept du tachisme, dans un grand brassage conceptuel déjà daté, quand il commente une exposition de Music à la galerie La Hune :

« Le Tachisme [...] est épris du grain, de la lecture, voire de l'épaisseur et surtout, au lieu d'encadrer cette matière dans une forme naturelle, industrielle ou intellectuelle, il renonce à toute morphologie, laissant le soin à la matière même de montrer la morphologie virtuelle infuse en elle, c'est-à-dire une préforme. De telle sorte, bon gré mal gré, le Tachisme opère un retour direct à la nature, mais à la nature brute, informelle que la figuration fixait par exemple dans les pierres des « Remises de Chevreuil » d'un Courbet, dans les chairs tuméfiées du « Christ » de Grunewald, etc..., mais le Tachisme supprime le dessin de la grotte, le dessin du corps christique, n'en recherchant que la tessiture particulière. On voit un Dubuffet rechercher les « sols » et les « textures », un Fautrier maçonner la chair des « Otages » et un Music, les terres pelées des côtes méditerranéennes. [...] Des motifs abstraits se détachent, blancs sur fonds noirs, ou noirs sur fonds blancs. Le motif prend l'aspect de boules astrales ponctuées de taches bistres, de petites taches pures ou de grosses taches soutachées. Ou bien son informel préforme des fleuves et des affluents marrons sur un bassin hydrographique neigeux, le tout chiné de points, ou inversement des fleuves blancs sur des terres de Sienne. »²²⁰

On retrouve ici une fois de plus les trois caractéristiques du « commentaire informel ». L'aspect automatique et lyrique des œuvres de la nouvelle abstraction est écarté par le discours du critique, qui préfère renforcer le lien établi entre l'informel et la matière, et donc le tachisme et la matière. Les œuvres de Music sont mis en valeur par leur inscription dans la lignée des recherches des artistes précurseurs de l'immédiat après-guerre, sur lesquels s'est construit le succès du discours de Michel Tapié. Elles font enfin l'objet d'une analyse figurative, poétique, multipliant les références à une nature fantasmée. Le

²¹⁹ Alvard, Julien. « Bryen », *Cimaise*, 3^{ème} série, n°1, octobre-novembre 1955, p. 12.

²²⁰ Gueguen, Pierre. « Gravures de Music », *XX^{ème} siècle*, Vingt ans avant, n°13, Noël 1959.

tachisme n'est donc plus du tout pensé comme un concept autonome défendant une abstraction surréaliste indépendante : il est désormais articulé par les principes du discours sur informel.

En 1959, l'art parisien est déjà en train de changer et ses acteurs jettent un regard presque historicisant sur ces discours du début de la décennie. La confusion et les approximations entretenues à leur propos aboutit finalement à ce que des artistes complètement éloignés des débats esthétiques et de leurs enjeux sémantiques leur soit finalement associés. Ainsi, Michel Tapié reçoit par exemple en 1959 une lettre d'un certain Louis Döry²²¹ souhaitant organiser à l'Historisches Museum de Frankfurt am Main une exposition « Tachismus in Frankfurt : Quadriga 52 », en collaboration avec la galerie Daniel Cordier pour laquelle il souhaiterait présenter des œuvres de De Kooning, Tobey, Wols, Pollock ou encore Riopelle – aucun de ces artistes n'ayant effectivement fait partie du tachisme d'Estienne et de Breton.

Cette annexion du tachisme par l'informel et l'abstraction lyrique desservait l'autonomie du discours d'Estienne. Cependant, elle servait au contraire la largesse des ambitions de Michel Tapié et de Georges Mathieu, qui ne s'embarrassaient pas toujours de considérations relatives à l'exactitude des concepts utilisés lorsque les confusions se révélaient favorables au renforcement de leurs positions. Ainsi, Georges Mathieu choisissait lui aussi en 1959 de s'approprier le terme de tachisme²²², après que Charles Estienne se soit retiré des activités artistiques contemporaines et après avoir constaté la diffusion fructueuse du terme dans la presse. Il en arrive ainsi à se féliciter des années plus tard d'être considéré comme « le créateur » du tachisme aux yeux du public, déclare que « le mot Tachisme n'est pas plus mauvais que celui de Cubisme ou de Fauvisme ; il est en tout cas moins ambigu et plus positif que celui « d'Informel » » et se félicite d'avoir été le premier à « avoir utilisé plus systématiquement que tout autre des tâches à l'état pur dans mes toiles de 1951 et 1952 »²²³. En 1973, il n'hésitera pas non plus à intituler son livre rétrospectif *De la Révolte à la Renaissance : Au bout du Tachisme*, scellant définitivement pour l'histoire de l'art l'annexion du terme à ses recherches artistiques.

3.3. L'épuisement de l'informel : critiques et rejets

3.3.1. *Points de vue d'artistes : des critiques internes annonciatrices*

Entre 1952 et 1956, Michel Tapié est au cœur de l'actualité artistique parisienne. Depuis les « Signifiants de l'informel », ses expositions au Studio Facchetti ont attiré l'attention. Ses ambitions pour la création d'un art « autre » ont été reçues favorablement par de nombreuses personnalités, lui ouvrant de nouvelles perspectives marchandes. Pourtant, le succès ne peut être savouré pleinement depuis que Dubuffet lui a assené une lettre violemment critique envers *Un Art autre* [annexe 21- A] :

²²¹ Lettre du Dr. Baron Louis Döry à Michel Tapié, 15 juin 1959. Dossier 35.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²²² Mathieu, Georges. *De l'Abstrait au Possible*. Cercle d'Art Contemporain de Zürich, 1959, p. 34.

²²³ Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 90.

« Cher Michel,

Quelle drôle de manie sévit à notre époque d'inventer un slogan et grouper un parti et légiférer. Voilà comme il faut que l'art soit ! Hors de là pas de salut ! En avant la musique ! Alors toi, bon, c'est l'informisme ! Ou véhémentisme, ou éclaboussurisme ! [...]. Pour ce qui me concerne, je déteste voir mes travaux mélangés à tout cela qui n'a rien de commun, et que, d'ailleurs, dans l'ensemble, je n'aime pas. Cela m'est très désagréable que le public puisse croire que mes travaux sont du même bouillon, car ce n'est pas le cas du tout du tout ; je proteste à toute force ; je suis contre tout cela ; je ne suis pas du tout « informiste » « véhémentiste » « éclaboussuriste » et s'il y a des créations d'art que j'aime ce ne sont pas celles-là ; je refuse avec la plus grande force de faire avec équipe avec tout cela. Je ne souscris à rien de ce qui est affirmé dans ce livre. D'ailleurs ne je suis pas parvenu à comprendre ce qu'on prétendait y affirmer, c'est si nébuleux !»²²⁴

En dehors de la question du goût personnel de l'artiste, Dubuffet est le premier à dénoncer le paradoxe au cœur de la démarche de Michel Tapié : celui de l'impossibilité de valoriser des œuvres en tant que production singulière et individuelle dans le contexte d'une exposition de groupe ou de la création d'un mouvement rassemblant plusieurs artistes. Dubuffet est l'un des premiers à percevoir le potentiel étouffant de l'art autre et son esthétique informelle, qu'il ridiculise en la réduisant à l'idée d'éclaboussure et dont il dénonce le futur d'étiquette en lui rajoutant ce suffixe en « isme » devenu signe et symbole de toute la tradition académique abhorrée. Si Michel Tapié s'avère profondément touché par ces critiques, sa lettre de réponse révèle qu'il ne comprend pas véritablement l'écart qui se creuse inévitablement entre ses intentions et la réception de ses idées et de ses activités. Il écrit ainsi à Dubuffet [annexe 21 - B] :

« Ce lundi. Cher Jean. Pourquoi cette lettre si dure ? Non que je cherche spécialement des approbations. Je fais ce que je crois devoir faire, comme d'autres, comme toi mais je ne pensais pas que tu serais contre à ce point. D'autant que jusqu'ici tu es vraiment le seul (ce qui évidemment ne prouve rien en rien) mais je suis particulièrement peiné de ce que me dit celui que j'aime le mieux des peintres de maintenant pour qui j'ai une profonde amitié. Je suis bouleversé de la violence de ta réaction [...] Moi aussi je veux pouvoir exprimer ce qui m'est cher, en toute responsabilité et je ne pense pas démériter de ton estime en te le disant nettement. »²²⁵

Michel Tapié est persuadé du bien-fondé de sa démarche et ne semble pas réussir à saisir les dangers de sa position critique, qu'il balaye par une forme de relativisme moral et artistique, que ce soit pour juger de la pertinence de ses activités ou pour juger de la qualité des œuvres de Dubuffet. À la suite de cet échange, l'artiste met un terme à ses relations professionnelles avec le critique et s'en éloigne

²²⁴ Lettre de Jean Dubuffet à Michel Tapié, le 21 décembre 1952, Classeur D, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²²⁵ Lettre de Michel Tapié à Jean Dubuffet, s. d., classeur D, fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

progressivement, bien qu'il lui gardera toujours son amitié. Michel Tapié continuera cependant à citer Dubuffet dans ses ouvrages, contribuant malgré la volonté du critique à inscrire son travail dans le discours sur l'informel. Si l'artiste n'a jamais pu empêcher cette association littéraire bientôt historique, il n'hésitera pas à écrire à nouveau à Tapié pour l'empêcher d'exposer ses toiles à l'occasion des nombreuses expositions de groupe organisées par le critique [annexe 21 - C] :

« Il y a quelque chose qui me tient beaucoup à cœur et que je veux dire à nouveau, c'est qu'il me serait très désagréable que tu utilises ceux de mes tableaux que tu possèdes ou bien ceux appartenant à la collection de Monsieur Frau pour me faire participer à mon insu et contre mon gré à quelque exposition de « groupes » comme tu sembles projeter d'en faire dans la Galerie de Roma à laquelle tu vas collaborer. Comme tu le sais bien je ne m'intéresse qu'à des créations artistiques d'ordre individuel et tout ce qui relève d'arts collectifs aboutissant à la formation de « groupes » ou « d'écoles » me paraît relever de maniérisme et m'indispose vivement. Je veux m'en tenir soigneusement éloigné. »²²⁶

Parmi les artistes proches de Michel Tapié, Georges Mathieu va lui aussi se montrer particulièrement féroce envers les méthodes de son partenaire et s'efforcer de réorienter la conception de l'informel, sans pour autant rejeter complètement le terme. Il accuse en effet le critique d'avoir participé à la propagation d'une « gangrène informelle »²²⁷ et d'encourager une « voie royale de l'anarchie et de la nullité »²²⁸ à force de présenter des sélections d'artistes « de plus en plus disparates, de plus en plus internationaux, de plus en plus 'informels' »²²⁹. Pour Georges Mathieu, la dépréciation qualitative des recherches associées au discours de l'informel était autant due à l'incapacité de Michel Tapié de poser un critère qualitatif objectif d'évaluation des œuvres informelles qu'au processus sensible qu'il mettait en place pour les critiquer. Il ne se montre cependant pas beaucoup plus favorable à l'accent porté sur la matière par le discours informel, qui caractérise à ses yeux une aliénation par « un néant existentiel »²³⁰, au détriment d'une « esthétique du geste et de la vitesse »²³¹ qui lui correspondrait mieux.

Attestant de leurs désaccords fondamentaux dans deux textes « Esquisse d'une embryologie des Signes » (1951) et « Mise au point sur l'informel » (1954), Georges Mathieu explique ainsi que le concept de « Signifiants de l'Informel » constitue pour lui un « non-sens, l'Informel étant par définition non-signifiant » : pour lui, l'expression ne peut être envisagée que comme « signifiant du non-encore-formalisé »²³². Georges Mathieu s'appuie sur différents schémas pour légitimer son discours esthétique par une approche pseudo-rationnelle et scientifique de l'art partagée avec Michel Tapié [annexe 22]. L'informel correspondrait dans son système à une étape historique de la vie artistique faisant suite à

²²⁶ Lettre de Jean Dubuffet à Michel Tapié, 23 mai 1954, classeur D, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky.

²²⁷ Mathieu, Georges. *Op. cit.*, p. 60.

²²⁸ *Ibid.*, p. 64.

²²⁹ *Ibid.*, p. 76.

²³⁰ *Ibid.*, p. 149.

²³¹ *Ibid.*, p. 45.

²³² *Ibid.*, p. 82. On note que la formulation de Georges Mathieu fait écho à l'analyse de Julien Alvard, évoquant une « esthétique informulée » à propos de Laubiès au moment de l'attribution du prix Fénéon de 1954.

celle de la tabula rasa, dans laquelle les formes et le langage sont libérés du formalisme classique auparavant en vigueur. Ces formes et ce langage doivent ensuite être investi d'un nouveau processus de signification permettant l'avènement d'un nouveau langage. Ce processus de signification passe alors par le transcendement de ces « non-formes » brutes, devant permettre « la création de structures nouvelles et inconnues ». Pour Georges Mathieu, ce transcendement passait par le protocole créatif qu'il expérimentait par la violence du geste et la vitesse d'exécution des toiles. Ainsi, l'informel qui « persisterait » après la phase révolutionnaire serait condamné à rester anecdotique et insignifiant, comme un « sous-produit » de l'abstraction lyrique. Déterminé à ancrer son discours esthétique dans le cadre de l'approche pseudo-rationnelle et scientifique de l'art qu'il partageait avec Michel Tapié, Georges Mathieu appuie sa théorie sur différents schémas et tableaux. Malgré les récriminations adressées par l'artiste au critique, notons que son interprétation de l'informel reste sensiblement proche de celle de son collaborateur, preuve s'il en fallait du caractère intéressé des luttes terminologiques respectives.

Dubuffet et Mathieu ne seront pas les seuls artistes à pointer les insuffisances du raisonnement de l'informel de Michel Tapié. Des artistes qui seront souvent associés à ce discours sans pour autant prendre réellement part au système de l'art autre en feront eux-aussi une évaluation négative. Répondant à la question de sa propre évolution artistique, Hans Hartung déclarait ainsi dans *Arts, lettres, spectacles* en 1953 :

« Je vais essayer de m'expliquer en me situant, sans pour autant porter de critiques. En abstrait, il y a d'un côté, ceux qui, à la suite de Mondrian, s'attachent à la construction et, d'autre part, ceux qui, comme Mathieu, Singier, Wols, Pollock, etc..., se réfèrent plutôt à l'automatisme. Je trouve les premiers trop intellectualisés, les seconds un peu abusifs dans leur façon d'exploiter la transe et les accidents du métier. J'estime nécessaire que le trait et la tache soient fait par l'homme et l'expriment en sa totalité. »²³³

3.3.2. *Le rejet des principes théoriques de l'informel*

Dès ses débuts, l'informel de Michel Tapié fait donc l'objet de reproches de la part des artistes comme parmi les critiques. Les rédacteurs d'*Arts, lettres, spectacles* apprécient particulièrement peu les initiatives informelles du critique et ce dès la présentation des « Signifiants de l'Informel ». L'exposition y est commentée ainsi :

« Ce qui est proprement informe est en soi insignifiant et ne révèle plus rien sinon un avortement qui se répète. L'échec implique une nécessité, celle d'en sortir. »²³⁴

Les expositions de Michel Tapié sont commentées dans cette revue par des personnalités plutôt conservatrices, comme Claude-Roger Marx, Sioma Baram ou Luce Hoctect, qui se montreront critiques

²³³ Saucet, Jean. « Visite d'atelier : Hans Hartung », *Arts, lettres, spectacles*, 17-23 avril 1953, p. 9.

²³⁴ Anonyme, « Le Tour des Expositions : Signifiants de l'informel, Studio Paul Facchetti », *Arts, lettres, spectacles*, 12-18 juin 1952, p. 13.

des activités informelles tout au long des années cinquante. Cette dernière attaque ainsi en 1956 l'informel sur les mêmes bases qu'en 1952 après sa visite du XI^{ème} Salon des Réalités Nouvelles :

« Pour la peinture la succession des toiles de ce salon donne au visiteur la curieuse impression de la recherche ininterrompue et inachevée d'un nouveau visage du monde, qui ne soit ni celui de l'homme, ni celui que livre à notre regard la vie quotidienne. Pour avoir cru répudier l'un et l'autre, la peinture n'a pas pu, pour autant, échapper à la forme sans laquelle rien n'existe (et malgré le titre d'informel, véritable non-sens). Cette forme est parfois signe, comme chez Hartung, chez Hayter qui expose ici une grande toile colorée, éclatante ; parfois spirales, ondes ou jaillissements, comme chez Alechinsky, Bryen, von Haardt... »²³⁵

Dans ces deux critiques, on retrouve encore une fois la dénonciation d'un paradoxe intrinsèque de l'informel, avec lequel Michel Tapié joue volontairement mais que les critiques ne peuvent laisser passer : l'informe des œuvres est déjà forme, suggestion de forme, début de forme, et donc de signe et de langage. Ce même paradoxe est dénoncé au sein de la revue *Cimaise*, pourtant initialement bien plus favorable au travail de Michel Tapié. Michel Philippot articule en 1954 le même reproche que Luce Hocet à l'informel :

« Nous ne saurions terminer sans signaler au moins l'une des aberrations les plus communes, inhérentes à notre époque : celle de la confusion entre l'informe et le renouvellement de la forme. Il est vrai que nombre des partisans du chaos artificiel se font un facile allié du hasard, mais ce dernier, pour être d'un usage aisé, ne s'est pas moins toujours refusé à tenir lieu de génie. Nous ne contesterons certainement pas à l'informe une certaine valeur d'évocation poétique... mais la poésie n'est-elle pas une autre histoire ? »²³⁶

Les discours de l'abstraction lyrique et du tachisme étaient en parallèle reçus dans une grande confusion avec celui de l'informel, « contaminés » par la perception négative qui entoure les idées de Michel Tapié. Malgré tous ses efforts pour renverser la conception de l'informel à son avantage, *Arts, lettres et spectacles* niait ainsi à l'abstraction lyrique de Georges Mathieu tout potentiel signifiant à l'occasion d'une exposition de Van Haardt, au Studio Facchetti en 1954²³⁷. De même, une exposition de la Galerie Kleber d'André Breton était attaquée dans la revue *Panderma 2. Revue de la fin du monde* [annexe 23] pour sa proximité avec la philosophie de Stéphane Lupasco chère à Michel Tapié., dont « la logique dynamique du contradictoire » engendrait une forme de « gratuité de l'art 'informel' et 'transfini' [...] où toutes les contradictions s'annulent »²³⁸.

²³⁵ Hocet, Luce. « Le XI^{ème} Salon des Réalités Nouvelles », *Arts lettres et spectacles*, 11-17 juillet 1956, p. 12.

²³⁶ Philippot, Michel. « Rapports lointains », *Cimaise*, Série 1 – n°2, novembre-décembre 1954.

²³⁷ « Cette exposition est un assez bel exemple des dangers que présente ce qu'il est convenu d'appeler 'l'abstraction lyrique' : dès qu'un certain brio technique fait défaut, tout contenu signifiant étant absent, l'œuvre est ramenée à ses justes proportions de panneau décoratif raté. » Voir Anonyme, « Van Haardt : les dangers de l'abstraction lyrique, Studio Facchetti », *Arts, lettres, spectacles*, 7-13 juillet 1954, p. 8.

²³⁸ Manifeste de groupe, « Les surréalistes : Coup de semonce », *Panderma 2. Revue de la fin du monde*, date inconnue, texte signé le 25 mars 1957.

3.3.3. *La dénonciation de la méthode Tapié et des effets du système de l'art autre*

Alors que les principes fondamentaux du discours de Michel Tapié sont rejetés de manière de plus en plus récurrente et systématique dans les revues parisiennes, ses méthodes de promotion et leurs conséquences sur les œuvres exposées subissent elles aussi les reproches des critiques. Après sa visite de l'exposition « Individualités d'aujourd'hui » à la galerie Rive Droite, Claude-Hélène Sibert signe ainsi un article à charge contre ses tentatives de mise en commun d'œuvres totalement différentes :

« Placée, comme l'écrit justement Michel Tapié, sous le signe de l'individualité et non sous celui d'un mouvement à « apparence collective », pourquoi cette exposition éprouve-t-elle le besoin de s'adornier d'un graphisme explicatif ? Si ces individualités sont autant de personnalités, pourquoi vouloir les relier par un fil d'Ariane qui ne sert, en fin de compte, qu'à brouiller l'entendement du spectateur de bonne volonté. [...] Avons-nous devant les yeux des pionniers d'une esthétique autre ou les membres d'une nouvelle brigade qui, en lutte contre l'académisme d'un géométrisme devenu plus formel que significatif, se voient enrégimentés au départ ? Le grand talent d'un Schneider, d'un Hartung, celui d'un Poliakoff, d'un Tobey ou d'un Pollock, les recherches de Sam Francis ou d'Appel ne souffrent, à mon avis, aucune bannière qui les rapprochent d'une manière aussi arbitraire. Et si je suis bien d'accord avec une exposition qui oppose et confronte des conceptions et des individualités différentes, je ne supporte pas qu'on l'aliène dès que j'entre dans une salle d'exposition. Je le supporte d'autant moins que si quelques explications sont nécessaires pour apprendre à regarder une œuvre, celle-ci n'a, au bout du compte de justification qu'en elle-même. Les mots d'esthétique et d'aventure ne sont là que comme ornements et lorsque la peinture s'entoure de tant de remparts, c'est peut-être qu'elle ne se sent pas bien sûr d'elle-même. Se serait-on donné tant de mal pour « libérer » la peinture de toute littérature, pour l'enrober à présent d'une philosophie non formulable en termes clairs, ou d'une science ? »²³⁹

La critique n'épargne ni les dynamiques de l'exposition ni le discours de Michel Tapié qui les justifient. Cependant, elle se montre relativement conciliante quant à l'évaluation de la qualité réelle des œuvres exposées par le critique, alors qu'elle juge mauvaise la peinture exposée en même temps à la galerie Charpentier, produite par des « suiveurs hors art autre » comme Limouze, Humblot, Leguelt, Brianchon, Brayer, Dignimont, ou Dunoer de Segonzac. Quelques mois plus tard, Luce Hocin ne sort pas plus enthousiaste de sa visite de l'exposition « Signes autres », à propos de laquelle elle écrit :

« Il s'agit pour [Michel Tapié] de découvrir et de faire connaître les artistes, seuls authentiques pour lui, qui 'traduisent leur inéluctable message dans l'exceptionnel, le paroxysme, le magique, la totale extase'. En fait, l'exposition qu'il nous propose aujourd'hui, « Où il est question de Signes Autres », faisant suite à celle du mois d'octobre « Individualités d'aujourd'hui », ne parvient pas plus que la précédent à nous convaincre.

²³⁹ Sibert, Claude-Hélène. « Malaise dans la peinture contemporaine », *Cimaise*, Série 2 – n°2, novembre-décembre 1954.

Mais peut-être ne faut-il rendre responsable de notre déception que Michel Tapié lui-même, qui charge les artistes d'un message d'exception et de transcendance dont ils se soucient souvent fort peu, préoccupés qu'ils sont avant tout de s'affirmer. »²⁴⁰

De la sélection opérée par Michel Tapié pour cette exposition, la critique ne sauve que le travail d'Henri Michaux, rejetant notamment les œuvres de Mathieu, Capogrossi, Serpan, et Bryen au rang de simples ouvrages de décoration²⁴¹. Enfin, du côté des défenseurs de l'abstraction géométrique, André Bloc souhaite « que la confusion actuelle cesse d'être encouragée à la légère par une certaine critique d'art : il est urgent que les artistes travaillent davantage dans le silence »²⁴². À sa suite cependant, Pierre Gueguen n'hésite pas à défendre malgré tout Michel Tapié, en qui il perçoit un stratège critique plus subtil que ses sorties polémiques ne le laissent paraître.²⁴³

Aux yeux des critiques qui cherchent plutôt à comprendre et à évaluer la qualité de la nouvelle abstraction expressive, les méthodes de promotion de l'art autre ont des répercussions négatives sur la création contemporaine : elles entraînent un mouvement de dépréciation de la qualité des œuvres produites et la transformation d'une esthétique en étiquette vide de sens. Ces deux effets produits par le discours de Michel Tapié aboutissent ainsi à la « mise en académisme » de tout un pan des recherches artistiques pourtant jeune de seulement quelques années. Après le Salon d'Octobre de 1953, Claude-Hélène Sibert avançait déjà que « L'ensemble des toiles jeunes, ne fait pas état, hélas, d'un souci de libérer la peinture mais se trouve, à des degrés divers, refléter des manières déjà familières »²⁴⁴. En 1959, l'exaspération informelle et à son comble, et malgré les alertes lancées depuis plusieurs années par les critiques, rien n'a changé pour Michel Seuphor²⁴⁵ :

²⁴⁰ Hoctin, Luce. « Signes autres, Galerie Rive Droite », *Arts lettres et spectacles*, 19-25 janvier 1955, p. 11.

²⁴¹ À propos des rapports entre l'art abstrait de la période, l'accusation de décoration et les arts décoratifs voir : Golan, Romy. « L'Éternel Décoratif: French Art in the 1950s ». *Yale French Studies*, N° 98 : The French Fifties, Yale University Press [en ligne, 2000, pp. 98-118. <https://www.jstor.org/stable/2903230>

²⁴² Bloc, André, « Le confusionnisme dans la peinture contemporaine », *Art d'aujourd'hui*, n°6, janvier 1956, p. 5-21.

²⁴³ « Si le tachisme ne formait qu'un torrent de boue dévastateur, il submergerait l'art auquel il veut apporter son limon. Mais, Ecole de la Matière, il a ses maîtres, qu'il n'est pas question ici de juger ni même d'énumérer, mais dont on peut voir valablement où ils vont. Il a aussi son grand exégète, déjà nommé, Michel Tapié, à qui on pardonne ses attaques contre l'Abstraction géométrique, car elles ne choquent pas, venant d'un critique de choc, et d'ailleurs stéréotypées que quelques formules, elles semblent une rhétorique de l'accusation (« les antichambres hygiénico-fonctionnelles » (sic) ; un classicisme du coup à l'adversaire, que dis-je ! un académisme, visiblement formulé pour l'usage interne. Elles font sourire quand on lit le vrai Tapié, qui abonde en subtiles remarques comme celle-ci, sur « la simultanéité d'une recherche abstraite et d'une conception de la peinture-objet, qui constitue une des grandes contradictions de la peinture moderne » (XXème siècle n° de juin 1955). Que voilà une fine analyse ! Il faut considérer Tapié comme le militant par excellence, par conséquence engagé et se servant d'un style agressif, non sans pédanterie parfois à force de contradiction et de jargon philosophique ; mais un vrai style dynamique, énergique, éminemment propre à entraîner les hésitants. Aussi ne nous étonnons pas de ses contradictions, car elles ont de l'allure. Cet organisateur de la victoire tachiste, ce surveillant général de l'Ecole de la Matière, cet apôtre de « Vers un autre art », où la figuration côtoie l'abstraction à condition qu'elle soit d'une épaisseur suffisante, ne rêve que d'esprit pur, de hautes mathématiques et d'une super-abstraction. « L'actuel aspect de la notion « d'abstrait », écrit-il, requiert qu'en soit enfin réellement franchi le seuil : aux structures abstraites, donnons un langage du même ordre. Ce langage existe, précis et assez incomplet... » Voir Gueguen, Pierre. *Ibid.*

²⁴⁴ Sibert, Claude-Hélène. « Salon d'Octobre, Galerie Craven », *Cimaise*, Série 1 – n°1, novembre 1953.

²⁴⁵ Michel Seuphor (1901-1999) est un critique d'art français, notamment rédacteur pour *Art d'aujourd'hui*, défenseur de l'abstraction géométrique et auteur de plusieurs ouvrages panoramiques sur l'art abstrait.

« Je n'en médiais pas s'il n'y avait ce phénomène angoissant de l'imitation qu'il faut dénoncer coûte que coûte à cause de l'ennui qu'il provoque et du dégoût. On voudrait nous faire croire que c'est l'aventure dada qui continue ou recommence. Mais la richesse du phénomène dada résidait précisément dans la variété de ses personnages. En vérité, il y a eu autant de dadaïsme distinct qu'il y eut de participants au mouvement. [...] Aujourd'hui, c'est à l'inverse un phénomène de pauvreté, de défaut d'imagination que nous présente la vogue immense de la peinture informelle. Qu'on l'appelle tachiste, comme à Paris, ou nucléaire, comme en Italie, ou « action painting », comme en Amérique, c'est toujours la même chose qui se présente à nos yeux, je veux dire la même tristesse, le même ennui. »²⁴⁶

Cette impression de monotonie s'accompagne de la critique d'un discours trop facile, tendant à masquer la singularité des œuvres dans la masse du discours et de l'exposition. Lorsque la galerie Creuze se lance en 1955 dans la présentation d'une exposition de jeunes artistes associés à l'esthétique reconnue comme informelle – notamment Hosiasson, Downing, Childs, Gillet, Salles, Bogart, Kujanwski – Herta Wescher choisit de dénoncer la capacité des galeristes à copier les méthodes de Michel Tapié pour l'art autre :

« Il est bien facile de trouver une unité d'esprit dans les bousillages qui ne dépassent pas le stade embryonnaire d'expériences de la matière, mais en déduire l'existence d'un mouvement international, c'est comme si on proclamait l'unité de style de toutes les architectures construites en brique ou en ciment sans regarder les lignes et les proportions. [...] Il va sans dire que l'informel, le tachisme et tutti quanti qui jouent à la véhémence incontrôlée, dominant. Ce sont eux qui donnent à l'ensemble cette teinte diffuse faussant les notions. Une ressemblance toute extérieure du procédé peut suggérer ainsi une parenté d'esprit qui est sans fondement. Il y a dans les efforts multiples de la peinture actuelle un trait commun en tant qu'elle s'oppose à tout art stabilisé, qu'elle cherche la libération de toutes les restrictions dogmatiques. Mais en mêlant les tendances très diverses, [...] on se refuse à toute analyse sincère et fertile. »²⁴⁷

La conscience de cette puissance de catégorisation et d'appauvrissement de l'étiquette « informelle » à l'intérieure de la scène parisienne se répand rapidement chez les jeunes peintres après le pic de gloire du concept en 1954. En 1955, Laubiès référence directement le discours de Michel Tapié pour déclarer :

« Dans mon malheur, j'ai eu la chance de ne jamais être reconnu comme peintre tachiste, informel, actuel, véhément, paroxystique, axiomatique ou autre. »²⁴⁸

²⁴⁶ Seuphor, Michel. « Promotion de la sculpture », *Cimaise*, Série 6 – n°5, mai-juin 1959, p. 20.

²⁴⁷ Wescher, Herta. « A propos de quelques confusions tendancieuses, Phases de l'art contemporain, Galerie Creuze, Salle Balzac », *Cimaise*, Série 2 - n°6, mai 1955.

²⁴⁸ Alvard, Julien. « Laubiès », *Cimaise*, Série 3 - n°2, décembre 1955.

Chapitre 2. De l'informel à l'art autre : évolutions et confusions (1956-1970)

En 1952, le discours de l'art informel fait une entrée fracassante dans le monde de la critique d'art. En 1954, il se diffuse dans toute la scène contemporaine qui s'efforce de résister à la division théorique de la création artistique. L'informel mis en œuvre par le critique correspond alors à une esthétique complexe aspirant à établir par des jeux de matières et de signes un nouveau langage plastique, innocent des turpitudes du langage commun, permettant d'exprimer l'individualité de chaque artiste tout en transcendant la possibilité d'une communauté par les effets produits sur le spectateur. Cette esthétique est à la fois le lieu et le moyen de réalisation de l'art autre. Cette esthétique est aussi et surtout la façade du système promotionnel de l'art autre qui s'internationalise rapidement. Le succès de ce réseau est tel que les artistes directement promus par Michel Tapié sont régulièrement invités à exposer dans des galeries concurrentes, tandis que de nouveaux artistes exposés en dehors du système de l'art autre sont assimilés par la critique à ses constructions théoriques par le biais d'analyses formalistes. Les critiques du discours sur l'informel s'intensifient cependant au rythme de sa diffusion. En 1954, Michel Tapié s'engage alors dans un processus de réformation de l'art autre et de l'informel, qui prend un tournant définitif en 1956. Alors qu'il cherche à tirer son discours, ses activités et les artistes qu'il défend hors du piège critique de « l'informel », dont le sens est devenu trop extensible pour tenir lieu d'outil crédible pour la critique contemporaine, Michel Tapié réoriente la théorie de l'art autre en la faisant passer de la matière au signe, plongeant dans les profondeurs d'une réflexion mathématique pseudo-linguistique. Ses nouvelles idées déterminent toute la fin de sa carrière – c'est-à-dire près de dix-sept années de travail, contre seulement six consacrées à l'informel tel que diffusé au début des années cinquante. Elles ne connaîtront cependant jamais la même réception. Un écart se creuse alors entre les intentions critiques de Michel Tapié et la vie de l'informel comme figure du discours. Cet écart entre un informel persistant et un nouvel art autre particulièrement obscur entraîne une confusion permanente chez tous les acteurs de la scène parisienne de l'époque, jusqu'à être utilisé par Michel Tapié lui-même pour accommoder ses stratégies marchandes internationales.

1. 1954-1965 : Échapper à l'informel

En 1954, Michel Tapié est heureux de son succès commercial mais il n'ignore pas les critiques qui se font de plus en plus dures dans les pages des revues. Si Michel Tapié restera toujours relativement silencieux face aux attaques, il organise progressivement sa rupture avec sa propre création : en désavouant tout d'abord le choix du vocabulaire de l'informel ; en dénonçant et en révisant ensuite sa réception théorique ; en proposant enfin une nouvelle acceptation du terme cohérente avec l'ouverture de l'art autre à de nouveaux concepts.

1.1 Le désaveu de l'informel

1.1.1. *Un rejet terminologique*

À la fin de l'année 1951 déjà, Michel Tapié exprimait au détour d'une lettre à Marcel Duchamp ses tâtonnements dans le processus de qualification du nouveau mouvement artistique qu'il ambitionnait de rassembler. Discourant sur les artistes qu'il envisage de réunir, il mentionne ainsi à propos de Riopelle :

« Son cas m'intéresse car parmi tous les jeunes qui recherchent sous ce que j'appelle, *faute de mieux*, l'Informel, il est le seul à ne pas le faire par des moyens graphiques, mais purement picturaux d'où ses grandes toiles non figuratives rejoignent directement le fauvisme, mieux encore les Nymphéas de Monet. »²⁴⁹

À la date de cette correspondance, ce discret « faute de mieux » peut encore s'interpréter comme reflétant une démarche d'humilité, une trace de l'incertitude du critique dans la mise en marche de ce qu'il espère advenir être une nouvelle avant-garde. Conscient de sa responsabilité dans l'avènement d'un nouveau discours en premier lieu soucieux d'éviter les étiquettes, perçues comme les signes d'un académisme mortifère, Michel Tapié s'appliquait déjà en 1951 à souligner que ce nouvel art qu'il s'efforçait d'identifier ne pouvait être saisi dans sa richesse – anticipée – par un concept associé strictement à des pratiques artistiques limitées tant numériquement par le format de l'exposition qu'esthétiquement par le discours critique.

La récurrence de la formulation « faute de mieux » dans les écrits suivants de Michel Tapié trahit cependant la progression d'un sentiment autrement plus ambiguë qu'une simple modestie intellectuelle affichée. Ainsi lorsque Michel Tapié écrit la préface du catalogue d'exposition de Mattia Moreni à la Galerie Rive Droite en 1957 :

« L'on sait que si d'aucuns ont visé tout de suite très loin dans les possibilités structurelles parties d'une matière première totalement anarchique mais dialectiquement généralisée que,

²⁴⁹ Lettre de Michel Tapié à Marcel Duchamp. Classeur D, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris. La datation de cette lettre est donnée approximativement, notamment au regard d'indices temporels tels que la mention de la tenue de l'exposition « Signifiants de l'Informel », en novembre 1951 au Studio Facchetti, « depuis l'été précédent ».

faute de mieux, j'ai nommé informel (je pense à Tobey, Still, Mathieu, Fontana, Capogrossi, Claire Falkenstein et Serpan), d'autres ont vécu paroxystiquement le contenu porté à une température « maxima » d'expressivité : je pense à Wols, Fautrier, Dubuffet, Appel, De Kooning, Pollock. »²⁵⁰

En 1957, l'informel est au cœur de l'actualité critique parisienne : la prolifération d'œuvres et d'expositions sous son patronage – explicite ou non, volontaire ou non – caractérise autant son succès que sa faillite. Au moment de cette exposition, Michel Tapié avait déjà conscience de la fragilité de sa position marchande en tant que créateur d'un concept largement incriminé. La remise en question du terme « informel » menaçait en effet l'intégrité globale de son système marchand en discréditant sa légitimité philosophique et esthétique fondamentale. L'informel « faute de mieux » devenait alors pour le critique une manière de mettre à distance sa propre création, de se positionner du côté des détracteurs du mouvement tout en détournant leur attention vers un « simple problème de vocabulaire », tentant de prévenir ainsi toute interrogation plus poussée sur la validité de l'appareil théorique de l'art autre ou sur celle des pratiques artistiques qui lui sont associées.

Il faut constater que l'informel n'a pas été la seule terminologie essayée par le critique à connaître cette mise à distance. Michel Tapié écrit par exemple pour le catalogue d'une exposition en Belgique :

« Il s'est passé, depuis 1942, avec et à la suite de Tobey et Fautrier, un fait artistique aussi évident que non analysable par quelque critère d'hier que ce soit, que, faute de mieux et pour éviter les mots-pièges (mais il y en a plusieurs aujourd'hui), j'ai appelé un art autre »²⁵¹.

Discourant en 1964 sur les manifestations de l'apparition de ce qu'il considère comme de nouvelles formes d'art, Michel Tapié introduit de même, dans une démarche moins historique cette fois que prospective, cette nouvelle théorie « que faute de mieux nous appelons le 'Baroque Ensembliste' (par abus de langage, comme disent les mathématiciens) »²⁵².

Michel Tapié n'était pas le seul à adopter une posture d'humilité et de doute dans son discours, à se montrer prudent dans la manipulation des termes et des concepts critiques. On peut par exemple trouver sous la plume de Charles Estienne des formules similaires. Présentant le travail de Degottex en 1955 dans *Combat*, le critique n'hésite pas à avancer que « pour la commodité du vocabulaire parisien nous [l'] appellerons un abstrait tachiste »²⁵³. Il peut sembler particulièrement osé de sa part de s'exprimer ainsi seulement un an à propos d'un concept qu'il a lui-même fait naître à peine plus d'un an plus tôt. Cette posture traduit cependant l'attitude complexe des critiques face aux enjeux du langage

²⁵⁰ Tapié, Michel. Préface. « Mattia Moreni » [cat. exp.], galerie Rive Droite, avril-mai 1957. Dossier 4.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁵¹ Tapié, Michel. Préface. « Junge Kunst uit de collectie Dotremont », Brussels, 1960 ; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 20 février-27 mars 1960.

²⁵² Tapié, Michel. « Intuitions et formalisations (Des structures autres acquises aux possibles traditions) », 1964. Dossier 34.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁵³ Estienne, Charles. « L'art, le Réel et le marché aux puces », *Combat*, 5 décembre 1955.

qu'ils manipulent, à un moment où la défiance envers le potentiel académisant des concepts esthétiques est particulièrement forte. Le processus intense de personnification des discours et des artistes autour de figures de critiques organisant la scène parisienne des années cinquante et la course à la découverte de l'avant-garde pouvait en effet être à double tranchant : en cas d'accueil favorable de nouveaux concepts, le critique-démiurge semblait pouvoir régner sur tout un pan de la création contemporaine ; à l'inverse, l'échec du concept pouvait ruiner définitivement une crédibilité durement acquise et ralentir sérieusement une carrière. Les précautions sémantiques de Michel Tapié dévoilent ainsi sa conscience des enjeux de son discours.

1.1.2. Le rejet d'une production académique

Michel Tapié a très tôt conscience du sentiment d'étouffement partagé par ses contemporains face la multiplication des expositions associées à l'informel, comme du lien établi entre sa personnalité, son activité promotionnelle et cette production artistique. Rapidement, le critique choisit de s'aligner sur la position de ses détracteurs. Ses textes commencent alors à dénoncer l'existence d'un académisme de l'informel, qu'il rejette en dehors du cadre théorique de l'art autre. Selon lui, cet académisme ne résulterait que d'une mauvaise interprétation de ses travaux et des œuvres fondatrices de l'informel – de Dubuffet, Fautrier, Wols, Mathieu, Bryen ou Riopelle par exemple. Dès 1953, un an seulement après le lancement de l'art autre, Michel Tapié écrit ainsi dans un article :

« Je crois aussi qu'il y a maintenant suffisamment de ces œuvres autres pour que, par exemple, avec la vitesse actuelle de toute évolution, il y ait aussi danger de poncif, d'académisme de la pire espèce : ces témoignages d'individus partis sur ce rien consécutif à la féconde destruction nietzschéenne et impérativement mis en question par Dada, ont témoigné pour la vivace Anarchie, mais leur audience suscite cet invraisemblable et odieux paradoxe que pourrait être l'académisme de l'anarchie. »²⁵⁴

Ce que Michel Tapié dénonce comme un académisme de l'anarchie, un « académisme de l'expérience pour l'expérience »²⁵⁵ ou de manière encore plus explicite un « académisme de l'anarchie informelle »²⁵⁶, ce sont avant tout des œuvres qui n'ont pas été soumises au préalable au sacre de son approbation. Si le critique ne donne jamais explicitement le nom des artistes qu'il range dans la catégorie « académisme » de son mouvement, il suffit pour l'illustrer de se pencher par exemple sur les œuvres présentées lors de l'exposition « Pentagone » fin 1956. Cette exposition rassemblait une sélection d'œuvres effectuée par chacun membre du comité de rédaction de la revue *Cimaise*, impliquant les critiques les plus impliqués dans la scène artistique où évoluait Michel Tapié et ses artistes : Roger van

²⁵⁴ Tapié, Michel. « D'une esthétique autre », article tapuscrit, 1953, 11p. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁵⁵ Tapié, Michel. Préface. « À propos de Hultberg, Moreni, Sallès, Claire Falkenstein » [cat.exp.], Galerie Rive Droite, décembre 1955.

²⁵⁶ Tapié, Michel. « L'extraordinaire message de Mark Tobey », article tapuscrit, date inconnue. Dossier 35.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Gindertael, Julien Alvard, Herta Wescher, Michel Ragon et Pierre Restany. Sur les cimaises de la Galerie Arnaud se trouvaient ainsi sélectionnés par Roger van Gindertael les travaux d'Alexandre Istrati, Sigismond Kolos-Vary, Louis Nallard ou Jeanne Coppel²⁵⁷. Formellement, leurs recherches sur le travail de la matière picturale ne sont pas sans rappeler les œuvres de Fautrier ou de Riopelle par exemple, et leur statut de peintres d'envergure moyenne était partagé par de nombreux artistes défendus par Michel Tapié. Pourtant, ceux-ci n'ont jamais fait partie de la galaxie officielle de l'art informel du critique, ce qui condamnait à ses yeux leurs œuvres à l'académisme. Paradoxalement, lorsque Michel Tapié dénonce « l'informalisme »²⁵⁸, il le fait souvent dans des préfaces destinées à défendre le travail d'artistes se situant clairement dans l'esthétique informelle qu'il prétend rejeter et qui lui sont historiquement associés par son propre travail, comme Hans Hoffman ou Mark Tobey par exemple.

Par ailleurs, si Michel Tapié concède aux critiques l'existence d'un académisme informel, il n'oublie pas de tirer parti des accusations à l'encontre de cette esthétique pour dénoncer le rôle du tachisme, de l'abstraction lyrique ou encore de l'action painting dans sa prolifération. Dans un texte consacré aux œuvres de Hans Hofmann, Michel Tapié affirme ainsi que « l'exercice de ces fantastiques propositions de libertés spatiales, formelles et chromatiques, n'est jamais tombé avec Hofmann dans les pièges de l'académisme de l'anarchie qui ont attiré tant d'artistes expérimentaux (sic), informels ou autres tachistes d'abstraction lyrique ou d'action painting »²⁵⁹.

Loin de s'accommoder entièrement des accusations, Michel Tapié considère enfin que cet académisme de l'informel serait essentiellement le fruit des mauvaises pratiques des critiques de l'époque et ne serait pas lié à son propre travail. Selon lui, la scène parisienne aurait simplement interprété d'une manière erronée la portée du système théorique établi par les expositions « Signifiants de l'informel » et par le manifeste de l'art autre, en s'intéressant seulement au concept d'informel. Ainsi, il écrit en 1966 à propos des artistes de cette exposition :

« Partant à zéro dans les secteurs inconnus d'une autre puissance non encore axiomatisée, j'avais parlé à leur propos de « signifiants de l'informel », mais les critiques ayant isolé le mot informel, neutre en soi, un odieux académisme de l'anarchie proposa ses pièges à ceux qui, incapables de créer, cherchent des recettes... »²⁶⁰

Ce discours qu'il répète dans de multiples écrits jusqu'à la fin de sa carrière lui permettait en fait d'essayer de réviser l'acceptation générale du concept d'informel, d'en réécrire l'histoire en en proposant une nouvelle définition rétroactive, plus à même de correspondre aux nouvelles théories développées dans les années soixante.

²⁵⁷ « Pentagone », galerie Arnaud, 20 décembre 1956-9 janvier 1957. Chaque membre présentait les œuvres d'une sélection d'artistes.

²⁵⁸ Tapié, Michel. « Message sans étiquette », *XXème siècle* : La matière et le temps dans les arts plastiques, n°5, juin 1955

²⁵⁹ Tapié, Michel. « Le message essentiel de Hans Hofmann », article tapuscrit, date inconnue. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁶⁰ Tapié, Michel. « Art et continuité », article tapuscrit, 1966. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

1.2. Réécrire l'histoire de l'informel

Après le succès des expositions fondatrices du système de Michel Tapié, la critique s'était emparée du vocabulaire de l'informel pour identifier tout un pan des pratiques artistiques contemporaines, d'une manière de plus en plus dissolue. Le terme « informel », victime du succès de son apparente pertinence, était alors utilisé en marge du cadre théorique de l'art autre. Si les écrits de Michel Tapié des années cinquante manifestaient une convenable mise à distance terminologique, les préfaces signées dans les années soixante se caractérisent par une détermination plus grande à corriger la réception théorique de l'informel. En 1963, en note de bas de page d'un article consacré à Hans Hofmann, Michel Tapié déclare ainsi :

« (1) : Je trouve spécialement important et significatif de redire ici que je suis responsable du mot « informel », mais que je ne l'ai jamais employé seul comme étiquette : j'ai organisé autour de 1950 quelques groupes d'avant-garde sous le titre « Signifiants de l'Informel », et tant pis pour ceux qui n'ont pas compris que l'important était « signifiants », l'informel n'étant qu'une autre matière première absolument neutre en soit, à signifier dans l'acte d'art. »²⁶¹

Un an plus tard, à l'occasion d'une exposition à Buenos Aires, évoquant à nouveau son plus grand fait d'arme, Michel Tapié rappelle « pour mémoire que le mot 'informel' fut alors employé pour la première fois, mais qu'hélas sa diffusion fût fâcheusement dissociée de l'autre mot (signifiant) qui était cependant le plus important d'où les académismes qui suivirent rapidement. »²⁶².

Ce type de discours semble apparaître chez Michel Tapié au moment où la création contemporaine connaît un tournant majeur, avec le succès grandissant des Nouveaux Réalistes, des lettristes ou des situationnistes, peu avant le succès de Rauschenberg à la Biennale de Venise de 1964, alors que les pratiques picturales reconnues durant les années cinquante semblent définitivement avoir perdu leur actualité. Au moment où ses théories semblent de moins en moins pertinentes, où l'informel ne fait plus rêver personne et peine à garder sa place sur la scène parisienne, Michel Tapié propose une réorientation de ses théories allant dans le sens d'une reconnexion de l'informel au « signifiant ». À propos des œuvres de Roberto Crippa, le critique affirme ainsi :

« Ces « collages » [...] sont très informellement signifiantes-signifiées : j'en profite pour rappeler que, responsable du mot informel qui n'existait pas en français, j'ai organisé il y a une vingtaine d'années deux expositions dont le titre était 'Signifiants de l'Informel', où le mot le plus important était 'signifiants', l'informel étant une matière première plus générale, disponible, mais artistiquement neutre tant qu'elle n'était pas 'signifiée' par un artiste digne de ce nom, et donc l'expression 'peinture informelle' est et reste pour moi un non-sens, et ne peut exister, sinon comme un académisme de plus. »²⁶³

²⁶¹ Tapié, Michel. « Le message essentiel de Hans Hofmann ». *Op. cit.*

²⁶² Tapié, Michel. « Intuitions et formalisations (Des structures autres acquises aux possibles traditions). *Op. cit.*

²⁶³ Tapié, Michel. « Collages de Roberto Crippa », *XXème siècle*, n°34 – Panorama 70, 1970, p. 124-131.

Cette nouvelle définition condamne sans appel une expression qui, malgré ses défauts, a pourtant fait le succès de toute sa carrière. Certains écrits de Michel Tapié portaient cependant déjà en germe cette conception de l'informel comme matière dans les années cinquante. En 1955, dans le catalogue de l'exposition « Tendances actuelles » au musée de Berne, le critique avançait ainsi l'idée que le terme d'informel devait être entendu comme désignant « une matière première et non pas un procédé »²⁶⁴.

Formulée ainsi, cette distinction théorique qui pourrait sembler fondamentale sur le plan rhétorique reste sur le plan bien confuse. Il est évident qu'une partie des artistes de l'informel de Michel Tapié travaillent une matière picturale – appelée « pâte » dans le vocabulaire de l'époque – en jouant sur son épaisseur, ses textures, ses formes. À l'époque, il est paraît de même évident que c'est l'intervention créatrice humaine – automatique (Mathieu) ou non (Dubuffet), prolifique (Riopelle) ou réduite à l'esquisse de quelques gestes (Burri, Tapiés) – qui donne sens à la matière picturale, qui permet de faire œuvre. Sans ces gestes, on pourrait effectivement considérer que la matière puisse exister « sans poser a priori le problème de la signifiante », en incluant « tout système de forme concevable et possible »²⁶⁵, sans qu'aucune de ces formes ne soit encore déterminée par l'œuvre. La matière « informelle » pourrait donc par l'intervention du peintre aboutir à une œuvre « informelle signifiée » ou « informelle signifiante » – pour reprendre l'hésitation de Michel Tapié à propos des œuvres de Roberto Crippa. Cependant, les critiques ne se sont pas entièrement trompés, en voyant dans l'informel de Michel Tapié des débuts un procédé technique permettant de qualifier une esthétique d'œuvres abouties, qui consisterait à travailler la matière d'une manière à faire en sorte qu'y surgissent et s'y évanouissent des formes, des structures, des objets dont la perception est rendue oscillante et fugitive par la fusion de la forme et du fond. Dans la conception de Tapié, une œuvre n'est informelle que quand la matière a été signifiée par une opération artistique indéfinissable mais permettant d'aboutir à des œuvres répondant à cette caractéristique commune, pouvant bien ainsi définir en son sens à la fois une matière et un procédé.

L'informel passe donc du statut de lieu de réalisation de l'art à celui de substance même de l'art autre, en tant que « matière première disponible, elle-même aussi généralisée que possible dans l'actuelle aventure des notions : ce qui inclut tout le signifié et l'insignifiable, sans s'occuper, a priori, du problème de la signifiante. »²⁶⁶ Cette transformation est opérée par Michel Tapié en réaction aux critiques mais aussi afin de préparer la réorientation de l'appareil théorique de l'art autre à laquelle il travaille, motivé par le constat que l'informel touche majoritairement les peintures « matiéristes ». Dans une perspective autant théorique que marchande, Michel Tapié se tourne ainsi

²⁶⁴ Tapié, Michel. « Tendances actuelles. Exposition au Musée de Berne. 29 janvier – 6 mars 1955 », article tapuscrit, 1955. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁶⁵ « Je rappelle qu'INFORMEL contrairement à informe dont il ne contient aucun des caractères négatifs ni restrictifs, est un terme extrêmement général du domaine abstrait de l'en-deça, qui suppose et inclut tout système de forme concevable et possible, dans lequel les formalismes classiques et certains non-formalismes modernes ne sont que d'infimes cas particuliers (de même qu'Informel inclut tout le signifié et l'insignifié sans poser a priori le problème de la signifiante) ». Tapié, Michel. « *** », article tapuscrit, date inconnue. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁶⁶ Tapié, Michel. Préface. « Jenkins », galerie Stadler, 1959.

bientôt presque exclusivement vers ses « peintres du signe », comme le révèle son texte « Nouvelles perspectives de l'informel »²⁶⁷ dédié à Tobey et Michaux, Mathieu et Kline, Wols et Priefen, Salles, Serpan, Arnal, Jenkins, Bryen et Capogrossi.

Ces déclarations sont alors significatives d'un double mouvement théorique nécessaire aux opérations marchandes que mènent alors Michel Tapié. En opposant une « bonne » et une « mauvaise » théorie de l'informel, le critique s'efforce de réécrire à son avantage l'histoire du concept et de sa réception. En même temps, au début des années soixante, il s'est tourné depuis plusieurs années déjà vers la défense de nouveaux artistes, de nouvelles œuvres, d'un nouveau réseau économique. Cette révision lui permet à la fois de se « déresponsabiliser » par rapport à l'informel et de repositionner le mouvement au sein d'un nouvel appareil théorique s'accordant mieux à ses nouveaux intérêts marchands. Pour cela, il doit redéfinir ce qu'est l'informel par rapport à ce nouvel art autre. Dans une conception moderniste traditionnelle de l'histoire de l'art, l'informel devient alors sous la plume de Michel Tapié un temps historique, un moment d'expérimentation nécessaire à la naissance d'un nouvel art autre. Probablement à nouveau influencé par les conceptions théoriques de Georges Mathieu²⁶⁸, le critique explique ainsi :

« Un départ à zéro suppose 3 phases : d'abord le témoignage d'une vivace anarchie, ensuite l'aventure expérimentale délibérée, enfin le dévidage de ce réel autre à posteriori. »²⁶⁹

L'informel caractériserait donc ce temps de l'aventure expérimentale délibérée que l'anarchie dada aurait rendu possible. La confusion reprochée à son discours ne serait pour Michel Tapié que le moindre prix à payer pour enrichir l'art de ces expérimentations. Cependant, le critique a conscience que l'art autre est en train d'être asphyxié par cette confusion. À la fin des années cinquante, il lui semble donc finalement opportun de déclarer la fin de la « période » de l'informelle, afin de « conditionner [...] la voie d'un ordre autre dans une esthétique »²⁷⁰.

2. Le tournant de l'art autre : un nouvel appareil théorique

Entre 1950 et 1956, Michel Tapié a défini un système où le concept de l'informel pouvait être remanié dans sa définition en fonction de ses différents besoins de critique. D'abord conçu comme un lieu de réalisation de l'art autre – un « domaine », puis comme sa matière première modulable,

²⁶⁷ Tapié, Michel, « Nouvelles perspectives de l'Informel », texte manuscrit pour l'exposition « Signes autres » à la Galerie Rive Droite, 1955.

²⁶⁸ Voir annexe 22.

²⁶⁹ Tapié, Michel. « L'aventure informelle. Hommage à Gutaï », *Gutaï*, n°8, septembre-octobre 1957. >121.2 – 11C >

²⁷⁰ Tapié, Michel. *Introduction à la connaissance esthétique. Prolégomènes à une pratique de la connaissance logico-passionnelle des structures esthétiques à une puissance qui est aussi celle de la perception artistique des ensembles abstraits*, Edizione del Dioscuro, ICAR, Turin, 1967.

l'informel devient un moment, une durée historique, un concept temporel se situant chronologiquement avant le moment de l'art autre. Le tournant intellectuel qu'opère Michel Tapié à partir de 1954 achève enfin de lui donner sa quatrième et dernière définition, tandis qu'il réarrange l'appareil théorique radicalement neuf pour l'art autre.

2.1. 1954-1956 : Esthétique et structure pour un nouvel art autre

2.1.1. *De la nécessité une « esthétique autre » pour un nouvel ordre*

Au milieu des années cinquante, la conscience de la perception anarchique d'un informel mettant en jeu une multitude d'individus et de recherches singulières dans une confusion de rapports comme dans une esthétique indéterminée amène Michel Tapié à un constat. Il lui paraît désormais nécessaire de mettre en place un ordre théorique rationnel pouvant expliquer et surtout structurer et organiser l'art autre comme système et plus seulement comme tendance. Le critique ambitionnait déjà depuis dès 1953 de créer un système durable, rationnel, logique, sur lequel fonder par la preuve la possibilité non plus seulement d'un « art autre » mais bien d'une « esthétique autre », définissant non pas seulement un groupe d'œuvres et d'individus mais l'ensemble des critères permettant de les juger. Il écrivait ainsi dans un article tapuscrit :

« Pour sauvegarder les chances de la toujours féconde anarchie [...], il est temps de proposer une hiérarchie, je veux dire une esthétique. Un art autre ne peut se satisfaire que d'une esthétique autre. [...] Une esthétique n'est valable, phénoménologiquement qu'a posteriori, non seulement par rapport aux œuvres nouvelles, mais aussi par rapport à l'ensemble des notions nouvelles parmi celles si nombreuses qui interviennent dans la question esthétique Une ESTHÉTIQUE AUTRE est donc l'interœuvre à la fois des artistes et des spécialistes : mathématiciens, logiciens, psychologues et critiques d'art. »²⁷¹

Cette déclaration permet de comprendre comment Michel Tapié compte élaborer cette esthétique comme un ensemble cohérent de règles tout en protégeant sa liberté de critique et l'intégrité de son activité économique, élaborée autour de l'identification de son discours à sa personnalité et ses goûts. En affirmant qu'une esthétique ne s'élabore qu'a posteriori, le critique complète l'idée exprimée dans *Un Art autre* selon laquelle il n'est possible de juger l'œuvre d'un artiste qu'à la fin de sa vie. En déplaçant le moment du jugement du temps de création de l'œuvre au temps de sa réception par le critique, Michel Tapié se réservait de fait une toute-puissance de jugement favorable à ses activités économiques. Cette logique lui permettait de renverser le processus du jugement en partant non plus des

²⁷¹ Tapié, Michel. « D'une esthétique autre », article tapuscrit, 1953, 11p. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris. >11.1 – 10

intentions et des propres croyances de l'artiste, du contexte de création de l'œuvre, mais en partant des œuvres réorganisées par lui-même dans une hiérarchie créée au regard de son sentiment de spectateur.

La liste des « spécialistes » mentionnées nous permet de saisir cependant Michel Tapié compte définir la nouvelle esthétique de l'art par des contours mathématiques, psychologiques et historiques, dans un processus « objectivé » à ses yeux par le recours aux sciences.

2.1.2. *La structure, nouvel axe de l'art autre*

Suivant son intuition de « la nécessité d'une esthétique autre »²⁷², Michel Tapié se lance à la recherche des critères hiérarchiques qui permettraient d'organiser un art autre ayant dépassé le stade anarchique et expérimental de l'informel qui lui vaut tant de critiques. Dans la suite de ses premiers intérêts, son article « Devenir d'un art autre » publié dans *Combat* en 1954²⁷³ est l'un des premiers textes révélant la complexification en cours de la réflexion mathématique de Tapié. Si dans *Un Art autre* le critique évoquait rapidement les grands mathématiciens modernes comme Cantor, il s'intéressait principalement à la notion de nombre réel. C'est à partir de ce texte qu'il introduit des théories de plus en plus détaillées et de plus en plus exigeantes, à l'image des principes de continuité, de voisinage, de la topologie, des théories des ensembles Galois et de Cantor. Il affirme surtout désormais : « L'Esthétique, elle décide de s'en tenir aux structures reconstruites avec la règle et le compas ». Cette notion de structure devient centrale à partir de cette date pour l'évolution de l'art autre, qui sera encadrée désormais par l'histoire des mathématiques et de la logique modernes.

Les activités menées par Michel Tapié au milieu des années cinquante sont significatives du tournant structurel qui anime son évolution théorique. Ce tournant s'annonce déjà dans certaines expositions de la galerie Rive Droite, à l'image de « Signes autres » tenue en janvier 1955²⁷⁴. La sélection présentait Tobey, Mathieu, Serpan, Wols, Jenkins, Arnal, Michaux, Bryen, Kline, Pfriem, Sallès, Capogrossi. Leurs œuvres étaient associées dans les premiers temps de l'informel à une esthétique du signe, qui les destinaient à la création d'un nouveau langage. Or, c'est par l'invention de nouveaux signes que Michel Tapié va s'efforcer de créer et d'identifier des « structures » artistiques destinées à une « esthétique autre », dans une conception linguistique de l'œuvre plastique. Cette exposition mélangeait les artistes historiques de l'informel qui s'intéressaient aux signes, comme Tobey, Mathieu, Wols, Michaux, Bryen, avec des artistes qui deviendront de plus en plus importants dans les activités de Michel Tapié, comme Serpan, Arnal, Sallès et Capogrossi.

Cette exposition marque une ouverture des réflexions de Tapié vers un intérêt de plus en plus fort pour le concept de structure qui se lit dans les préfaces de plusieurs expositions. Dans le catalogue de l'exposition « Hultberg, Moreni, Sallès »²⁷⁵, il écrit ainsi que la structure est un élément fondamental

²⁷² Tapié, Michel. La nécessité d'une esthétique autre, *Mizue*, n°617, décembre 1956.

²⁷³ Voir annexe 10.

²⁷⁴ Tapié, Michel. Préface. « Signes autres » [cat.exp]. *Op. cit.* Voir annexe 5.

²⁷⁵ Tapié, Michel. Préface. « À propos d'Hultberg, Moreni, Sallès » [cat.exp]. *Op. cit.*

du dépassement de l'opposition abstraction-figuration car elle caractérise un élément constructeur, porteur d'un langage commun à toutes les œuvres. La même année, en 1955, une exposition de groupe présente à la galerie Stadler les œuvres d'Accardi, Delahaye, Dova, Falkenstein, Francken, Gillet, Guiette, Hosiasson, Jenkins, Jeanne Laganne et Serpan²⁷⁶. Cette sélection est faite sur le choix de ne garder parmi les premiers artistes de l'informel que ceux qui s'intéressent au signe – Falkenstein, Francken, Gillet, Hosiasson, Jenkins, Serpan, auxquels ont été rajoutés les nouvelles découvertes de Michel Tapié : Accardi, Delahaye, Guiette, Laganne. Pour aborder leurs œuvres, Michel Tapié se sert à nouveau de la question des ensembles, des voisinages, des structures, des dynamiques de confrontation, qui commencent à devenir récurrentes dans ses écrits. Ces théories permettaient à son sens de remonter au processus ontologique premier de l'art : Michel Tapié s'en sert pour dégager des règles d'organisation d'œuvres picturales mais aussi sculpturales. Ainsi, l'exposition « Sculptures d'un temps autre », à la Galerie Intérieure à Angers tenue en février 1956 [annexe 24] était commentée dans la presse comme la présentation de « la tendance d'un art où la notion de 'structure' l'emporte sur celle de 'forme' »²⁷⁷. Un an plus tard, « Expressions et structures »²⁷⁸ à la galerie Stadler en marque l'aboutissement de sa réflexion et officialise pour la première fois le tournant de l'art autre autour du concept de structure :

« L'inéluctable marche vers l'abstraction a mis en vedette la notion même de structure, beaucoup plus générale que celle, toujours classique, de forme, de cette forme tridimensionnelle dans laquelle nous vivons et dont il est plus aisé de s'évader en peinture qu'en sculpture : cette dernière reste objectivement soumise à ce que peut supposer la pesanteur et l'équilibre, comme l'architecture, alors que la peinture peut se donner libre cours indépendamment de ces contingences. »²⁷⁹

Contrairement à ce qu'il avançait à propos de l'informel dans *Un Art autre*, ce n'est plus l'espace qui conditionne ici l'émergence de la forme mais bien la structure. La notion d'espace et de structures sont très liées en mathématiques, ce qui n'échappe pas à Michel Tapié. Au moment de cette exposition, le critique tâtonne encore les notions périphériques tirées des mathématiques qui l'aideront à organiser l'art autre : il mentionne ici les concepts de continuité, de voisinage, mais aussi celui de « tenseurs » qui disparaîtra rapidement de son discours.

C'est avec l'exposition « Expressions et structures » en avril-mai 1956 à la galerie Stadler que Michel Tapié officialise le tournant structurel de l'art autre. Il faut noter cependant qu'il reste fidèle à des artistes qui lui sont proches depuis les débuts de l'informel. En présentant des œuvres d'Appel, Arnal, Guiette, Riopelle, Serpan, Tapiés, Delahaye, il s'efforce probablement de justifier ses nouvelles théories, relativement risquées et confuses, en s'appuyant sur des artistes reconnus depuis quelques années sur la scène parisienne. Dans la préface du catalogue, Michel Tapié transpose la dichotomie

²⁷⁶ Tapié, Michel. Préface. Exposition de groupe [cat.exp], Galerie Stadler, 1955 > 17 - 12

²⁷⁷ Anonyme, article de presse collecté par Michel Tapié. Dossier 121.1 Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁷⁸ Tapié, Michel. Préface. « Expressions et structures », galerie Stadler, 24 avril-10 mai 1956.

²⁷⁹ Tapié, Michel. « Destin de la sculpture actuelle ». Revue de presse de l'auteur des articles relatifs à l'exposition « Sculptures d'un temps autre » à la galerie Intérieurs à Angers, 11-21 février 1956. > 121... -10C

matière-signe de l'informel vers une dichotomie « texture-structure » dont il évoque le « rapport mystérieux ». Pour la première fois, il organise le travail des artistes dans des catégories relativement neuves : Appel et Delahaye sont associés à un travail « d'expressivité paroxystiques », Serpan et Riopelle à des « propositions ensemblistes » et Guiette et Tapiès sont présentés comme des artistes à la recherche d'un message. Ces catégories se signalent comme la trace des tâtonnements théoriques du critique et évolueront profondément par la suite.

Le tournant théorique assumé, de nombreuses expositions mettent vite en avant la notion de structure dans leurs intitulés : « Structures en devenir » à la galerie Stadler en octobre 1956 avec Accardi, Capogrossi, Damian, Enard, Claire Falkenstein, Fontana, Gerdur, Mathieu, Serpan, Tobey ; « Structures autres, espaces nouveaux » à la galerie Schmela à Düsseldorf en juin 1958 ; « Strutture e stile » à la Galleria Civica de Arte Moderna à Turin comme « Structures de répétition » à la galerie Stadler en 1962.

2.1.3. De la relecture de l'informel au prisme de l'art autre

En même temps qu'il se lançait dans ce programme d'exposition redéfinissant les bases théoriques d'un nouvel art autre, Michel Tapié publiait plusieurs textes dans lesquels il s'efforçait de réévaluer les œuvres des premiers artistes de l'informel au regard de son nouveau concept de structure. Dans un fameux article de *Cimaise* où Julien Alvard, Claire Falkenstein, Sam Francis, Fitz Simmons et Michel Tapié se penchaient sur la question de l'existence de « L'École du Pacifique »²⁸⁰, Michel Tapié analysait déjà les œuvres des artistes américains au prisme de la théorie des ensembles. Par ce biais, il pouvait alors mettre en avant dans le panthéon de l'art autre de nouvelles figures tutélaires qui correspondaient plus à sa recherche de structures et de signes que Fautrier et Dubuffet, les deux « monstres » historiques mis en avant depuis 1949. Miche Tapié insistait alors par exemple sur le travail des écritures blanches de Mark Tobey, manipulant et façonnant l'histoire de l'art à dessein en fonction de ses besoins critiques et marchands.

Il n'hésite pas cependant à opérer une discrète relecture des œuvres des premiers informels européens considérés comme matiéristes, qu'il ne pouvait exclure totalement de son nouvel appareil théorique après les avoir représentés avec tant de passion. Dans « Message sans étiquette » paru en 1955 dans *XXème siècle*²⁸¹, Michel Tapié revient ainsi par exemple sur le travail précurseur de Dubuffet, Fautrier, Wols, Hartung, Tobey, Pollock, Mathieu, Soulages, De Koonig, Ubac et Henri Michaux pour signaler leur importance dans le processus d'« éclatement de la forme » qui a permis selon lui l'avènement de l'informel. Cependant, il resserre immédiatement cette sélection autour du travail de Pollock, Wols, Mathieu, Soulages, Serpan, Riopelle, Kline, Sam Franci et Dova pour insister sur leur rôle dans l'avancée de recherches ayant permis de « suggérer des structures de nouveaux espaces-

²⁸⁰ Tapié, Michel et al. « L'École du Pacifique », *Cimaise*, Série 1 - n°7, juin 1954.

²⁸¹ Tapié, Michel. « Message sans étiquette », *Op. cit.*

temps », contenant ainsi le « message d'une possible nouvelle tradition » - c'est-à-dire du nouvel ordre, de la nouvelle esthétique « structurelle » qu'il essaye de définir. Dans sa préface « Les structures complexes de Paul Jenkins » en 1957,²⁸² écrit ainsi à propos des « Signifiants de l'informel » :

« Ces œuvres [...] amenèrent [...] à appairer leurs structures – inanalysables par les systèmes classiques à des notions autres existant déjà depuis plus ou moins de temps (certaines depuis près d'un siècle) mais jusque là impossibles à utiliser dans l'approche mystérieusement profonde de l'œuvre d'art : nombres réels, ensemble, transfinis, hypercomplexes, tenseurs, continuités, espaces V , treillis, logistiques des en-deçà, loque dynamique des contradictoires, mettaient en cause un mode de structures généralisées (informel) que les artistes dignes de ce nom auraient à signifier pour tenter des œuvres complètes à l'échelle des actuelles nécessité. »

L'informel y est ici explicitement réinterprété comme un espace structurant dans lequel les œuvres des artistes s'organisent désormais différemment grâce aux mathématiques.

Cette relecture se conclut officiellement avec la publication de l'essai *Esthétique en devenir* en 1956²⁸³, par lequel Michel Tapié refonde définitivement le prisme de la lecture des œuvres informelles. Michel Tapié ne prône plus la liberté absolue de la création mais la nécessité de règles. Il s'efforce désormais d'appliquer les schémas scientifiques qu'il étudie depuis plusieurs années à des structures artistiques, au lieu de résonner par simple analogie avec ceux-ci. Michel Tapié passe ainsi de l'expérience du monde à une connaissance rationnelle et scientifique, où l'art fait jouer des lois physiques identifiées et objectives.²⁸⁴ Conformément à la pensée de Bachelard qui innerve son époque, il s'agit désormais de dépasser l'observation expérimentale a posteriori des œuvres pour en tirer de quoi créer un ordre applicable a priori car déterminant un art « non plus mystique [mais] physique. »²⁸⁵

2.2. 1956-1960 : Le nouvel appareil théorique de l'art autre

2.2.1. *Heisenberg, Cantor et l'art autre*

Si le chemin de Michel Tapié qui le mène d'*Un Art autre* à *Esthétique en devenir* est marqué par les tâtonnements théoriques autour de la notion de structure, la longue suite de ses essais après 1956 définit une voie s'enfonçant dans les profondeurs complexes d'un nouvel art mathématique²⁸⁶. Le style

²⁸² Tapié, Michel. « Les structures complexe de Paul Jenkins... », article tapuscrit pour l'exposition éponyme à la galerie Stadler, 1957. <11.1-12>

²⁸³ Tapié, Michel. *Esthétique en devenir*. Barcelone, Espagne : Dau al set, 1956.

²⁸⁴ Minola, Anna. « Turin, un tournant pour Michel Tapié », in Bandini, Mirella (dir). *Tapié un art autre : Torino, Parigi, New York, Osaka*. Édité par Mirella Bandini. Torino, Italie : Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997.

²⁸⁵ Evezard, Juliette. *Op. cit.*, p. 259.

²⁸⁶ Les titres de Michel Tapié de la période sont révélateurs : on retrouve ainsi *Morphologie autre* (1959) ; *Structures et styles autres* (1962) ; *Intuitions et Formalisations* (1964) ; *Espaces généralisés* (1965) ; *Le Baroque généralisé. Manifeste du baroque ensembliste* (1965) ; *Art et continuité* (1966) ; *Introduction à la connaissance esthétique (I). Prolégomènes à une pratique de*

de Michel Tapié devient alors de plus en plus confus, de plus en plus obscur, et de plus en plus répétitif. Par excès de défauts formels, ses réflexions mathématiques sont restées lettre morte tant chez la plupart des artistes qu'il défendait que chez les critiques puis par la suite chez les historiens. Son maniement de théories complexes, dont la portée et les détails lui échappent malgré tout son désir d'expertise constituent un frein à la compréhension d'une nouvelle théorie artistique qui semble tourner en rond, à perte, dans un fracas de mots mésemployés et dépourvus de sens, inadéquats et sans rapports avec les œuvres. Quand Michel Tapié définit par exemple le concept de structure dans *Art et continuité* comme un « rapport entre des termes quelconques, par exemple une forme généralisée et un espace généralisé, de même puissance et non-contradictories, mais qu'il n'est pas tellement important de connaître dans leur essence une fois d'accord sur le principe de leur non-contradiction », il peut sembler que l'on se trouve à la fois loin de l'art et loin des mathématiques.

Cependant, le discours du nouvel art autre fondé sur les structures de Michel Tapié met en rapport un ensemble complexe de théories mathématiques dont les racines font écho, avec une acuité et une pertinence sous-estimée, à certains des paradigmes intellectuels, philosophiques et artistiques qui ont richement nourri les œuvres contemporaines des années cinquante. Deux théories mathématiques peuvent mettre en lumière ces rapports : il s'agit de la théorie des ensembles de Cantor et du principe d'indétermination d'Heisenberg. Michel Tapié cite dans ses ouvrages de nombreux autres mathématiciens fondamentaux pour leur discipline, comme Russell, Hilbert, Galois... Cependant, ces deux théories mises en rapport éclairent plus particulièrement son projet esthétique à la fin des années cinquante en confrontant les concepts antagonistes du discret et du continu.

Les travaux d'Heisenberg permirent de fonder certaines des lois fondamentales de la physique quantique. Ce domaine scientifique fonctionne sur une appréhension *quantifiée* et *quantifiable* du monde par le prisme de particules élémentaires, par exemple des atomes. En apposant des valeurs *discrètes*, donc dénombrables à des particules, les scientifiques créent ainsi des segments de réalité mesurables, qui peuvent entrer en rapport selon des lois arithmétiques. Ces lois arithmétiques embrassent quant à elles le réel à travers des ensembles de nombres entiers, relatifs, rationnels et réels qui composent l'ensemble de nombres dits « complexes », à l'origine de la logique moderne. C'est pourtant en se servant des mêmes nombres que Georg Cantor a formé la théorie des ensembles. Cette théorie permet de concevoir et de théoriser l'inthéorisable, c'est-à-dire le concept d'infini, d'approcher le monde en embrassant un réel considéré comme impossible à diviser, dans sa *continuité*. L'infinité des nombres entiers compose ainsi un ensemble, lui-même contenu dans l'ensemble des entiers relatifs, lui-même contenu dans l'ensemble des nombres rationnels, lui-même contenu dans l'ensemble des nombres

la connaissance logico-passionnelle des structures esthétiques à une puissance qui est aussi celle de la perception artistique des ensembles abstraits (1967), *Introduction à l'esthétique (II). Les espaces abstraits, axiome de la structure artistique. L'enchantement, axiome du contenu artistique.* (1967), *Introduction à l'esthétique (III) proposition de lecture d'un ensemble visuel ordonné à la puissance abstraite des espaces généralisés ; Esthétique* (1969) ; *Proposition de lecture d'un ensemble visuel ordonné à la puissance abstraite des espaces généralisés* (1969), et enfin *Introduction à l'esthétique (IV). Préface pour une Esthétique essentielle* (1971).

réels. Si on rajoute à cet ensemble le nombre imaginaire « I », on finit par trouver l'ensemble des nombres complexes. Chaque ensemble d'ensemble est lui-même un ensemble obéissant à des lois particulières, et dont les rapports peuvent être établis par des lois mathématiques. La réflexion sur les ensembles est au cœur de la quête des fondements logiques des mathématiques, qui rassemble les travaux des scientifiques destinés à dépasser les « évidences naturelles » définis par des axiomes utilisés par les mathématiques classiques et issus notamment de la pensée d'Aristote et d'Euclide. Cette quête scientifique a vu s'affronter des partisans des mathématiques empiriques, tels que Henri Poincaré, et des logiciens rigoureux comme Hilbert, pour qui le monde pouvait être entièrement appréhendé par la raison. Les deux théories antagonistes de l'indétermination d'Heisenberg et des ensembles de Cantor entrent en rapport car elles permettent de penser la répétition infinie du « 1 » concret, de la valeur discrète par excellence du réel, dans l'espoir d'embrasser une continuité presque intuitive, imaginaire et abstraite. On retrouve dans cette dynamique la logique contradictoire utilisée par Michel Tapié : l'art autre se conçoit en effet à ses yeux comme une somme d'individualités, pensées comme des valeurs discrètes, mises en rapport au sein d'un espace continu, celui de l'informel, imaginaire, sensible et complexe.

Sur le plan formel, ces outils mathématiques pouvaient être à la fois transcrits par des équations, par l'utilisation de l'algèbre et donc de signes appartenant à un langage « autre » - celui des mathématiques, que par des formes particulières. Michel Tapié s'en est inspiré pour organiser visuellement le système de l'art autre dans plusieurs essais, notamment dans *Art et continuité* (1966), grâce à des ensembles d'artistes contenus dans d'autres ensembles, dont les rapports peuvent être figurés par des schémas mathématiques [annexe 25]. L'opposition du quantifiable et du continu permet de plus de retrouver la dualité qui fait s'opposer dans son discours les notions de matière et de signe, qui sont remplacés par les concepts de structures et espaces à la fin des années cinquante.

Les conséquences de la quête des fondements de la logique moderne sont tout aussi profondément liées au discours de Michel Tapié et à son ambition pour l'art autre et l'art informel. Les réflexions des logiciens et des mathématiciens du début du XX^{ème} siècle croisent en effet les réflexions sur le réel de Lacan, qui utilise lui-même la théorie des ensembles et dont la pensée se diffuse dans les années cinquante. La quête de la logique, qui cherche à élucider des mystères fondamentaux du monde, fait écho à la quête de vérité qui innerve la réflexion de l'époque sur le langage. Il s'agit alors de franchir les limites de l'appréhension du monde que nous imposent à la fois le langage et les mathématiques. Pour Lacan, le réel est constitué par tout ce qui échappe au langage. De même, le mathématicien et philosophe Wittgenstein s'est servi des raisonnements logiques de Bertrand Russell, dont les recherches portaient sur la théorie des ensembles, pour réfléchir à la manière dont le langage ne permet de donner qu'une image, une modélisation de la réalité, en ne nous en offrant qu'un symbole, c'est-à-dire une valeur discrète mais partielle à partir desquelles nous nous contentons de créer des rapports signifiants, sans jamais pouvoir s'en extraire pour évoluer dans l'insaisissable de la vie. Ses travaux sur le langage

sont par ailleurs inspirés d'une position étrangement proche de celle de Michel Tapié, nourrie de considérations éthiques, esthétiques et mystiques, tout en mettant en jeu des principes de logique.²⁸⁷

On retrouve ici la complexité des rapports au monde qui sous-tendent le discours de l'art autre. L'art autre était une manière pour lui de créer un langage plastique dont les structures fondamentales, les axiomes, devaient être à la fois équivalents dans leurs rapports à ceux du langage courant tout en permettant son dépassement, afin de dire l'indicible. Sa recherche de structures artistiques devait donc permettre de transcender l'instabilité intrinsèque de notre rapport au monde pour permettre, par leur répétition et leur mise en rapports, la création d'une nouvelle forme de communication porteuse in fine d'un « enchantement artistique » sensible et rationalisé permettant de saisir un réel autrement inaccessible.

Au-delà des mathématiques et de son histoire, cette quête de structure faisait par ailleurs écho à d'autres formes artistiques qui se développent ou se diffusent à l'époque. Ainsi, Michel Tapié développe un intérêt dans les années soixante pour l'architecture de Gaudi, inspiré par sa quête d'un nouveau langage architectonique utilisant différemment les lois des mathématiques et de la physique. Sa propre quête de structures était par ailleurs partagée par des artistes de différents domaines : les recherches sur la musique sérielle ou encore sur le Nouveau roman peuvent y être assimilées. D'un point de vue théorique, les structures sont au cœur des réflexions intellectuels du siècle. En littérature, Roland Barthes s'efforce ainsi de remonter la structure du langage écrit dans la suite des études sémantiques de Saussure, avec son *Degré zéro de l'écriture* (1949) et ses *Mythologies* (1957). En anthropologie, cet intérêt pour la structure fait évidemment écho aux recherches structuralistes de Claude Lévi-Strauss, qui a publié les *Structures élémentaires de la parenté* seulement quelques années auparavant, en 1949. Cependant, l'assimilation de ces théories par Michel Tapié n'est pas explicite et il n'est pas sûr que sa conception de la « structure » fasse référence à un champ conceptuel qui ne serait pas mathématique. Ses nouvelles théories interrogent cependant certains anthropologues qui s'efforcent de saisir les relations entre les écrits de Michel Tapié et leur discipline²⁸⁸.

2.2.2. *De l'informel à la métaphysique de la matière, nouvelle phénoménologie du sensible*

L'évolution de la réflexion de Michel Tapié autour des structures lui permet de renverser une nouvelle fois sa définition de l'informel. Après avoir été défini comme lieu, matière, période, l'informel se transforme à la fin des années cinquante en « métaphysique de la matière ». Ce basculement articule d'une manière nouvelle l'informel avec la quête d'un autre langage mise en œuvre à ce moment-là par Michel Tapié par le biais des mathématiques. L'introduction de la métaphysique dans cette quête lui permet en effet d'inscrire les démarches artistiques de l'art autre dans une tradition philosophique

²⁸⁷ L'histoire de la quête des fondements logiques des mathématiques a été vulgarisée de manière particulièrement accessible dans un roman graphique. Voir Doxiadēs, Apostolos ; Papadimitriou, Christos H Alekos Papadatos et Di Donna Annie. *Logicomix*. New York : Bloomsbury, 2009.

²⁸⁸ P. Luquet in *Structuralisme, Revue française de psychanalyse*, juin 1963, p. 612 – 614. Cité in Evezard, Juliette. *Op. cit.* p. 265.

destinée à ouvrir la connaissance d'un réel immatériel, invisible, qui transcende et dépasse le monde tel qu'il nous est donné dans son appréhension positive et scientifique. Elle lui permet de créer un pont théorique entre sa volonté de constituer un système rationnel et logique fondé sur des signes et des symboles structurés de manière cohérente et son approche mystique, transcendante du monde fondée cette fois sur l'expérience, l'intuition. Ces deux méthodes utilisées pour construire la nouvelle théorie de l'art autre se rejoignent dans leur volonté de dépasser les frontières de notre connaissance et de notre perception du monde. En devenant l'objet d'une métaphysique, la matière des œuvres originellement identifiées comme informelles devenait vecteur d'une connaissance sensible, dans la lignée des philosophies empiriques de Bergson, Merleau-Ponty ou encore Hegel.

C'est à partir des œuvres d'Antoni Tàpies que Michel Tapié semble construire sa nouvelle définition de la métaphysique de la matière. L'artiste et le critique se rencontrent à l'occasion de l'exposition « Phases de l'art contemporain » organisée en mars 1955 par Edouard Jaguer à la galerie R. Creuze²⁸⁹. Les deux hommes vont se soutenir mutuellement à partir de ce moment : Michel Tapié présente d'abord l'artiste à la galerie Rive Droite lors d'expositions de groupe, avant de le présenter individuellement et de lui consacrer plusieurs études, tandis que l'artiste devient un véritable promoteur de l'art informel en Espagne et que son groupe Dau al set publie certains essais du critique, dont le fameux *Esthétique en devenir* en 1956. Les œuvres de Tàpies entrent alors en résonance avec les recherches du critique, en quête de cette même nouvelle esthétique.

Dans un article tapuscrit intitulé « Avec Antoine Tàpies », Michel Tapié définit ainsi la métaphysique de la matière :

Par « métaphysique de la matière » j'entends la magie artistique émanant de la sensibilité du matériau pris comme élément complexe de ces ensembles mystérieux et envoûtants que sont les œuvres phénoménologiques devenues ensembles artistiques désignés sous le qualificatif « d'œuvres d'art » et rien d'autre que cela »²⁹⁰.

Pour le critique, cet envoûtement, ce mystère, cette magie des matériaux se retrouvaient dans les œuvres de Tàpies lorsqu'elles « comportaient de grandes et belles surfaces homogènes, dans une lourdeur rayonnant de sensibilité »²⁹¹. Ces surfaces lui permettaient de définir des « espaces abstraits », dans lesquelles le spectateur pouvait identifier de « nouvelles normes d'espaces, textures, rythmes, compositions, contenu structurel ou inductif dramatique »²⁹². L'association des concepts de métaphysique de la matière et d'espaces abstraits permettait au critique de jouer sur un double niveau de perception des œuvres, celui macroscopique de la surface peinte, et celui microscopique de la texture, du grain de la matière. Ce faisant, il faisait à nouveau jouer la dichotomie unité-ensemble, matière-signes

²⁸⁹ Evezard, Juliette. *Op. cit.*, p. 283.

²⁹⁰ Tapié, Michel. « Avec Antoine Tàpies », article tapuscrit, date inconnue. Dossier 34.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Tapié, Michel. « Antonio Tàpies et l'œuvre complète », carnet de collages. Dossier 121.2, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

que l'on retrouve depuis le début dans ses écrits. Sous l'influence de Nietzsche, pour qui « le corps a une fonction prioritaire dans le processus cognitif et dans le processus artistique »²⁹³, ainsi que sous celle de Luigi Moretti pour qui « l'art comme l'amour est un enchantement », l'exploration phénoménologique de ces rapports par l'artiste puis par le spectateur devait permettre de « reconditionner nos réflexes perceptifs à la puissance du 'continu', des 'limites' et des 'voisinages' »²⁹⁴.

Persuadé d'avoir enfin trouvé le bon terme pour remplacer « l'informel », Michel Tapié s'appuie rapidement sur le succès de Tapiés pour intégrer de jeunes artistes dans la nouvelle catégorie matiériste de son discours. Fin 1964, il organise ainsi à la galerie Stadler une exposition « Métaphysique de la matière » où sont présentées aux côtés de son protégé des œuvres de Damian, Karahalios, Piaubert, qui représentent à ses yeux les dignes héritiers de l'informel des débuts et les représentants du nouvel art autre. Pour l'exposition « Intuitions et Formalisations » de 1964, ce sont cette fois les artistes Donati, Piaubert, Wessel, Laganne, Schumacher, Yoshihara, Tapiés, Damian, Karahalios, Imai et Gallisio qui sont retenus dans cette catégorie. Dans la pratique de ses activités promotionnelles, Michel Tapié ne différencie pas réellement la métaphysique de la matière et l'informel. Dans un dernier sursaut critique, il n'hésite d'ailleurs pas à réécrire une nouvelle fois sa propre histoire en faisant évoluer une nouvelle fois son concept en « paysage métaphysique » - probablement sous l'influence des écrits de Michel Ragon, du paysagisme abstrait et du nuagisme - et en incluant rétroactivement certains artistes historiques comme Fautrier, Burri et Dubuffet à la métaphysique de la matière²⁹⁵.

2.2.3. *Ensembles de signes et structures répétitives pour un nouvel art autre*

La réorganisation de l'art autre par Michel Tapié à la fin des années cinquante passait à la fois par la redéfinition de l'informel et par la mise en valeur d'œuvres mettant en relation les « œuvres à signes » déjà identifiées au début des années cinquante dans une nouvelle organisation structurelle. L'intérêt de Michel Tapié pour les signes s'est probablement renforcé au fil de l'évolution de sa relation avec Georges Mathieu qui perdure durant toute la décennie, contrairement à sa relation avec Dubuffet. En 1956, au moment où le critique est en pleine crise de l'informel, le peintre publie par exemple le texte « Vers une nouvelle incarnation des signes »²⁹⁶ où il réaffirme sa conception lyrique de la création artistique. Selon lui, « l'Art étant langage, le Signe est son élément premier », mais surtout « l'Art doit être transcendance de signes ».

Sortant exceptionnellement de son paradigme mathématique, Michel Tapié se tourne alors vers la philosophie taoïste ainsi que dans une tentative de formalisation d'une esthétique calligraphique, proche de la pratique orientale qui inspirait depuis plusieurs années déjà les artistes de l'informel historique.

²⁹³ Minola, Anna. *Op. cit.*, p. 65.

²⁹⁴ Tapié, Michel. « Avec Antoine Tapiés ». *Op. cit.*

²⁹⁵ Tapié, Michel. *Étude esthétique sur l'œuvre de Félix Adelantado*. Editorial Distribuciones Dante, S.L., ICAR, Torino : 1974

²⁹⁶ Mathieu, Georges. « Vers une nouvelle incarnation des signes », conférence au Centre International d'Études Esthétiques de Paris, 27 février 1956.

On retrouve ainsi par exemple dans sa bibliothèque un exemplaire de la *Magie du Tao, le langage secret des diagrammes et de la calligraphie*²⁹⁷ [annexe 26] soigneusement annoté, dont les illustrations auront probablement par leur formalisme conforté le critique dans sa réflexion. La lecture occidentale partielle de l'époque de la philosophie taoïste autorise Michel Tapié à en faire un outil de communication magique en développant l'expression d'un individu parti d'un Grand Tout. Ce livre permet ainsi à Michel Tapié de faire le lien entre son besoin de structure, la question de la création d'un système de langage visuel signifiant, permettant une nouvelle forme de communication en abordant la question de sa formalisation graphique, et donc de son écriture.

Certains artistes trouvent leur compte dans cette nouvelle approche théorique de Michel Tapié. Pour Carla Accardi par exemple, « la communication est une question essentielle de maintenant [...] La première voix est celle du graphisme, bien qu'il n'y ait aucune raison que ce soit la seule valable. »²⁹⁸ L'obsession du lien entre langage et écriture, signe et structure est dévorante pour Michel Tapié, qui s'essaye lui-même à créer des ouvrages théoriques où le discours soit formalisé comme une écriture de signes nouveaux. Ainsi, de nombreux essais de la fin des années cinquante puis des années soixante sont, à l'image des *Philosophiques*²⁹⁹ mis en forme par des lithographies de Gio Molina, artiste qui exerce un travail sur la lettre dans des formes quasi mathématiques, du moins répétitives et structurées. [annexe 27].

Mathieu, Capogrossi, Accardi, Serpan, Franco Assetto, Claire Falkenstein, Garelli sont les principaux créateurs aux yeux de Michel Tapié d'œuvres graphiques au pouvoir de signification et de communication qui passe selon lui par la répétition d'un même signe – les étranges tridents de Capogrossi par exemple – qui permet de définir pour chaque œuvre une structure où peut se déployer un ensemble, des rapports systématisés, un espace. Cette perception de la répétition comme transcendance le poussera à s'intéresser aux lettristes, qu'il rencontre dans les années soixante, puis par la suite à des peintres iraniens comme Zenderoudi par exemple, quand il deviendra conseiller de la galerie Cyrus 72, rattachée à la Maison de l'Iran à Paris.

2.3. Après 1960 : Michel Tapié et l'ICAR, le tournant promotionnel de l'art autre

En parallèle de l'important travail de restructuration théorique de l'art autre mené durant les six dernières années, Michel Tapié a créé des liens commerciaux particulièrement solides avec l'Italie et l'Espagne³⁰⁰. Bien qu'il continue à travailler en tant que conseiller de la galerie Stadler, le critique décide en 1960 qu'il est temps de promouvoir ses activités dans un lieu indépendant. Sa rencontre avec la créatrice de bijoux Ada Minola marque un moment décisif. Il décide de s'associer avec elle et Luigi

²⁹⁷ Legeza, Ireneus László. *Magie du Tao: le langage secret des diagrammes et de la calligraphie*. Paris, France : Chêne, 1976.

²⁹⁸ Tapié, Michel. Carnet de notes et de collages. Dossier 2.6, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

²⁹⁹ Tapié, Michel. *Philosophiques*. Turin, Italie : Edizioni del Dioscuro, 1963.

³⁰⁰ Pour les détails de l'histoire de l'établissement du réseau commercial de Michel Tapié, voir Evezard, Juliette. *Op. cit.*

Moretti pour fonder l'International Center for Aesthetic Research (ICAR), qui ouvre à Turin le 3 mars 1960. L'ICAR va accueillir et présenter la collection personnelle de Michel Tapié, être le lieu d'expositions strictement inspirées du discours théorique de Michel Tapié ainsi que le lieu de diffusion de ce discours, grâce au travail d'édition de la maison Edizioni del Dioscuoro qui lui est associée et qui publie la presque totalité des essais de la fin de carrière de Michel Tapié. L'ICAR joue ainsi un rôle fondamental aux yeux du critique dans la redéfinition et la diffusion d'un nouvel art autre dans les années soixante, dont la multitude de nouvelles notions doit être explicitée.

2.3.1. *Nouvelles définitions de l'art autre*

Le concept de métaphysique de la matière avait été défini quelques temps auparavant et peut être considéré comme stabilisé dans le nouveau système théorique de l'art autre. Cependant, Michel Tapié hésite encore sur la qualification et le sens de certaines œuvres qu'il associe à ses théories structurantes. On assiste alors dans son discours à un ballet de variations théoriques autour des notions d'espaces, d'ensembles, de structures et d'intuitions. Chacun des termes mathématiques qui le préoccupe est associés à d'autres concepts, de manière à créer une déclinaison de sous-catégories permettant de classer les œuvres et les artistes à différentes positions, différentes « coordonnées » du registre artistique mathématique par lequel Michel Tapié compte faire évoluer la création. Entre 1962 et 1967, on retrouve ainsi l'invention des catégories des « structures ensemblistes », du « baroque ensembliste », des « espaces métaphysiques », des « structures de répétition », des « intuitionnismes spatiaux », des « espaces généralisés », des « espaces hypergraphiques » mais encore des « espaces de voisinage » par exemple. Le terme de « métaphysique de la matière » est relativement stabilisé autour d'un groupe d'artistes incluant sa figure tutélaire, Tapiés, et des artistes comme Damian, Donati, Schumacher, Wessel, Yoshihara. Cependant, les autres artistes assimilés par Tapié à son travail dans les années soixante semblent parfois être redistribués autour de ces concepts de manière discrétionnaire [tableau 2].

La première exposition qui tente d'organiser la présentation du nouvel art autre de Michel Tapié se tient en 1962 à la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin, sous le nom « *Strutture e Stile* ». L'exposition correspond clairement à l'ambition de Michel Tapié d'officialiser ses nouvelles théories avec une grande manifestation rassemblant « dans un même ensemble » les différentes catégories qu'il identifie comme composant un nouvel art autre. L'exposition montre un grand nombre de jeunes artistes, et écarte pour la plupart les piliers de l'informel selon la volonté de Tapié qui affirme que « pour actualiser au maximum nous nous sommes interdit de remonter aux monstres sacrés d'il y a dix ans à quinze ans »³⁰¹. Ces catégories sont au nombre de cinq : on retrouve la métaphysique de la matière (Damian, Donati, Motonaga, Mula, Plaschek, Schumacher, Tapiés, Wessel, Yoshihara), les espaces métaphysiques (Budd, Bultman, Domoto, Garelli, Hisao, Hultberg, Kanemitsu, Lodbell, Suzuki, Tajiri,

³⁰¹ Tapié, Michel. Préface. « *Strutture e stile* », Galleria Civica d'Arte Moderna, 1962.

Vic Smith, Zogbaumes), les structures de répétition (Bemporad, Capogrossi, Chabaud, Fontana, Isobé, Simpson, Tanaka), les structures ensemblistes (Accardi, Boille, Brendel, Falkenstein, Onishi, Rehmann) et le baroque ensembliste (Araï, Assetto, Brown, Laganne, Lauquin, Ossorio, Teshihagara). Pour Michel Tapié, la réunion de ces catégories composait l'ensemble des recherches du nouvel art autre renommé à partir de ce moment comme « Le Baroque ensembliste généralisé »³⁰².

L'apparition du concept de baroque dans le discours de Michel Tapié peut sembler à première vue étonnante au moment où sa théorie artistique se concentre sur les notions de structure et explore de plus en plus profondément des lois complexes des mathématiques. Le concept de baroque ensembliste lui semble cependant une fois de plus pouvoir réunir la dualité de son esthétique, influencée originellement par la mystique et la fascination pour l'Espagne qu'entretient le critique. Le concept de baroque avait déjà fait son apparition dans des textes de Michel Tapié dans les années cinquante, comme dans le catalogue de l'exposition « À propos de Hultberg, Moreni, Sallès, Claire Falkenstein » à la galerie Rive Droite en décembre 1955, où il affirmait que « la résultante baroque de leur œuvre multiforme n'a pas fini de déconcerter même une grande partie de leurs admirateurs »³⁰³. Le critique était probablement influencé par le regain d'intérêt général pour le terme et l'art baroque qui faisait suite à la lecture par les critiques et les artistes contemporains du livre *Du baroque* d'Eugenio d'Ors paru en 1936³⁰⁴. Le livre était commenté dans de nombreuses revues d'art de l'époque et utilisé comme outil critique : ainsi, Michel Ragon se servait par exemple en 1956 de la distinction théorique d'Eugenio d'Ors entre le monde des formes « qui pèsent » et le monde des formes « qui volent » pour essayer de comprendre et de catégoriser le travail de Soulages.³⁰⁵ Michel Tapié cite cet ouvrage en exergue *D'un Baroque ensembliste. Pour un haut devenir du comportement artistique*. Cette forme d'art prolifique, dramatique et expressionniste semblait pouvoir légitimer avec pertinence par la tradition les recherches contemporaines défendues par l'abstraction expressive des années cinquante, et semblait pouvoir lutter contre le purisme de l'abstraction géométrique et des théories néo-plasticistes en peinture, tout comme l'architecture de Gaudi incarnait aux yeux de Michel Tapié une alternative supérieure au fonctionnalisme de Le Corbusier.

Le concept de « baroque ensembliste » est donc présenté en 1962 avec l'exposition « Structures et styles », puis en 1964 avec l'exposition « Intuitions et Formalisations » à Buenos Aires. Cependant, comme pour l'informel de 1952, Michel Tapié n'hésite pas à utiliser le terme sans jamais l'avoir défini clairement. Dans le catalogue de cette seconde exposition, le critique explique avoir voulu rassembler par ce terme des « démarches intuitives », des « œuvres hautement lyriques », à l'opposé des œuvres de la métaphysique de la matière. Comme pour l'informel au moment où celui-ci est critiqué, Michel Tapié affirme dans ce même texte ne parler que de « ce que faute de mieux nous appelons le 'Baroque

³⁰² Tapié, Michel. *D'un Baroque ensembliste. Pour un haut devenir du comportement artistique*. Turin : Edizioni del Dioscuoro, 1964.

³⁰³ Tapié, Michel. « À propos de Hultberg, Moreni, Sallès, Claire Falkenstein », galerie Rive Droite, décembre 1955.

³⁰⁴ Ors Eugenio (d'). *Du baroque*. Paris : Gallimard, 1936.

³⁰⁵ Ragon, Michel. « Soulage », *Cimaise*, Série 3 - n°3, janvier-février 1956.

Ensembliste' (par abus de langage, comme disent les mathématiciens) ». Cependant, Michel Tapié a tiré les leçons de son premier échec critique et n'hésite pas à avertir les lecteurs de son essai *Le Baroque généralisé, Manifeste du Baroque ensembliste* de la juste utilisation du concept : « Le secret consiste à ne jamais dissocier 'baroque' et 'ensembliste' »³⁰⁶.

Le critique est cependant plus précis dans la définition des catégories qui composent à ses yeux le baroque ensembliste, qu'il présente dans *l'Introduction à la connaissance esthétique (II)*³⁰⁷ :

Abstraction lyrique : l'expression est utilisée pour désigner la période historique de lutte contre l'abstraction géométrique qui aurait permis la déconstruction de la géométrie euclidienne et l'avènement de l'informel.

Métaphysique de la matière : « magie nietzschéennement parlant, de la signifiante artistique donnée à une matière en soin neutre et informelle à éléments moléculaires, donc optiquement neutres et psychiquement informels en soi ; mais significables artistiquement par accumulations ou ruptures signifiantes (Tapié, Yoshihara, Piaubert, Castel...) »

Baroque ensembliste : « norme qualitative dans l'ère des structures dégagées par la notion cantorienne d'ensemble » (Ossorio, Moretti, Assetto, Lauquin, Araï...)

Structures de répétitions : « quand un artiste a trouvé son algorithme », c'est-à-dire qu'une œuvre aboutit à la création de « voisinages » par la répétition formelle.

Espaces hypergraphiques : « dans la qualification artistique d'un ensemble, la qualification de l'élément conditionne une perception psycho-sensorielle particulièrement sensibilisée sur le signe-lettre ou la pseudo-lettre. » (Isou, Spacagna, Zenderoudi, Brendel...)

L'ensemble de ces catégories définissent selon lui des « espaces généralisés », où se réalise « sous l'apparence d'une neutralité monotone » le reconditionnement de la perception du spectateur.

2.3.2. *Les nouvelles étoiles de l'art autre*

Suite aux changements théoriques de l'art autre, Michel Tapié va adapter ses activités marchandes pour se concentrer sur la promotion de jeunes artistes et de figures jusqu'alors relativement discrètes de l'art informel. Entre le moment de la parution d'*Un Art autre* et celui de la parution d'*Esthétique en devenir*, Michel Tapié va s'éloigner progressivement des informels historiques pour concentrer ses efforts sur des artistes qui deviendront les représentants les plus fidèles de l'art autre et de ses activités [tableau 2]. Contrairement à ce que perçoivent encore les rédacteurs des revues, qui associent informel et « Signifiants de l'informel », les dix artistes les plus exposés entre 1952 et 1956 par Michel Tapié sont : Serpan (qui participe à 11 expositions), Falkenstein (9), Mathieu (9), Appel (8),

³⁰⁶ Tapié, Michel. *Le Baroque généralisé, Manifeste du Baroque ensembliste*, Turin : Edizione del Dioscuoro, 1965.

³⁰⁷ Tapié, Michel. *Introduction à connaissance esthétique (II) Les espaces abstraits, axiome de la structure artistique. L'enchantement, axiome du contenu artistique*. Turin : Edizione del Dioscuoro, 1967, p.14-17.

Tobey (6), Arnal (6), Riopelle (6), Francis (5), Guiette (4) et Capogrossi (4). Si on ne prend en compte que les artistes ayant bénéficié d'une exposition individuelle (en orange dans le tableau), il faut ajouter à cette liste les nouveaux intérêts de Tapié : Burri, Sallès, Tapiès, Hultberg, Laganne, Hosiasson et Moreni. Dubuffet, Fautrier, Wols, Hartung semblent bien loin de ce nouveau visage de l'art autre promu par Michel Tapié.

Durant les années soixante, le critique organise de très nombreuses expositions de groupe, présentant à l'étranger de larges sélections panoramiques, aux ambitions démonstratives et exhaustives, et plus argumentatives et pointues dans l'espace plus restreint de la galerie Stadler. Parmi la centaine de noms d'artistes intégrés à ces manifestations, certains artistes font cependant l'objet d'une attention individuelle plus intense de sa part à Paris. Ces artistes représentent les figures clés du nouvel art autre défendu par le critique, elles en sont la « structure » solide face à la vague des jeunes artistes et des peintres étrangers qui apparaissent et disparaissent à une vitesse folle au fil de ses expositions de groupe. Entre 1960 et 1970, date à laquelle Michel Tapié quitte ses fonctions à la galerie Stadler, près de quarante artistes y bénéficient d'une exposition personnelle, tandis que le travail de la moitié d'entre eux fait l'objet d'une publication écrite [tableau 3] la plupart du temps édités par la maison d'édition El Dioscuro associée à l'ICAR. Il ressort que les artistes les plus exposés individuellement par le critique à Paris sont Assetto, Damian, Claire Falkenstein, Ossorio, Piaubert, Saura, Serpan et Tapiés. Cette sélection reflète bien la force des liens d'amitié qui lie plus particulièrement le critique à ces artistes, intégrés et fidèles au système de l'art autre depuis de nombreuses années. D'autres artistes importants pour les activités de Michel Tapié ne font pas l'objet d'exposition individuelle à la galerie Stadler mais sont présentés avec constance lors des expositions de groupe et sont présentés dans une publication. On y trouve certaines des figures les plus suivies de l'époque parmi la constellation Tapié, tels Capogrossi et Fontana. À leurs côtés, on retrouve certains « anciens » comme Hofmann, que le critique cherche à relire au prisme de ses nouvelles théories³⁰⁸, ainsi qu'une nouvelle génération d'artistes dans lesquels il place ses espoirs de renouvellement de l'art autre, tels qu'Onishi, Baerwind, Bozzola, Castel, Crippa et Hamilton.

À côté de la promotion de ces figures individuelles, Michel Tapié se concentre au début des années soixante sur ses efforts pour intégrer lettrisme à l'art autre. Sa rencontre avec le mouvement initié par Isidore Isou en 1945 lui semble tomber particulièrement à pic au regard de l'évolution de son intérêt vers le signe, la calligraphie et les ensembles. Sa lecture de *l'Introduction à la nouvelle poésie* d'Isou³⁰⁹ achève de le convaincre de leurs intérêts mutuels :

« Le mouvement lettriste m'a intéressé à cause de la calligraphie [...]. Ils partent de la lettre, d'un élément d'ensembles ou d'une pseudolettre ou signe, cad de la lettre comme signe pour

³⁰⁸ Tapié, Michel. « Le message essentiel de Hans Hofmann », article tapuscrit, 1963. Dossier 11.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky.

³⁰⁹ Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris, France : Gallimard, 1947.

faire des ensembles plus libres et non classiques. Ils vont au-delà de l'image, qui pour moi est le grand problème [...]. »³¹⁰

Leur relation professionnelle se noue au début des années soixante³¹¹, quand les deux hommes se mettent d'accord pour organiser une exposition de « réconciliation » de leurs recherches respectives. Intitulée « La lettre et le signe dans la peinture contemporaine », cette exposition a lieu du 9 janvier au 5 février 1963 à la galerie Valérie Schmidt. Elle est accompagnée de la publication d'un *Essai d'histoire comparée du lettrisme, de l'informel -à-signes et de quelques peintres-à-signes indépendants*, préfacé par Michel Tapié et signé par « A. Robin », pseudonyme d'Isidore Isou. Dans son texte, Michel Tapié arrive à faire du travail lettriste une continuité de ses propres interrogations théoriques :

« L'actualisation du problème de la communication ne se joue plus dans le verbe aux commodités humanistes, mais dans ces algorithmes transcendants que sont les signes spécialement quand ils sont tendus par l'idée de "lettre" sur laquelle il y a longtemps qu'on ne s'était pas sérieusement interrogé. »³¹²

Le rejet du verbe « humaniste » au profit d'une lettre conçue comme signe appartenant à la forme mathématique structurante de l'algorithme offrent à la scène contemporaine une défense sérieuse de l'avant-garde face à l'apparition de nouveaux discours et de nouvelles formes artistiques telles que le retour de la figuration, le néo-dadaïsme, le néo-réalisme, le pop art et le pop art.

L'exposition est divisée en trois sections qui font écho au texte d'Isidore Isou. Les « lettristes » rassemblent les œuvres de Roberto Altmann, Isidore Isou, Aude Jessemin, Maurice Lemaître, Gabriel Pomerand, Roberdhay, Jacques Spacagna, Jean Louis Brau et Gil J Wolman. Les « informels-à-signes » sont constitués de Pierre Alechinsky, Bertini, Jean Degottex, Simon Hantai, Hans Hartung, Franz Kline, Georges Mathieu, Henri Michaux, Bernard Requichot, Pierre Soulages, Antoni Tapiés, Sofu Teshigaraha, Marc Tobey et Zao wou-ki. Enfin, la catégorie des « peintres du signe indépendant » réunit Arman, François Dufrêne, Robert Filiou, Brion Gysin, Raymond Hains, Guy Harloff, Jasper Johns, Jean-Jacques Lebel, Georges Noel, Bernard Quentin, Cy Twombly, Jacques Villeglé. Il faut noter qu'on retrouve finalement dans cette sélection assez peu des noms du nouvel art autre promu par Michel Tapié mais plutôt des artistes attachés aux activités de Charles Estienne et d'André Breton à la galerie de l'Étoile scellée.

Cette première exposition commune sera suivie de nombreuses expositions présentant des travaux lettristes à l'initiative de Michel Tapié, à l'ICAR et à la galerie Stadler³¹³. Cependant, l'entente

³¹⁰ Bandini, Mirella (dir). *Op. cit.*

³¹¹ Il connaissait probablement déjà leurs recherches : dans le catalogue de son exposition à la galerie Valérie Schmidt, Isidore Isou explique que Michel Tapié assistait au début des années cinquante aux réunions lettristes de la librairie de la Porte Latine. Voir Isou, Isidore, et Tapié, Michel. *Essai d'histoire comparée du lettrisme, de l'informel -à-signes et de quelques peintres-à-signes indépendants*. Paris : I.C.P., 1963, p. 15.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Voir la liste de Juliette Evezard, *Op. cit.*, p.335-336 : à l'ICAR se tient « Hypergraphies », mars 1964 – exposition personnelle d'Isou accompagnée d'une conférence et d'une publication ; à la galerie Stadler sont présentés *Lettrisme et Hypergraphie*, octobre-novembre 1964 ; *Nouvelles hypergraphies*, octobre-novembre 1966, *Devenir de l'Abstraction*, janvier-

entre le groupe d'artistes et le critique ne va pas sans équivoque. Si Maurice Lemaître et Spacagna semblent rester proches du critique – le premier exécute en 1964 un *Portrait de Michel Tapié, amateur d'art* où le critique est représenté appuyé contre une œuvre du second et où l'on peut lire :

« Par ailleurs, si je suis toujours en désaccord d'idées avec Michel Tapié et je l'ai écrit je ne suis pas du tout d'accord qu'on l'attaque aujourd'hui lorsque il aide le lettrisme plus qu'aucun autre directeur artistique de galerie de Paris et lorsqu'il montre encore une fois autour de l'expression plastique, une intelligence, une gentillesse, un savoir-vivre qui font de lui un exceptionnel dans le milieu de la peinture du monde entier. »

Malgré ses efforts promotionnels, la mauvaise réception des nouvelles idées de Michel Tapié, sa propre mauvaise interprétation des idées lettristes qui le pousse à annexer le concept d'hypergraphie à ses théories sur l'espace et à faire du mouvement une sous-catégorie de l'art autre sous le nom de « baroque ensembliste » conduit plusieurs lettristes à rejeter leur association au critique³¹⁴.

3. L'informel face à l'art autre : résistances et confusions

Entre 1954 et la fin des années soixante, le discours de Michel Tapié s'est radicalement transformé. Ses activités ont changé non pas de méthode mais de sujets et d'objets artistiques. L'informel de 1951 lui paraît probablement bien loin de sa nouvelle position critique sur la scène parisienne. Cependant, cette même scène peine à accompagner l'évolution du critique, voir la rejette complètement. Le succès du discours sur l'informel a été trop fulgurant et s'est répandu avec trop de force pour concevoir de l'abandonner aussi rapidement, au profit d'un discours mathématique souvent considéré comme largement trop loufoque pour être pris au sérieux. Le discours sur l'informel va donc résister dans la presse artistique jusqu'à la fin des années cinquante et au début des années soixante, dans un écart grandissant avec la réalité de l'art autre selon Tapié. Tirant parti de cette résistance, le critique va finalement lui-même mettre en place de nouvelles stratégies marchandes internationales encore accrochées à l'informel, participant lui-même à une confusion désormais caractéristique.

3.1. L'art autre ignoré

3.1.1. Absence et rejet du nouvel art autre

En mettant de côté le terme « informel », Michel Tapié pensait revaloriser le concept d'un art autre, qui devient de plus en plus présent dans les titres de ses expositions à partir de 1954 et de « Signes autres ». Il faut cependant constater après le dépouillement de plusieurs revues que le terme « art autre » en est pratiquement absent, les critiques ne l'utilisant que ponctuellement et ne s'attardant jamais dessus.

février 1967 ; Spacagna, novembre-décembre 1967 ; *Aujourd'hui le lettrisme et l'hypergraphie*, mars-avril 1969 ; *Jaffrenou Itinéraire*, septembre-octobre 1969.

³¹⁴ Brau, Dufrêne et Wolman. « Lochhmar, deuxième Internationale Lettriste », *Lettrisme et Hypergraphie*, galerie Stadler, octobre-novembre 1964.

Malgré tout, les critiques ne manquent pas de noter avec agacement le tournant mathématique des discours de Michel Tapié. Pierre Restany se montre ainsi par exemple particulièrement heureux de la participation d'Herbert Read au catalogue d'exposition de Ruth Francken, présentée à la galerie Stadler de l'été 1956³¹⁵, « heureuse innovation qui vient rompre la monotonie de ces préfaces paroxystiques, topologiques et combinatoires »³¹⁶.

Au regard de cette méfiance envers les discours mathématiques de Michel Tapié, le concept de « baroque ensembliste » semble n'avoir aucune chance sur la scène critique. Si l'utilisation de la référence au baroque est tolérée et peut parfois faire référence à l'approche de Michel Tapié³¹⁷, le « baroque ensembliste » n'est pris en compte par aucun auteur de l'époque et est tout comme l'art autre absent des revues parisiennes. Si Julien Alvard remarque dans ses notes personnelles que « Tapié a trouvé un nouveau mot. 'Le baroque ensembliste'. Il était temps. Entre 'le nouveau réalisme' et le 'pop art', 'l'art autre' faisait figure d'ancêtre », c'est pour remarquer tout de suite après « qu'il y a quelque chose qui cloche » dans la définition que fait Tapié de son nouveau terme³¹⁸.

3.1.2. Diffusion du concept de structure et influence de Michel Tapié

Malgré la condescendance qui transparait dans les revues pour le discours mathématique de Michel Tapié, on retrouve parfois en pointillé ses réflexions et plus particulièrement son utilisation du concept de structure dans les méthodes d'analyse des œuvres de certains critiques. À la suite de sa visite de l'exposition « Structures en devenir » à la galerie Stadler³¹⁹, Herta Wescher, qui se montre habituellement sévère envers les idées de Tapié, écrit ainsi dans *Cimaise* :

« La structure joue un rôle essentiel dans l'art d'aujourd'hui, intéressé moins par l'état achevé des peintures que par le procédé même de leur achèvement, moins dans les sujets définis que dans les intentions expressives qui s'y manifestent. Comprise dans le sens de l'écriture à la main, elle incite le graphologue à énoncer les indices révélant le caractère de l'auteur ; méthode bien instructive dans le cas de Mathieu (...). Autrement, la charpente structurelle qui autrefois se cachait généralement à l'intérieur des tableaux, de manière à n'en être extirpée que par des analyses savantes, se dévoile actuellement volontiers, insistant sur la part active qu'elle prend dans la création. Mais dans ce rôle, il y a une divergence profonde entre le graphisme autonome d'un Tobey, chargeant l'espace le plus limité du plus grand potentiel d'énergie spirituelle, et les dessins répétés, formant ornements de tapis, des toiles d'un Capogrossi. »³²⁰

³¹⁵ Read, Herbert. Préface. *Ruth Francken*, galerie Stadler, mai 1956.

³¹⁶ Restany, Pierre. « Francken, galerie Stadler », *Cimaise*, Série 3 - n°7-8, juin-juillet-août 1956.

³¹⁷ « Puis il y eut le choc de l'École de Paris, alors en pleine crise d'abstraction lyrique ; L'Informel et le tachisme sont à l'ordre du jour. On redécouvre Fautrier, en même temps que l'on s'enthousiasme pour la pâte généreuse. Cette tendance oriente vers un baroque délibéré le jeune Espagnol déjà porté aux exubérances de la matière et qui se retenait encore aux gardes fous du dessin. » In Ragon, Michel, « Luis Feito », *XXème siècle : Nouvelles situations de l'art contemporain*, n°14, juin 1960.

³¹⁸ Alvard, Julien. Notes personnelles, Cahier 19, 1962. Dossier ALV2, Fonds Julien Alvard, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

³¹⁹ « Structures en devenir », galerie Stadler, octobre 1956.

³²⁰ Wescher, Herta. « Structures en devenir, galerie Stadler », *Cimaise*, Série 4 - n°2, novembre-décembre 1956.

Ce regard favorable sur l'utilisation du concept de structure comme nouvel outil critique est partagé par d'autres critiques, tout particulièrement lorsqu'il est utilisé à propos de l'œuvre de Capogrossi. San Lazzaro, écrit ainsi dans *XXème siècle* :

« Le signe de Capogrossi n'est pas un griffonnage spatial, ni une tâche, ni un point dans l'espace ; il ne traduit pas une sensation immédiate ; il n'est pas un idéogramme ni un symbole onirique ; il est l'élément qui structure le tableau ; il est, pour ainsi dire, l'abeille de la ruche. »³²¹

Pierre Voldoubt est enfin l'un des rares critiques de l'époque qui semble embrasser avec enthousiasme les nouvelles idées de Michel Tapié. Dans un autre article aux ambitions de bilan rétrospectif, Pierre Voldoubt n'hésite pas à utiliser tout le panel des concepts du nouvel art autre de Tapié, des structures au baroque en passant par une réflexion sur l'importance de la sensibilité du spectateur et sur les possibilités de l'informe, pour commenter les œuvres héritières du premier discours du critique sur l'informel :

« Structure d'espaces associés et non structure dans l'espace, l'œuvre apparaît comme une phase d'une continuité dont elle n'est qu'un instant, un fragment détaché d'une totalité sous-entendue, en puissance en chacun de ses états. [...] Le dynamisme baroque spéculait sur l'instabilité de tout point de vue, sur l'illusion d'une pluralité multiforme. A l'ambiguïté résumée de la matière, répond, aujourd'hui l'équivoque. [...] La liberté du spectateur en face de l'œuvre prend, de ce fait, une portée singulière. Elle devient un élément intégrant de la création. Alors que toute référence à l'humain, en tant que sujet, s'en trouve exclue ou déstituée de sa fonction privilégiée, la sensibilité réceptrice se voit attribuer un rôle capital. Partenaire obligé de l'auteur, agent actif de ses intentions, elle intervient dans son acte. Elle est agissante et non agie. »³²²

Cependant, le caractère artificiel indéniable de ces concepts est explicitement dénoncé par des critiques comme Alain Jouffroy, qui s'agace ainsi de l'utilisation de termes qu'il juge vides de sens :

« On a dit qu'au modèle extérieur s'était substitué depuis le cubisme un modèle intérieur. Mais en quoi consiste ce nouveau modèle ? Les formes, les symboles, les taches, les signes graphiques de la peinture abstraite rendent certainement compte d'une réalité. Mais laquelle ? Aucun jeune peintre n'a su répondre à cette question essentielle. Et c'est là le grand malentendu. On se dispute sur les formes, au lieu de débattre du fond. On perd son temps à distinguer le tachisme de l'abstraction lyrique, l'impressionnisme et l'expressionnisme abstrait et même le surréalisme et l'effusionnisme. Mais on ne précise jamais le contenu de ces œuvres. On se contente de prononcer certains mots, qu'on prend pour des clés, et qui sont des masques : structures, etc... »³²³

³²¹ San Lazzaro, Guialteri. « Capogrossi ou l'obsession de l'espace », *XXème siècle* : Construction de l'espace, N°18, février 1962.

³²² Voldoubt, Pierre. « L'art en expansion », *XXème siècle* : Pour un bilan du siècle, N°17, Noël 1961.

³²³ Jouffroy, Alain. « L'enquête sur la jeune peinture a mis en évidence le crépuscule de toutes les écoles », *Arts lettres spectacles*, 24-30 octobre 1956, p. 10.

3.2. L'informel face à l'art autre : résistances critiques

Malgré ces quelques indices de la réception du nouvel art autre de Tapié, le concept d'informel s'accroche aux pages des revues et persiste à se mêler aux analyses des critiques. Ce phénomène de persistance de l'informel est une conséquence directe de la méfiance entretenue envers les nouveaux discours de l'art autre. Le concept de l'informel continue, malgré les reproches qui lui sont opposés, à être utilisé de différentes façons : pour renforcer le statut des « monstres sacrés » de l'informel, pour valoriser le travail de jeunes artistes en les intégrant à une histoire ou encore comme catégorie assumée de la création, conçue de manière extensive ou servant de contre-point à la valorisation d'un nouvel art.

3.2.1. *Michel Tapié et l'ombre des « Signifiants de l'informel »*

En 1956, il y a déjà plusieurs années que les « Signifiants de l'informel » ont marqué la scène contemporaine parisienne. Les peintres qui ont historiquement déjà fait la gloire de Michel Tapié sont de « vieux » artistes, dont la carrière est déjà avancée et les œuvres reconnues internationalement. Ils n'ont pour la plupart plus besoin d'être associé aux activités du critique pour être mis en valeur. À Paris, les noms de Dubuffet, Fautrier, Bryen, Riopelle et Hartung sont tout particulièrement présents dans les pages des revues, et leurs œuvres sont présentées sur de nombreuses cimaises indépendamment de Michel Tapié. En 1960, le Grand Prix de la Biennale de Venise est décerné à Fautrier et à Hartung, officialisant tardivement – et pour la dernière fois – le succès des nouvelles formes d'abstraction nées à Paris dix ans plus tôt. Malgré les évolutions significatives que connaît l'art contemporain parisien à partir de cette date, l'ombre de ces « géants » planent encore sur les nouvelles manifestations de Michel Tapié. Ainsi, c'est en référence à eux que Julien Alvard analyse l'exposition « Moreni, Hultberg, Salles, Falkenstein » que Michel Tapié présente à la galerie Rive Droite en 1956. Il commente en effet dans *Cimaise* :

« Le rayonnement de l'art né des œuvres de Wols, Fautrier et Dubuffet comme celui de la peinture américaine créé, dès à présent, un besoin d'éclaircissement : il s'agit en effet de poursuivre l'aventure dans le cadre spirituel singulièrement fécond créé par les novateurs de 1945, mais il s'agit de la deuxième étape. C'est à peu près ce que nous propose Michel Tapié en présentant les œuvre de Tapiés, Moreni, Hultberg, Sallès et Accardi. »³²⁴

Si le critique comprend bien l'évolution qui travaille le discours de Tapié, son aspiration à une « deuxième étape » qui puisse permettre de composer cette nouvelle esthétique hiérarchisée qu'il fantasme, Julien Alvard place les recherches des jeunes artistes de l'art autre sous le patronage d'un trio qui gagne petit à petit, par la force de sa répétition, un statut de « sainte trinité de l'informel ».

Ces artistes représentent pourtant aux yeux de Michel Tapié l'avant-garde la plus pointue de son nouvel appareil théorique, loin de celui qui soutenait son discours sur les « Signifiants de l'informel ».

³²⁴ Alvard, Julien. « Survoltage académique », *Cimaise*, Série 3 - n°4, mars 1956.

En 1958, Herta Wescher regarde cependant les « éléments graphiques » des œuvres de Serpan, caractéristiques de la nouvelle esthétique de l'art autre selon Tapié, en croyant « y apercevoir un retour des tendances informelles aux thèmes délimités »³²⁵, tandis qu'en 1959 André Verdet apprécie chez Assetto présenté à la galerie Stadler « la conquête d'une matière nouvelle qui se hisserait au diapason d'une expression informelle neuve ».³²⁶ Cette ombre informelle s'abat même sur certaines des manifestations censées révéler pour Michel Tapié au monde de l'art la nouvelle direction de l'avant-garde picturale. Alors que l'exposition « Structures en devenir » de 1956 à la galerie Stadler devait marquer clairement les nouvelles positions du critique, Louis-Paul Favre intitule son compte-rendu d'exposition dans *Combat* d'un « Signification de l'informel »...³²⁷

3.2.2. *L'informel, outil persistant de classement et de promotion*

Les critiques exprimées depuis 1954, moment de gloire de l'informel, relatives à l'académisme et à la monotonie des œuvres qui lui sont associées, n'ont pas suffi à faire disparaître le concept de la palette critique des revues des années cinquante. Malgré ces critiques et malgré l'évolution de Michel Tapié, l'informel reste utilisé comme un outil d'analyse de la création contemporaine, un outil de classement dont la force extensive permet l'identification du travail d'artistes moins voire peu connus. Les œuvres de Downing sont ainsi qualifiées de « peinture informelle d'une belle matière »³²⁸ par Michel Ragon, celles de François Fiedler à la galerie Maeght font se rencontrer pour Claude Rivière « la peinture dite abstraite, voire informelle avec les vestiges de civilisations millénaires antérieures »³²⁹, tandis que Franz Krajcberg « se jette dans le terrain 'informel' »³³⁰. La mention de « l'informel » est ici utilisée dans un but mélioratif, comme argument de valorisation, tant bien même qu'en 1960, les œuvres associées à cette esthétique semblent aux yeux des historiens d'aujourd'hui déjà largement dépassée.

Ce type de mention se retrouve jusque dans les pages de la revue *Jardin des arts*, qui promeut pourtant une peinture figurative loin des tendances les plus novatrices de l'art contemporain. À propos de son exposition à la Galerie de France, un critique anonyme écrit par exemple en 1956 qu'« à ceux qui veulent entrer dans l'informel, Manessier est un exemple de discipline, de rigueur contenue, ce qui n'exclue pas la poésie, le rêve et la liberté de composition. »³³¹ On retrouve dans cette expression la première définition de l'informel promue par Michel Tapié, qui en faisait un « domaine », un lieu où pouvait se réaliser l'art autre. On y retrouve de plus les valeurs conservatrices de la revue, qui défend cet art « de tradition française » qui dominait l'immédiat après-guerre par ses qualités de composition

³²⁵ A propos de l'exposition de Tapiés, Serpan, Hosiasson, Appel à la galerie Stadler. Wescher, Herta. « Situations d'hier et d'aujourd'hui, Galerie Ariel et Galerie Stadler », *Cimaise*, Série 5 - n°4, mars-avril 1958, p. 39.

³²⁶ Verdet, André. « Assetto et ses conquêtes périlleuses », *XXème siècle* : Vingt ans avant, n°13, Noël 1959.

³²⁷ Favre, Louis-Paul. « Signification de l'informel », *Combat*, 1er août 1958.

³²⁸ Ragon, Michel. « Downing, Studio P. Facchetti », *Cimaise*, Série 3 - n°3, janvier février 1956.

³²⁹ Rivière, Claude. « François Fiedler », *XXème siècle* : Nouvelles situations de l'art contemporain, n°14, juin 1960.

³³⁰ Zanini, W. « Franz Krajcberg », *XXème siècle* : Renouveau du relief, n°16, mai 1961.

³³¹ Anonyme, « Les Galeries d'art à Paris. Manessier, Galerie de France », *Jardin des arts*, n°22, août 1956.

et d'équilibre. Cette interprétation conservatrice de l'informel a pu favoriser par la suite l'assimilation de l'informel aux peintres de tradition française et à la « Nouvelle École de Paris ».

Plus proche de la scène contemporaine originellement visée par Michel Tapié, Herta Wescher se sert quant à elle du terme pour identifier l'esprit général de toiles de Degottex, Loubchansky, Mathieu, Benrathj, Van Haardt et Duveillier³³². À nouveau, le concept d'informel est utilisé de manière extensive, comme une catégorie permettant l'identification simplificatrice des recherches de chaque artiste. La sélection d'artistes cités par Herta Wescher pour représenter cette catégorie de l'informel est en effet peu représentative de l'informel promu par Michel Tapié, tant dans sa version de 1951 que dans sa version de 1956 – aucun de ces artistes n'est réellement, profondément, durablement pris en charge par le critique. Le terme « informel » est ici utilisé sans réelle prise en compte de son histoire, de sa portée, de ses enjeux et de sa stricte réalité économique, qui devraient le limiter à la personnalité et aux activités de Michel Tapié conformément au haut degré de personnification de ses méthodes critiques. Cependant, le terme est ici utilisé pour évoquer des artistes en partie liés aux activités de Charles Estienne ou à l'esthétique de l'abstraction lyrique de Mathieu. Historiquement, cette réception large et lâche du terme permettait aux critiques de ne pas définir de manière trop rigide leurs méthodes d'analyse. Michel Ragon résume bien cet état d'esprit dans l'un de ses articles sur le Premier festival de l'art d'avant-garde de 1956, qui se déroulait à la Cité Radieuse de Marseille. Après avoir présenté les différentes sections du festival par le « tachisme », les « géométriques en mouvements », « l'École du Pacifique », il aborde la question des « informels », précisant « aussi arbitraire que soit ce terme commode pour des artistes aussi différents que Fautrier, Lansky, Koenig, Laubiès, Serpan, Arnal, Karskaya... »³³³. Cette acceptation du terme, « arbitraire mais commode », persiste encore aujourd'hui dans de nombreux écrits d'historiens. Elle a aussi favorisé la confusion de la réception des différentes positions critiques et esthétiques qui organisaient les années cinquante.

Il faut enfin noter que fort de sa résistance et de son potentiel englobant, le concept d'informel semble finir par convaincre des critiques historiquement partisans de l'abstraction géométrique et réfractaires à une abstraction expressive, dont l'une des figures les plus brillantes des années cinquante était Pierre Gueguen. En 1960, dans son article « Tachisme et désintégration »³³⁴, il rend ainsi hommage au « tachisme » d'Hartung, Lansky, Dubuffet, Kandinsky et Fautrier avant de conclure :

« L'informel qui était dans l'air, est entré maintenant dans l'art. Il représente la conjoncture historique ; sa supériorité est de devenir plaque tournante, donnant sur les directions les plus diverses : impressionnisme, expressionnisme, naturalisme, abstraction pure et gribouillis pur. Tous en profitent, même la figuration ! La matière tout de même, cela compte en peinture.

³³² Wescher, Herta. « Tendances actuelles », *Cimaise*, Série 5 - n° 6, juillet-août-septembre 1958.

³³³ Ragon, Michel. « Premier festival de l'art d'avant-garde », *Cimaise*, Série 4 - n°1, septembre-octobre 1956.

³³⁴ Gueguen, Pierre. « Tachisme et désintégration », *Art d'aujourd'hui*, n°26, avril 1960, p. 4-5.

Signe des temps ! La science et l'art ont la même base de départ, la matière. Tandis que les atomistes la désintègrent (en évitant la casse), les artistes divisent, désintègrent aussi la forme. Mais c'est pour la retrouver, phénix vivace et précieux ressuscité de ses cendres. »

Il paraît assez étrange de voir Pierre Gueguen, grand moqueur du tachisme et sceptique de l'informel, embrasser dans le même article à ce moment-là les discours de ses anciens opposants pour défendre les pionniers de l'abstraction expressive des années cinquante. Cette prise de position, opportuniste ou non, est en tous cas renouvelée quelques mois plus tard article dans *XXème siècle* promouvant les œuvres d'Alexandre Istrati, qui « quittant la voie, trop étroite pour sa couleur, des petites et des grandes géométries, [...] libéré entre en informel »³³⁵.

Il faut ici se poser la question des affiliations des différents auteurs qui se servent de l'informel comme outil critique même à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Les revues *Cimaises* et *XXème siècle* sont historiquement les plus proches du discours de Michel Tapié, qui est invité à plusieurs reprises à intervenir dans leurs publications.

Cependant, les membres de *Cimaise* se montrent rapidement méfiant envers la production associée à l'informelle. S'ils sont déterminés à défendre comme Michel Tapié une nouvelle voie pour l'abstraction et que leur sympathie lui est acquise au moment de la création de la revue en 1953, les circonvolutions du discours du critique, ses errances et leur déception face aux œuvres matiéristes héritées des travaux des « Signifiants de l'informel » les font se replacer très vite en observateurs critiques de ses activités, notamment du côté de Roger van Gindertael, Herta Wescher et Julien Alvard. De plus, la plupart des rédacteurs de *Cimaise* sont de jeunes critiques qui aspirent tout comme Michel Tapié à marquer l'évolution de l'art contemporain, à accompagner les artistes et à « découvrir » le prochain mouvement d'avant-garde parisien. En ce sens, ils se positionnent à la fois en admirateurs et en concurrents de leur aîné – ce qui fût plus particulièrement le cas de Michel Ragon et Pierre Restany.

À l'inverse, la revue *XXème siècle* n'ambitionne pas d'avoir la même portée presque militante et combative que *Cimaise*. Les articles de la revue proposent bien plus souvent des bilans, des panoramas rétrospectifs, des articles monographiques. Les revues d'expositions et les études d'œuvres sont bien plus souvent écrites dans une prose poétique, expriment une sensibilité plus qu'un regard analytique et dialectique, par le biais de métaphores, de référence au cosmos, à la nature, au rêve. Le discours sur l'informel y trouve souvent une place plus harmonieuse et plus facilement appréciée que dans *Cimaise*. Surtout, la revue est dirigée par San Lazzaro et les articles fréquemment écrits par des auteurs italiens, comme Giulio Carlo Argan, et des poètes, comme André Verdet, qui sont proches de Michel Tapié. Le critique bénéficie d'une audience italienne bien plus favorable qu'à Paris, ancrée notamment dans la force de ses activités à Milan et Turin. Ce facteur ne doit pas être négligé pour comprendre la manière dont est utilisé l'informel jusqu'au milieu des années soixante dans cette revue, malgré l'inadéquation

³³⁵ Gueguen, Pierre. « Alexandre Istrati », *XXème siècle* : Nouvelles situations de l'art contemporain, n°14, juin 1960.

progressive entre le discours de 1951 encore en vigueur, les évolutions du discours de Michel Tapié et les évolutions de la scène contemporaine.

3.2.3. *L'informel, ou la valorisation par le contre-exemple*

Enfin, si le discours de l'informel persiste dans les méthodes d'analyse des critiques jusqu'à la fin des années cinquante et des années soixante, c'est aussi qu'il sert de contrepoint à la valorisation par la différence d'artistes et d'œuvres pour lesquelles il existe encore à cette époque un intérêt marchand. Cet intérêt concerne autant d'anciens artistes comme Atlan, qui aurait pour Michel Ragon « précédé de beaucoup d'années dans le domaine dangereux des séductions de la matière et du signe » les « 'informels' et autres 'tachistes' »³³⁶, ou encore comme Hartung, qui se serait « constamment préoccupé d'imposer à la non-conscience de l'affectivité [...] le contrôle de la raison »³³⁷ contrairement aux « épanchements » des informels et des tachistes. Ces deux artistes sont des valeurs sûres du marché parisien de l'époque, et il importe de les distancer de l'informel qui aurait pu les engloutir pour maintenir leur appréciation critique. Cet intérêt concerne en même temps des jeunes artistes, que les critiques voudraient voir reconnus tout en les tenant eux aussi éloignés du discours de l'informel dans lequel ils pourraient basculer de par la proximité formelle de leurs œuvres avec l'esthétique originellement défendue par Michel Tapié. C'est le cas de Santomaso, défendu par Giuseppe Marchiori en 1960 dans *XXème siècle* pour ses œuvres éloignées « des zones les plus stériles de 'l'informel' »³³⁸, ou encore de Pierre-César Lagage, à propos duquel Herta Wescher écrit :

« Dans l'âge informel que nous vivons, la peinture de Lagage a presque chose d'obsédé : les compositions sont élaborées le plus minutieusement possible, les valeurs pesées sur une balance de précision. »³³⁹

On retrouve à nouveau la valorisation de la composition, de la rigueur, du signe contre l'informel de Michel Tapié encore perçu par le prisme des œuvres matérialistes des débuts et non pas dans son évolution graphique de l'art autre comme « baroque ensembliste ».

Étonnement enfin, dans cette dialectique de la valorisation d'artistes par l'utilisation de l'informel comme contre-exemple, le concept peut mener à sa propre valorisation. En 1960, quelques temps après la nomination de Fautrier à la Biennale de Venise, San Lazzaro se fend d'un long article dans *XXème siècle* intitulé « Sortir de l'informel »³⁴⁰. Destiné à la promotion du travail du sculpteur Giorgio de Giorgi, on retrouve de manière inattendue au regard du titre tous les éléments du discours de Michel Tapié. L'artiste est ainsi cité :

³³⁶ Ragon, Michel. « Atlan », *Cimaise*, Série 4 - n°3, janvier-février 1957, p. 12.

³³⁷ Gindertael, Roger (van). « Hans Hartung », *Cimaise*, Série 4 - n°1, septembre-octobre 1956, p. 12.

³³⁸ Marchiori, Giuseppe. « Santomaso à Bruxelles », *XXème siècle* : Nouvelles situations de l'art contemporain, n°14, juin 1960.

³³⁹ Wescher, Herta. « Lagage, Galerie Massol », *Cimaise*, Série 6 - n°4, mars-avril 1959, p. 43.

³⁴⁰ San Lazzaro, Guialteri. « Sortir de l'informel », *XXème siècle* : La révolution de la couleur, n°15, noël 1960.

« Pour le vrai informel, l'itinéraire est donc une aventure à travers des mondes souterrains et lointains, au cœur des structures primordiales et informes, tout au long de parcours creusés dans les cellules les plus vivantes de la matière »

Ce qui, étonnement, aboutit à cette conclusion du critique :

« C'est par le moyen du bronze qu'une œuvre « attachante » parvient à se dégager de l'informel, comme une fleur naît du fumier. L'Informel, comme jadis l'Impressionnisme, n'est valable qu'à condition d'en sortir. Giorgio de Giorgi, lui, en est sorti. »

3.3. L'informel face à l'art autre : confusions et stratégies marchandes

La confusion qui entoure le discours de l'informel aujourd'hui encore était donc déjà en vigueur à la fin des années cinquante. Le terme s'appliquait à de nombreux artistes, de nombreuses expositions sans jamais être réellement recontextualisé avec l'histoire des activités de Michel Tapié. De nombreux acteurs marchands et institutionnels cherchaient à exploiter le dernier « souffle » du succès passé de l'informel par le biais de diverses stratégies promotionnelles. Cette confusion a finalement été encouragée par Michel Tapié lui-même qui, avide de renforcer sa présence internationale, part à la fin des années cinquante à la conquête de nouveaux pays sous la bannière de l'informel, alors même qu'il rejetait désormais le terme à Paris.

3.3.1. Faire durer l'informel : programmation de galeries parisiennes

Le marché des années cinquante est marqué à la fin de la décennie par une dynamique d'inflation des prix des peintres de l'abstraction expressive révélés depuis la fin de la Seconde guerre mondiale³⁴¹. Ce mouvement d'inflation des prix touche d'abord des artistes comme Pollock et Wols, en raison notamment de leur mort prématurée, puis gagne les travaux de Dubuffet, Fautrier et Michaux. De nombreux marchands qui disposent d'œuvres de ces artistes ont donc intérêt à maintenir leurs côtes en promouvant l'informel historique de Michel Tapié. De la même manière, certaines galeries qui ont travaillé avec le critique ont gagné une identité, un réseau et un marché de par leur association à ces artistes et à cet informel. Après le départ du critique, ces galeries ont tenté de préserver le succès apporté par les activités de Michel Tapié. La galerie Rive Droite dirigée par Jean Larcade continue à utiliser la même recette informelle qui a fait son succès avant le départ du critique pour la galerie Stadler en 1955. En 1957, Pierre Restany organise dans ses locaux une exposition rétrospective de Fautrier intitulée « Fautrier. Trente ans de figuration informelle ». L'artiste ayant déjà exprimé publiquement à plusieurs reprises son rejet du terme, son utilisation dans le titre de l'exposition fonctionne clairement comme appât commercial. En 1958, Jean Larcade expose une première sélection d'œuvres de Fautrier, Brauner,

³⁴¹ Pour une étude complète du marché de l'époque, voir par exemple : Moulin, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris : Minuit, 1967 ; Verlaine, Julie. *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2019.

Francis Bacon, Sam Francis, Hultberg, Mathieu, César et Signori en avril-mai ; puis *Fautrier* d'André Verdet, livre illustré de lithographies de l'artiste en mai suivi en juin par Mathieu. La fin de l'année 1958 est consacrée à une exposition rétrospective « Quelles sont les origines de l'art informel ? », avec des œuvres de Klee, Hartung, Fautrier, Wols, Pollock, Mathieu et Tobey. L'année suivante, c'est au tour du Studio Facchetti de reprendre le flambeau informel en organisant une exposition rétrospective « Dix ans d'activités » avec Bryen, Wols, Michaux, Fautrier, Dubuffet, Mathieu, Pollock, Sam Francis, Riopelle, Laubiès, Sima, Lataster, Gilioli, Stahly et Kemeny.

Les annonces d'expositions publiées à la même période dans *Cimaise* révèlent que de nombreuses autres galeries persistent à rester dans le sillage de l'informel. Dans l'exemplaire de mai-juin 1958, on retrouve ainsi une annonce d'une exposition de Fautrier à la galerie René Drouin suivie par une exposition de Cuixart ; une exposition de groupe à la galerie Jordan avec les œuvres de Fautrier, Hartung, Kandinsky, Tobey, Wols, Atlan, Arnal, Banc, Matta, Poliakoff, Tsongos et Zack ; une exposition de groupe à la galerie Apollinaire avec Fautrier, Hartung, Schneider, Bryen, Licini, Soldati, Meloni, Helman, Laubies, Bellegarde, Feito, Koenig, Dugur, Brüning, Hundertwasser et Berrocal³⁴².

Ce regard obstinément tourné vers le passé atteint un point presque absurde quand la Florence Houston Brown Gallery se décide à organiser en 1963 une seconde édition anniversaire de l'exposition « White and black » [annexe 28] qui s'était tenue en 1948 à la galerie des Deux-Îles. Là encore, l'utilisation des « débuts mythiques » de l'informel correspond plus à une stratégie commerciale relativement grossière qu'à une réelle réflexion sur l'évolution des œuvres et du discours associés à l'informel. Les artistes présentés durant cette édition sont tous des jeunes artistes relativement inconnus, comme Banc, Brau, Cathelin, Chabaud, Hanich, Noel, Pavlowsky, Wolman. Seul Chabaud a été exposé une fois par Michel Tapié, et aucun de ces artistes n'est réellement lié aux différents réseaux de l'informel, pourtant relativement étendus dans son acceptation la plus large. Le texte du catalogue reproduit la déclaration de 1948 de Michel Tapié mais lui adjoint ensuite une sélection de textes relativement hostiles. Invité à écrire un nouveau texte pour l'exposition, Edouard Jarguer, l'ancien partenaire de Tapié qui avait participé à l'organisation de la première édition, adresse une « Lettre ouverte à Florence Houston-Brown »³⁴³ particulièrement amère. Il y accuse Michel Tapié et Georges Mathieu d'avoir dévoyé, par leur « langage abstrus et monocorde auquel il ne saurait être question [...] de tenir la partie », l'initiative de libération de l'abstraction de la fin des années quarante, en encourageant « l'informel, le tachisme, l'art autre, toute cette hypertrophie de la pâte et du geste ». Déclinant l'invitation de la galeriste, la lettre se conclut ainsi :

« Quel que soit l'éclairage du problème, on s'aperçoit que le fossé creusé par les prises de position idéologiques réactionnaires de Mathieu et de Tapié ne pourra jamais plus être comblé, et je crois pour ma part qu'il y a tout lieu de s'en réjouir. »

³⁴² Encarts publicitaires, *Cimaise*, Série 5 - n°5, mai-juin 1958.

³⁴³ « White and Black II », Florence Houston Brown Gallery, 1963.

3.3.2. *Enjeux politiques et historiographiques institutionnels*

Durant près d'une décennie, le discours sur l'informel est resté réservé à Paris à l'espace du marché et relativement ignoré par les institutions culturelles. Le Musée d'art moderne tendait plutôt à s'associer aux activités de la galerie Charpentier ou de la galerie de France, concentrant ses efforts sur la revalorisation d'une histoire de l'art nationale passant par le concept de l'École de Paris. Les artistes du réseau de Michel Tapié évoluant entre ces différents lieux dans une fluidité qui ne s'encombrait pas réellement des distinctions critiques, et le terme s'étant rapidement dissocié d'une acceptation strictement liée à la personnalité de Michel Tapié, les institutions n'ignoraient pas l'existence de leurs recherches. Ce n'est cependant qu'à la fin des années cinquante qu'elles réalisent le potentiel du discours sur l'informel.

En 1958, l'arrivée de Charles de Gaulle au pouvoir et la constitution de la Vème République change les dynamiques politiques du pays. La mise en valeur du concept de nation, en tant qu'entité unitaire, autonome et indépendante sur la scène internationale comme principe transcendant de réaffirmation de l'identité nationale vient prolonger d'une manière agressive et explicite les efforts mis en œuvre par les acteurs culturels de l'après-guerre. Pour marquer ce projet politique et culturel, le ministère des Affaires culturelles nouvellement créé décide d'organiser une manifestation d'envergure présentant la nouvelle avant-garde française. La première édition de la Biennale de Paris a ainsi lieu en 1959 au Musée d'art moderne sous la direction de Raymond Cogniat. André Malraux inaugure l'ouverture de la manifestation par un discours accordant désormais à l'art reconnu comme informel le statut de nouvelle avant-garde française³⁴⁴. Ce faisant, il en faisait en même temps une « avant-garde d'État », un art national consensuel, réconciliant les recherches du spectre de l'abstraction libre englobant tachisme, informel, art autre, abstraction lyrique, non-figuration. Le pouvoir subversif des idées proposées à l'heure des premières années de combat de Georges Mathieu et Michel Tapié, déjà largement entamé depuis plusieurs années, était alors définitivement enterré. L'exposition est de plus significative des dynamiques de « dé-signification » du terme « informel » qui ont rongé l'identité des recherches artistiques qui lui étaient associées par la confusion qui a entouré sa réception critique tout au long des années cinquante et par sa réutilisation décontextualisée. La salle de la Biennale de Paris nommée salle des « Informels » réunissait ainsi des œuvres de François Dufrêne, Raymons Hains, Jacques Villeglé et Jean Tinguely...

En 1960, c'est au tour du Musée des Arts Décoratifs de reprendre le flambeau du discours sur l'informel à l'occasion de l'exposition « Antagonistes », organisée par François Mathey et Julien Alvard. Si le critique évite l'écueil de la coquille vide de « l'informel » en s'attachant à présenter d'un côté une salle dédiée à « l'abstraction lyrique » de Hartung, Soulages, Kline, Riopelle, Bellegarde, Brüning, Pollock, Alechinsky, Mitchell, Domoto et Vallorz, de l'autre une salle dédiée à la « matière à

³⁴⁴ Allocution d'A. Malraux reproduite dans Perspectives. Bulletin d'informations et d'études critiques, Biennale de Paris, n°2-3, octobre 1959, p.1. in Hyacinthe Sandrine. *Op. cit.*, p. 265.

réflexion » avec Dubuffet, Burri, Hartung, Mathieu, et Wols ainsi qu'Horst Egon, Kalinowski, Réquichot, Modesto Cuixart, Manolo Millarès, et Zoltan Kémény, on retrouve dans cette bipartition la dualité fondamentale du discours de Michel Tapié. L'exposition ambitionnait notamment de déplacer l'origine de l'abstraction expressive du sol américain au sol européen en confrontant les travaux de Fautrier et de Pollock. Cependant, elle ne le faisait pas dans une dialectique favorable à la promotion nationaliste de l'École de Paris. Au contraire, la démonstration de Julien Alvard ambitionnait de poser grâce à la création contemporaine les bases d'une communauté humaine idéale et universelle, transcendant les frontières, en se concentrant non plus sur le contexte de création des œuvres et sur l'individualité de chaque artiste mais en déplaçant l'ontologie de l'art abstrait vers le spectateur et vers les mécanismes de réception des œuvres³⁴⁵. Cette réflexion était directement inspirée des idées de Michel Tapié, dont la réflexion sur la réception des œuvres transcende les évolutions théoriques, de l'informel à l'art autre et au baroque ensembliste.

3.3.3. *Contradictions de Michel Tapié : l'informel à la conquête du monde*

À la fin des années cinquante, si la scène culturelle parisienne s'embourbe dans un discours informel de plus en plus creux, Michel Tapié en avait officiellement et théoriquement tourné la page pour se concentrer sur l'élaboration d'un nouvel art autre, le « baroque ensembliste ». C'est aussi le moment où il s'intéresse à la conquête de nouvelles scènes artistiques étrangères. Paradoxalement et malgré ses déclarations théoriques, la stratégie critique qu'il déploie dans cette conquête repose toute entière sur le discours de l'informel.

Michel Tapié organise en effet en 1957 l'exposition « Arte otro » à la Sala Gaspar à Barcelone. L'exposition est conçue comme une manifestation didactique, présentant de manière presque récapitulative et conclusive un panorama complet des informels européens, américains et japonais rassemblés sous la houlette du critique. On y retrouve encore une fois les œuvres des informels historiques, de Fautrier, De Kooning, Mathieu, Pollock, Kline, Tobey, Wols, Falkenstein à Sam Francis. L'exposition sert en fait de vitrine à Michel Tapié pour convaincre de futurs partenaires commerciaux de s'associer avec lui et pour attirer des futurs artistes en leur montrant concrètement leur intérêt à le réseau international puissant de l'art autre. L'exposition est en effet présentée en 1958 à Osaka sous le titre « The International Art of New Era », en 1959 à Turin comme « Arte Nuova » au Circolo degli Artisti, et en 1960 à Berne sous le titre « Struktur Form Bedeutung ». En 1964, Michel Tapié profite de l'invitation du conservateur du Centro de Artes Visuales, Jorge Romero Brest, pour réunir une nouvelle fois le panel de ses informels historiques pour présenter « Intuiciones y realizaiciones formales. Exposicion de obras seleccionadas por Michel Tapié (Paris-Turin) » [annexe 29]. La présentation de Michel Tapié dans le catalogue d'exposition est significative une nouvelle fois de l'écart entre ses

³⁴⁵ Hyacinthe, Sandrine. Op. cit., p. 272-275.

ambitions et son image, Jorge Romero Brest se demandant « comment donc ne pas inviter celui a le premier caractérisé l'art 'informel' ? »³⁴⁶.

L'informel constituera surtout l'outil principal de Michel Tapié pour s'attacher la scène artistique contemporaine du Japon et devenir l'un des promoteurs principaux de *Gutai* dans les pays occidentaux. Le critique prend connaissance de leurs recherches par le biais de ses relations avec Hisao Domoto et Toshimitsu Imai qui recevaient à Paris la revue *Gutai*. Déjà sensible à une esthétique d'un idéal japonais fantasmé autour de la calligraphie, du zen, des signes et d'une gestualité traditionnelle, Michel Tapié croit voir dans leurs recherches un équivalent à l'abstraction expressive européenne qu'il défend depuis si longtemps. Les membres de *Gutai* connaissent quant à eux l'existence du critique et pensent avoir trouvé un représentant idéal pour faire connaître leur art dans le monde occidental.

Lorsque Michel Tapié organise son premier voyage au Japon avec Georges Mathieu et Sam Francis en septembre 1957, sa visite est annoncée dans le sixième numéro de la revue *Gutai* en tant que représentant de l'Informel. Si Yoshihara avait reconnu en 1956 dans la revue *Geijutsu Sincho* les points de ressemblance entre *Gutai* et l'informel autour de « la révélation directe et spontanée, libre de toute contrainte par rapport à des formes préexistantes »³⁴⁷, la rencontre entre les deux parties aboutit, conformément aux espoirs respectifs, à la création d'une relation professionnelle plus commerciale qu'artistique. Si l'illusion de la possibilité de la création d'un terrain de recherches esthétiques communes autour du concept d'informel fondait cette rencontre, alors que Michel Tapié fait paraître dans le huitième numéro de *Gutai* son article « l'Aventure Informelle »³⁴⁸ [annexe 30] reproduisant des œuvres de Mathieu, Francis, Burri, Fontana, Pollock, De Kooning, Domoto et Imai, cette illusion ne dure qu'un temps. Michel Tapié, fidèle à ses méthodes critiques habituelles, ne propose qu'une analyse formaliste des œuvres de *Gutai*, décontextualisée. Il met ainsi l'accent sur la production picturale de ces artistes, écartant totalement la dimension gestuelle et performative des œuvres, tout autant sinon plus importante que la trace plastique qu'il en résulte. En Europe et aux États-Unis, où le critique expose *Gutai* à la Martha Jackson Gallery à New-York en 1958, puis à la galerie Notizie à Milan, ou encore à l'occasion d'expositions de groupe, leurs œuvres ne seront accueillies qu'avec indifférence, voire incompréhension, le monde de l'art ne voyant en elles qu'une énième répétition d'une esthétique matiériste et lyrique déjà trop représentée. Cet appauvrissement de la portée des recherches de *Gutai* est un reproche qui pèse lourdement et durablement sur la réception du discours de Michel Tapié.

En dehors de ses liens avec *Gutai*, c'est toute la stratégie promotionnelle de Michel Tapié qui s'engage au Japon sous la bannière de l'informel. Le critique avait en effet déjà commencé à s'efforcer de faire connaître son discours au Japon, en présentant avec l'exposition « Art d'aujourd'hui » les informels historiques aux magasins Takashimaya à Tokyo en 1956. Il publiait alors dans la revue *Mizue*

³⁴⁶ « Intuiciones y realizaciones formales. Exposicion de obras seleccionadas por Michel Tapié (Paris-Turin) » [cat.exp.], Centro de Artes Visuales, Buenos Aires, août-septembre 1964.

³⁴⁷ Cité par Bertozzi, Barbara. « Osaka 1957, Michel Tapié rencontre le groupe Gutai », in Bandini, Mirella (dir). *Op. cit.*, p. 76.

³⁴⁸ Michel Tapié, « L'aventure informelle. Hommage à Gutai », *Gutai*, n°8, septembre-octobre 1957.

un texte directement tiré de ses premières années de critique, intitulé « Signifiant de l'informel »³⁴⁹. Pour mener à bien ses ambitions commerciales et critiques, Michel Tapié ne s'inquiète pas de la contradiction qui oppose ce discours destiné au Japon avec celui qu'il tient désormais en Europe, dans lequel il lutte désormais contre la propagation du terme informel au profit de l'art autre. La publication de ces essais informels répondait certes une stratégie critique mais se révélait complètement anachronique.

Cette stratégie lui permet en tous cas de satisfaire ses objectifs. Michel Tapié met en œuvre un travail de prospection au Japon destiné à renouveler le vivier des artistes de l'art autre par l'intégration à son réseau d'artistes étrangers, dont les recherches pouvaient soutenir son discours individualiste et universel tout en ravivant l'intérêt de la scène européenne et américaine pour ses activités. L'informel lui donnait la légitimité pour attirer de jeunes artistes, tout en faisant de lui l'interlocuteur privilégié des acteurs culturels japonais pour faire connaître la scène occidentale. Il faut finalement noter que, comme ce fut le cas au regard de ses relations avec des artistes occidentaux, les relations de Michel Tapié avec le Japon sont principalement connues pour son travail avec Gutaï. Cependant, c'est avec d'autres artistes que le critique noue une relation véritablement durable et approfondie, comme avec le maître Teshigahara, Insho ou Imai.

³⁴⁹ Tapié, Michel et Tominaga, Soichi. « Signifiant de l'informel », *Mizue* n°617, décembre 1956.

Chapitre 3. Esquisse historiographique : échecs et influences de l'informel de Michel Tapié

En tant que figures du discours critique des années cinquante, l'informel et l'art autre recouvrent en creux la multitude des contradictions de la personnalité de Michel Tapié comme celles de leur époque. Personnifiés à l'extrême, leur interprétation extensive a participé à la dissolution de leur sens durant de nombreuses années, avant de les faire disparaître progressivement durant les années soixante, sans jamais faire vraiment l'objet d'un travail historiographique par la suite. L'échec de l'appréhension de l'informel et de l'art autre par l'histoire de l'art est alors autant due à des facteurs liés à la position critique et à la personnalité de Michel Tapié qu'aux difficultés de revalorisation de toute une période, celle des « années cinquante » européennes. Au regard de l'importance de la place occupée par ces discours au moment de leur création, il importe pourtant de comprendre quelles dynamiques ont réussi à écarter l'informel et l'art autre du processus d'écriture de l'histoire de l'art. Il importe ensuite de comprendre comment s'est opéré leur réexamen afin d'identifier par quels biais certains historiens ont pu essayer de les réhabiliter. Au regard de la compréhension des structures des discours de Michel Tapié établie précédemment, il faut cependant constater que Michel Tapié a pu influencer plus durablement qu'il n'y paraît les décennies qui suivirent son activité, en inspirant certains critiques comme certains artistes aujourd'hui considérés comme d'importance mineure pour l'histoire de l'art.

1. Michel Tapié et l'informel face à l'historiographie

1.1. La disparition de l'informel : un constat d'échec historiographique

Alors que l'art et la scène artistique des années cinquante sont maintenant étudiées depuis plusieurs dizaines d'années, l'art informel et l'art autre semblent encore ne pouvoir être appréhendés qu'avec difficultés par les historiens. Les études françaises consacrées à la période semblent en effet avoir hérité de la confusion et de l'inexactitude qui les entourait déjà dans les années cinquante. Aucun effort historique n'a été en effet réellement mis en œuvre dans le sens d'une redéfinition et d'une remise en question de l'utilisation de ces discours. L'historiographie récente tend à confondre, dans un grand mélange de concepts dévalués hérités de cette période, un trio magique associant informel, tachisme et abstraction lyrique sans aucune distinction. Chacun de ces termes semble pouvoir être librement utilisé à la place des deux autres, dans une souplesse étonnante au regard du principe de rigueur habituellement nécessaire à l'étude de faits ou d'objets historiques. **[EXEMPLES]**. Bien sûr, ces différents concepts se fondent sur le même principe de rejet de l'abstraction géométrique, se recoupent largement dans leurs formes et les discours qui leur sont associés ont toujours été fluides et extensifs. Pourtant, comme le montre ce travail, chacun de ces termes est né dans un contexte historique

particulier et répond de ce fait à des enjeux différents comme fait intervenir des acteurs et des réseaux différents. Il paraît d'autant plus important d'être attentif à leur distinction quand se révèle à travers cette étude l'écart profond qui existe depuis les années cinquante entre les artistes retenus par l'histoire de l'art et « redistribués » librement entre les différents termes, les artistes ayant fait partie des discours de Michel Tapié à différentes époques et les artistes qu'il a effectivement soutenu par des activités d'exposition et d'édition.

Ignorer le contexte des discours de la période, c'est entretenir volontairement une confusion permettant de dissimuler un malaise esthétique profond. L'informel, le tachisme et l'abstraction lyrique recouvrent en effet un champ de production artistique disqualifié sur le plan esthétique par l'histoire de l'art. Les œuvres européennes ont été dévalorisées par les historiens pour plusieurs raisons : l'esthétique matiériste associée à l'informel ou au tachisme a tout d'abord épuisé depuis longtemps l'intérêt initialement provoqué par les activités de Michel Tapié, jusqu'à être considérées comme des « croûtes » par l'ensemble de la scène tant critique qu'universitaire. Les artistes européens ont longtemps souffert de leur comparaison à l'expressionnisme abstrait américain et de leur intégration au champ conceptuel de l'École de Paris, vitrine de l'association du marché de l'art et de l'État.

Ces considérations ont longtemps justifié le désintérêt historique pour ces œuvres et pour leur histoire. Si un intérêt national a permis le réexamen de cette histoire, rééquilibrant les dynamiques des rapports entre la scène américaine et la scène européenne, cette réévaluation n'a pas entraîné de réel nouveau regard sur les œuvres. Certains historiens comme Philippe Dagen assument aujourd'hui encore le jugement négatif porté sur le champ de l'abstraction défendu par Michel Tapié et ses contemporains : les années cinquante parisiennes n'ont pas été à la hauteur de l'histoire de l'art autant à cause du discours critique et muséal stéréotypé et nationaliste de l'époque mais aussi parce qu'il pourrait y avoir selon lui « manqué de quoi faire une génération d'artistes qui puisse se comparer à celle qui s'était formée sur fond d'expressionnisme allemand, d'exil de Dada et du surréalisme » aux États-Unis³⁵⁰. La plupart préfèrent cependant réexaminer le contexte de la création de la période « sans juger de la qualité des œuvres » - ce que faisaient déjà à l'époque certains critiques comme Claude-Hélène Sibert³⁵¹. L'échec des discours critiques de l'époque est donc profondément associé à l'échec de la réception académique des œuvres.

Malgré ces perceptions relativement négatives des discours critiques des années cinquante, le concept d'abstraction lyrique semble avoir pu bénéficier d'un regard plus bienveillant que l'informel ou le tachisme. Le terme est souvent utilisé pour désigner l'ensemble des recherches artistiques construites en réaction à l'abstraction géométrique. Cette valorisation peut être liée à la fois à l'évocation par le terme

³⁵⁰ Dagen, Philippe. « Paris 1945-1953 : un collage », in Bertrand-Dorléac, Laurence. *Les arts à Paris après la Libération*. *Op. cit.*, p. 29-47.

³⁵¹ Critiquant durement l'exposition « Individualités d'aujourd'hui » (galerie Rive Droite, 1954) et plus particulièrement les choix de présentation et de discours de Michel Tapié, Claude-Hélène Sibert finissait ainsi son compte-rendu : « En conclusion, je n'ai voulu toucher ni à la peinture, ni aux peintres, bien que je puisse me défendre d'une certaine crainte pour eux du néfaste résultat de ces batailles de clocher. » Voir : Sibert, Claude-Hélène. « Malaise dans la peinture contemporaine », *Op. cit.*

« lyrique » du paradigme expressif qui conditionne l'art de l'époque, qui définit un réel point commun parmi la multitude des recherches singulières, et qui a été mis en valeur relativement tôt par l'histoire de l'art puisqu'il permettait la comparaison avec l'expressionnisme abstrait américain. Les historiens bénéficiaient de plus d'un support historique clair dans le travail rétrospectif de Georges Mathieu³⁵². Le travail de Charles Estienne avait ensuite ancré le travail d'artistes proches de l'esthétique de Mathieu dans une tradition nationale. Dans les années 80, cet ancrage favorisera par exemple la naissance d'une collection héritée du travail de Charles Estienne en Bretagne fondée par Jean-Marc Poinot réunissant des œuvres de Camille Bryen, Jean Degottex, James Guitet, Simon Hantaï, Pierre Soulages, Pierre Tal-Coat³⁵³.

L'art informel reste malgré tout particulièrement ignoré des discours historiques. La présentation actuelle des collections du Centre Pompidou présente par exemple une histoire des années cinquante organisée entre une salle dédiée à « l'abstraction gestuelle », une salle « lettriste » et une salle dédiée à « Dubuffet / Fautrier ». Cette présentation réitère une tripartition historique établie notamment au sein du discours de Tapié entre le geste, la lettre-le signe et la matière. Cette distribution des œuvres permet cependant d'éviter la dénomination problématique « art informel » et l'héritage problématique de Michel Tapié. On peut enfin noter que dans le champ des études françaises sur les années cinquante, le concept d'art informel est presque toujours utilisé avec une typographie destinée à marquer la circonspection qui l'entoure, que ce soit par sa mise entre guillemets ou en italique. Cette typographie est beaucoup moins utilisée pour le tachisme ou l'abstraction lyrique, qui semble bénéficier d'une plus grande solidité historiographique. Le statut quo qui entoure l'utilisation du terme semble devoir pour l'heure perdurer, les récentes études destinées à revaloriser l'art parisien de la période se destinant plutôt à l'identification de formes annonciatrices des bouleversements artistiques des années soixante les situationnistes et les lettristes ou au cinéma, comme le révèle le choix des sujets d'étude de l'ouvrage dirigé en 2019 par Catherine Dossin *France and the visual arts since 1945: remapping European postwar and contemporary art*³⁵⁴ ou l'étude dirigée par Laurence Bertrand Dorléac en 2017, *Les arts à Paris après la Libération*³⁵⁵.

1.2. Un échec imputable aux méthodes de Michel Tapié

³⁵² Mathieu, Georges. *Op. cit.*

³⁵³ Trespeusch, Hélène. *La crise de l'art abstrait ? : récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 275.

³⁵⁴ Dossin, Catherine (dir). *France and the visual arts since 1945 : remapping European postwar and contemporary art*. New York, États-Unis d'Amérique, 2019.

³⁵⁵ Bertrand-Dorléac, Laurence (dir). *Les arts à Paris après la Libération*. *Op. cit.*

1.2.1. Un problème de style

L'échec historiographique de l'art informel peut être imputé en grande partie aux particularités problématiques du discours de Michel Tapié. D'un point de vue stylistique tout d'abord, ses écrits sont caractérisés par une grande répétition d'idées à l'intérieur d'un même texte ou d'une exposition à l'autre, comme par des phrases considérablement longues dont la syntaxe grammaticale est souvent approximative. Son utilisation de termes scientifiques ou philosophiques en dehors de tout contexte et de toute définition commune participe au sentiment d'imprécision qui ressort de ses écrits. Quand Michel Tapié définit les termes qu'il utilise, c'est pourtant parfois à son propre détriment puisqu'il n'hésite pas à faire évoluer librement le sens qu'il accorde à chacun de ses concepts ou à revenir sur ses propos. Son histoire de l'art est par exemple particulièrement fluctuante : il n'hésite pas par exemple en 1973 à revenir sur son travail de critique en affirmant n'avoir utilisé que deux fois le terme « informel » durant toute sa carrière et à affirmer que « l'expression art informel est une terminologie absurde, il n'y a pas d'art informel »³⁵⁶.

Ce processus de réécriture permanente de l'histoire et de son discours finit par faire de l'informel de Michel Tapié un véritable palimpseste critique, faisant obstacle à son étude historique. Ces caractéristiques stylistiques ont des conséquences fortement négatives pour l'organisation de la scène parisienne, que Serge Guilbaut analyse ainsi :

« Art criticism became a lucrative, witty, poetic exercise where differences were not clearly perceived or discussed. Rather, they were erased in order to fit them-not into a crisp, coherent ideological structure as in America-but into amorphous, luxurious, market-oriented commodities. This, paradoxically, was to be Paris' downfall: the breakdown of the verb, the incapacity to articulate, to mount a coherent, historically convincing cultural discourse, the way it seemed to have been able to do for centuries. »³⁵⁷

En raison de ces particularités, les discours critiques de Tapié, loin de donner accès aux œuvres, leur font écran. Le lien entre les œuvres, les faits et le langage semble alors se dissoudre dans un complexe de mots devenus signes creux, qui étouffe la réflexion pour la remplacer par des lieux communs répétitifs. Cette impression de dissolution du sens était augmentée par les pratiques d'exposition de Michel Tapié, qui s'appuyait sur un principe de contradictoire payé par un manque de cohérence apparent généralisé, mettant en crise les processus d'identification des artistes et des œuvres normalement mis en œuvre par la critique. Ce principe était un tribut d'autant plus lourd qu'il entraîna le désaveu de l'informel par de nombreux artistes, confisquant au critique l'intérêt de son invention au regard des historiens à venir, enclins à préférer la parole de l'artiste plutôt que celle du critique pour fonder leurs analyses.

³⁵⁶ Bandini, Mirella (dir). *Op. cit.*, p. 91.

³⁵⁷ Guilbaut, Serge. « 1955: The Year the Gaulois Fought the Cowboy ». *Yale French Studies* : The French Fifties, n° 98, 2000, p. 167-181.

Il faut noter cependant que les idées de Michel Tapié ont été beaucoup mieux reçues dans les pôles italiens, espagnols et germaniques de son réseau. Cet écart de réception historiographique peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Tout d'abord, il est possible que la portée des problèmes de style de Michel Tapié ait pu être minorée à la faveur des processus de traduction de ses écrits. Par ailleurs, les acteurs des scènes artistiques étrangères, qu'ils soient institutionnels ou critiques, ont pu profiter de leur position distante par rapport aux débats esthétiques qui animent et confrontent la scène parisienne. L'informel ne faisait alors pas l'objet d'attaques aussi répétées dans les pages de leurs revues, ce qui a pu favoriser sa réception plus favorable à la fois contemporaine et historique. Enfin, il faut noter l'influence des choix de supports et de lieux de publication de Michel Tapié, qui diffèrent sensiblement entre la France et un pays comme l'Italie. En effet, progressivement, les écrits du critique ne sont plus publiés que par des maisons d'édition italiennes, et tout particulièrement par la maison d'édition associée à l'ICAR, sa propre institution turinoise, les Edizioni del Dioscuoro. Si Michel Tapié commence une activité d'édition avec le Studio Facchetti, à partir de la fin des années cinquante, la scène parisienne ne connaît plus ses idées que par ses préfaces pour des catalogues d'exposition notamment à la galerie Stadler, qui sont des textes promotionnels écrits spécifiquement pour répondre à une stratégie marchande. Il faut noter de même que Michel Tapié est finalement très peu intervenu dans le champ d'une critique parisienne principalement théorique : le critique n'a en effet rédigé qu'une dizaine d'articles pour des revues comme *Cimaise* ou *XXème siècle* durant toute sa carrière. Ses essais, dans lesquels se développe une pensée plus théorique et qui aurait éventuellement pu bénéficier d'une meilleure considération historique, ne sont plus édités qu'à Turin et éventuellement diffusés par son réseau à Paris, dans un cercle relativement restreint. Sa plus grande présence consécutive dans la presse restera finalement toujours associée au moment de la querelle tachiste de 1954.

1.2.2. Une posture de critique incompatible avec un projet historiographique

Au-delà des problèmes de l'objet-texte lui-même de l'informel de Michel Tapié, sa posture de critique a pu favoriser la mise à l'écart de sa personnalité du processus d'écriture de l'histoire de l'art des années cinquante. Il convient tout d'abord de rappeler que Michel Tapié rejetait la posture et les missions du critique, au profit du statut de « l'animateur d'art ». Cette revendication s'accordait avec les interrogations sur les possibilités et les limites du langage identifiés par exemple par Paulhan, mais aussi sur une réflexion généralisée sur le rôle du critique, dont le travail de transposition écrite de processus plastiques était alors perçu avec suspicion et considéré comme facteur d'accélération de l'académisation de mouvements artistiques autrement vitalistes. Michel Tapié n'était pas le seul à revendiquer cette posture. Roger van Gindertael écrivait ainsi dans *Cimaise* en 1954³⁵⁸ :

« Ceux qui lisent tiendront compte encore que le critique n'ignore pas que l'œuvre d'art échappe obstinément aux plus subtiles entreprises de la dialectique. Ils admettront aussi les dangers

³⁵⁸ Gindertael, Roger (van). « Critique et autocritique », *Cimaise*, Série 1 - n°8, juillet-août 1954.

d'imprécision du discursif. Et cependant, pour son entremise, le critique ne dispose que de ces deux moyens de rendre explicite son épreuve : une méthode de raisonnement et la communication par le langage. »

Pour lui, le critique avait pour seule mission de recevoir l'expérience de l'artiste et d'exprimer son expérience en retour, dans un processus dépassant l'examen objectif des œuvres. Il ajoutait ainsi :

« En aucun cas l'engagement du critique ne peut empiéter sur celui de l'artiste et sur sa liberté. Aucune tentative d'orientation de sa part ne serait excusable et son intervention ne doit jamais dépasser l'invitation à une prise de conscience ou la proposition de ses remarques. »

Cette attitude d'humilité du critique face à l'artiste et à ses œuvres était destinée à offrir un contre-modèle aux réflexions dépréciatives et stériles d'une critique conservatrice en partie fantasmée. Elle empêchait cependant en un sens les critiques d'assumer leurs responsabilités d'agents normatifs de la scène artistique tout en n'empêchant pas leurs écrits d'en avoir le potentiel, favorisant ainsi la confusion générale.

Cette position se doublait chez Michel Tapié de la construction d'un discours mythologique et idéologique empêchant tout type de remise en question. Le système conceptuel entier du manifeste *Un Art autre* est fondé sur deux événements à l'origine d'une histoire mythique de l'informel : les expositions des « Otages » de Fautrier en 1945 et l'exposition des « Mirobolus, Macadam & Cie – Hautes pâtes » de Dubuffet en 1946 à la galerie René Drouin. Michel Tapié fait ainsi débiter l'histoire de son discours théorique avec l'histoire de sa propre entrée dans le monde de l'art et de ses propres chocs esthétiques. Ces deux expositions sont effectivement identifiées par la suite comme les signes d'une rupture aboutissant à la mise en place d'un nouveau paradigme artistique. Cependant, ce seront les seuls qui feront l'objet d'une étude approfondie par Michel Tapié, fondées sur des critères esthétiques et non pas empiriques. En l'inscrivant dans un socle mythique, Michel Tapié construisait son discours sur l'informel comme une *mana*, tel qu'identifiée par Roland Barthes, c'est-à-dire comme « une forme difforme, sans forme, susceptible de prendre toutes les formes »³⁵⁹.

Cette histoire mythologique de l'informel est renforcée chez Michel Tapié par une pratique presque performative de la critique d'art. En l'absence d'une construction dialectique de son discours, le critique semble conférer à son raisonnement la capacité de se réaliser par le simple pouvoir de son énonciation. Ce processus critique n'est pas sans rappeler l'imprégnation spirituelle de la pensée de Michel Tapié : quel énoncé peut-il y avoir de plus irrationnellement performatif que celui de la prière, pratique centrale de deux ordres auxquels s'identifie le critique ?

Malgré toutes les critiques qui lui ont été adressées, Michel Tapié semble n'avoir jamais cherché réellement à interroger la validité de postulats au fondement de la construction de son appareil théorique. Bien qu'il mette à jour tout un rang de nouveaux concepts à la fin des années cinquante, son discours sur l'art autre restera toujours fidèle aux dynamiques critiques identifiées ici. Cette posture rend

³⁵⁹ Barthes, Roland. *Mythologies*. *Op. cit.*

finalement Michel Tapié incapable de saisir les évolutions artistiques dont il fut le contemporain. Lorsque la peinture qu'il défend depuis plusieurs années déjà est profondément remise en question par l'arrivée sur la scène parisienne des Nouveaux Réalistes et de l'art cinétique notamment, Michel Tapié déclare ainsi :

« Je refuse le bricolage prétentieusement maladroit pris comme fait de création artistique et la poésie réduite aux imitations de graffiti équivoques ou de cloisons fraîchement repeintes, et aux machines absurdes qui marchent ou qui ne marchent pas, et bien plus encore je refuse la boîte à ordures comme emblème ce que se doit être notre civilisation. »³⁶⁰

1.3. Les facteurs politiques de l'échec de l'informel

Au-delà de ces facteurs d'échec historiographique profondément liés à la conception personnelle de Michel Tapié du métier de critique d'art, le discours sur l'informel met en lumière des enjeux politiques qui ont pu contribuer à son effacement.

1.3.1. *L'informel : l'aspiration à l'universalisme par le nationalisme*

En valorisant l'artiste comme pure individualité, fondant son être-au-monde sur une pure singularité biologiquement constituée et décontextualisée, inséré dans un réseau international particulièrement élargi, Michel Tapié semblait appeler à la construction d'une communauté humaine universelle. À ses yeux, l'analyse formaliste des œuvres des scènes artistiques américaines, françaises, italiennes, espagnoles, japonaises semblait mettre en évidence le pouvoir transcendant de l'abstraction expressive défendue par l'informel et l'art autre. La mise en rapport internationale de ces individualités autour de la recherche d'un art autre peut par exemple évoquer les dynamiques de construction de la communauté européenne qui se forme au début des années cinquante, mettant en rapport des États souverains autour d'un intérêt général européen.

Cependant, malgré le libéralisme et les aspirations internationales de Michel Tapié, son universalisme reste profondément ancré dans des considérations nationalistes dépassées, du moins stéréotypées. Fidèle aux usages de la critique d'art française en vigueur depuis le début du XXème siècle, il n'était pas rare que le critique souligne le caractère singulier et individuel des pratiques de ses artistes en les faisant remonter à des traditions culturelles associée à leur nationalité, dans une rhétorique identitaire largement conservatrice et surtout pétrie de clichés. Son appréciation du travail d'Antoni Tapiés est ainsi ancrée dans une Espagne fantasmée à partir de son parcours personnel chez les jésuites :

« [P]ays où suffisamment de vestiges vivants gardent l'empreinte phénicienne, où le peuple continue à pratiquer la sardane, danse pythagoricienne, où l'art proto-roman est allé au paroxysme de son expressivité [...], où a pu s'exprimer Raymond Lulle, mystique initié ancêtre de la logistique, où le

³⁶⁰ Tapié, Michel. *D'un Baroque ensembliste. Pour un haut devenir du comportement artistique*. Turin, Italie : Edizioni del Dioscuri, 1965.

Baroque était évidence et où, en notre siècle, l'esprit génial a permis les œuvres limites de Gaudi, de Picasso et de Dali [...]. »³⁶¹

La même rhétorique se retrouve dans ses analyses des artistes japonais de Gutai, qu'il associe sans la comprendre avec toute une culture « extrême-orientale » dont il n'a qu'une connaissance superficielle, fragmentaire et fantasmée. En fondant ses analyses esthétiques dans des considérations identitaires nationales, Michel Tapié cherchait en fait, comme le souligne Richard Leeman, à trouver les référentiels qui lui permettrait de mettre en « tension » les œuvres de l'art autre selon son principe du contradictoire.

« Les efforts de Tapié, Mathieu à partir des 1951-1952, visant à 'confronter' les véhémences des uns et des autres, et les différentes expositions montrant l'art américain avaient en effet donné à la peinture américaine sa place dans une conception idéalement internationale de l'abstraction mais qui tourna rapidement au comparatisme et à des crispations nationalistes de part et d'autre. »³⁶²

1.3.2. *Un art capitaliste, bourgeois et apolitique ?*

Comme l'expressionnisme abstrait américain, le discours de Michel Tapié a été analysé au prisme de sa dimension formaliste et de son aspiration universaliste décontextualisée. En revendiquant un art en dehors du monde, décontextualisé, coupé de la société politique et économique au profit d'une production ancrée dans la singularité individuelle de chaque artiste, le discours de l'art autre et de l'informel semble se définir par son profond apolitisme. Les années cinquante puis les années soixante sont pourtant marquées par des événements politiques fondamentaux à l'échelle française et internationale, qui façonnent l'ordre mondial en construction. Michel Tapié l'affirme explicitement :

« L'art est strictement artistique et rien d'autre qu'artistique, l'œuvre d'art est considérée uniquement comme telle, donc dissociée de toutes les circonstances de fonction qui ont pu occasionner sa création artistique ». ³⁶³

Cette conviction profonde détermine une attitude rétrospectivement résolument capitaliste. En pleine conquête de « marchés » étrangers, Michel Tapié développe tout un intérêt et un discours sur la culture « orientale » qu'il découvre au fil de ses lectures et de ses voyages au Japon, sans jamais s'interroger sur cette même culture, sur les rapports politiques et économiques instaurés par la colonisation qui en déterminent son approche, alors même que la guerre d'Indochine vient de ravager le pays et de diviser profondément la France. La guerre d'Algérie ne lui inspire pas plus de commentaire, les combats du processus de décolonisation ne semblent avoir à ses yeux aucun rapport avec ses propres activités de critique. Pourtant, certains artistes qui furent un temps proche des activités de Michel Tapié n'hésitent

³⁶¹ Tapié, Michel. « Antonio Tapiés et l'œuvre complète par Michel Tapié », 1955. Collages-reconstitution de ses écrits sur Tapiés. Dossier 121.1, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

³⁶² Leeman, Richard. *Le critique, l'art et l'histoire : de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 74.

³⁶³ [Michel Tapié Entrée en esthétique](#) > 17 26.2

pas à prendre position, à réinvestir le monde politique qui conditionne l'existence de leur pratique artistique. Gianni Dova et Enrico Baj prennent par exemple part aux manifestations « Anti-procès » organisées par Alain Jouffroy et Jean-Jacques Lebel en octobre 1960. Du côté des critiques, Charles Estienne et André Breton n'hésitent pas à signer la *Manifestation des 121* destinée à protester contre la violence de la guerre d'Algérie et à élargir le droit à l'insoumission des peuples colonisés comme celui des peuples soumis à un gouvernement colonisateur.

L'apolitisme de Michel Tapié le desservait d'une façon insidieuse en révélant les forces politiques latentes de son discours. Serge Guilbaut démontrait déjà en 1983 comment l'apolitisme de façade des discours esthétiques formalistes de l'abstraction servait en réalité les intérêts de la mise en place du libéralisme et d'une société capitaliste³⁶⁴. Il s'agit dans le cas de Michel Tapié de constater du moins que l'art informel et l'art autre ont été accusés par de nombreux artistes de promouvoir une société bourgeoise, conservatrice mais aussi capitaliste et dangereusement libérale. Pour les lettristes, Michel Tapié et Georges Mathieu représentaient en effet une bourgeoisie libérale et capitaliste de droite, dont l'activité internationale caractérisait l'inféodation à la culture américaine prête à envahir la société française. En 1965, dans la revue lettriste *Ô*, ils se félicitaient ainsi [annexe 31] :

« Malgré les collectionneurs et marchands milliardaires, appuyés par tous les critiques, nous avons réussi à déclencher la crise de l'abstrait, contre les ersatz « tachistes » et commencé à imposer le lettrisme comme l'école plastique quintessentielle de la lettre et du signe, le grand courant original de cette dernière après-guerre »³⁶⁵

Michel Tapié était ainsi clairement associé à une clientèle bourgeoise peu estimée par une avant-garde artistique politiquement engagée dans la remise en question de la société gaulliste des années cinquante. Pour certains de ses membres les plus radicaux, comme les situationnistes, les valeurs chrétiennes de Michel Tapié et celles souverainistes du Georges Mathieu les condamnaient à souffrir du statut d'« agent secret du Vatican »³⁶⁶, voire d'appartenir à une vague néofasciste en progression en France. Sans aller aussi loin, il faut tout de même constater que les concepts d'informel et d'art autre ont pu pâtir sous le regard historique des convictions et positions politiques de Tapié. Ils ont pu pâtir de même de leur proximité avec le marché de l'art, plus particulièrement dans les années quatre-vingt, au moment où se forme une véritable bulle spéculative sur le marché de l'art durant laquelle les tableaux abstraits font l'objet d'investissements spéculatifs de la part de riches hommes d'affaires et clients³⁶⁷. Brian O'Doherty avait déjà identifié en 1963 le problème de cette abstraction expressive dont le potentiel

³⁶⁴ Guilbaut, Serge. *How New York stole the idea of modern art : abstract expressionism, freedom, and the cold war*. *Op. cit.*

³⁶⁵ Le mouvement lettriste, « L'URSS et l'économie nucléaire », *Ô*, n°C, juin-septembre 1965.

³⁶⁶ Bertrand-Dorléac, Laurence. *L'ordre sauvage*. *Op. cit.*, p. 259.

³⁶⁷ « Parmi les artistes français de l'après-guerre, Dubuffet et Fautrier sont ceux qui enregistrent les prix les plus élevés (au-delà de 2 millions de dollars en 1989) suivis par Klein (dont certaines oeuvres dépassent le million de dollars en 1989). Cependant, cette explosion du marché de l'art reste éphémère et les cotes de certains artistes sont brutalement redescendus après les années 1980 : c'est surtout le cas de certains expressionnistes abstraits, comme Newman, Kline, Reinhardt et Motherwell. » Trespeusch, Hélène. *Op. cit.* p. 220.

subversif avait été étouffé par l'implication d'un nouveau type de bourgeois qui, au lieu de s'indigner, sourit et achète, sans pour autant croire « à la rébellion des rebelles »³⁶⁸.

2. L'informel et les tourments de l'historiographie des années cinquante

2.1. Les « années cinquante » face à l'histoire de l'art

L'histoire de l'informel et celle de Michel Tapié sont intrinsèquement liées à l'histoire de la mise à l'écart puis de la revalorisation « des années cinquante », période dont l'appellation fonctionne comme un « filtre générique » couvrant en réalité les années 1940-1960³⁶⁹. Les bases de cette historiographie sont posées par la critique de l'époque, dont les ambitions classificatoires semblent pouvoir garantir un temps durant l'ordre artistique construit depuis la fin de la guerre. Cependant, le changement de paradigme artistique, philosophique et politique des années soixante, influencé par l'avènement du structuralisme, puis du post-structuralisme et du post-modernisme, contribuent à la mise à l'écart d'une scène artistique considérée comme dépassée. Il faut attendre les années quatre-vingt-dix pour que les débats houleux de la période perdent définitivement leur actualité et pour que la prise en charge historique de l'après-guerre puisse réellement débiter.

2.1.1. 1950-1960 : les fondements historiographiques

L'histoire de l'art qui s'écrit dans les années cinquante est au fondement du regard qui sera posé sur la période durant les décennies suivantes. Elle est écrite par les mêmes critiques qui s'affrontent pour défendre différents artistes, différentes esthétiques sur la scène parisienne. Nombre d'entre eux étaient déjà critiques avant la guerre, comme Marcel Brion, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, Umbro Apollonio, Herbert Read, Josef Paul Hodin, Hans C. Jaffé, Oto Bihalji-Merin ou Sam Hunter³⁷⁰. Il faut y ajouter de nombreux critiques plus jeunes, comme notamment Michel Ragon et Pierre Restany, qui n'hésitent pas à construire leur légitimité sur le marché en faisant travail d'historien, de manière parfois intéressée, du moins promotionnelle dès lors qu'ils se permettent d'y inclure « leur » actualité.

Leur histoire de l'art s'écrit par des ouvrages panoramiques, aux ambitions classificatoires et pensés comme des « états des lieux » de la création - alors même que ce sont ces écrits qui stabilisent par leur potentiel normatif une scène contemporaine encore changeante. Ces ouvrages s'efforcent de faire reconnaître la naissance d'une « génération spontanée », engagée dans « l'aventure de l'art abstrait », dans la continuité de la tradition des premières avant-gardes modernes. Les travaux de Richard Leeman ont permis de comprendre par quels artifices ces discours mettaient en place une histoire de l'art moderniste, progressiste, fondée sur une axiologie discrétionnaire poursuivant la réalisation d'une histoire téléologique, essentialiste. Cette conception de l'histoire, fondée sur une « idée

³⁶⁸ Brian O'Doherty cité in Bertrand-Dorléac, Laurence. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris, France : Gallimard, 2004, p. 32.

³⁶⁹ Trespeusch, Hélène. *Op. cit.*, p. 191.

³⁷⁰ Leeman, Richard. *Op. cit.*, p. 52.

du mystère consubstantiel de la création appliquée à l'œuvre d'art »³⁷¹ et influencée par Bergson lie tout particulièrement cette génération de critiques à une pensée morale et catholique partagée par de nombreux intellectuels de droite de la période. Si Michel Tapié partage cette conception³⁷², ses tentatives de bilan sur l'art n'auront jamais le même impact historiographique que ceux de ses contemporains.

Sous l'influence de ces discours de critiques mais aussi d'institutions, l'historiographie qui s'écrit à la fin des années cinquante s'évertue alors à organiser la scène contemporaine par différentes typologies tout en promouvant à son unification autour du concept d'École de Paris. Cet effort passe par la multiplication d'expositions et d'ouvrages valorisant le potentiel universaliste de ce concept d'école par des sélections éclectiques, plongeant dans la diversité des tendances conceptuelles de l'abstraction lyrique, de l'informel, du tachisme, du paysagisme abstrait³⁷³. La mise en place de cette rhétorique tentait de renforcer le statut de l'abstraction européenne face à l'expressionnisme abstrait américain. Natalie Adamson explique que cette stratégie permettait à l'École de Paris de rester « la vitrine d'une France idéale qui tentait de conjurer, par l'invocation d'un glorieux dix-neuvième siècle, les malaises d'une société en mutation dont l'influence au niveau international déclinait. »³⁷⁴ Ce concept faisait en même temps disparaître les particularités des discours mis en place depuis plusieurs années par Michel Tapié, Georges Mathieu, Charles Estienne ou encore par les rédacteurs de *Cimaise*.

2.1.2. 1960-1980 : La mise à l'écart de l'art d'une décennie artistique

Entre le début des années soixante et la fin des années quatre-vingt, c'est non seulement les formes et les paradigmes de la vie artistiques qui sont bouleversées mais aussi les méthodes de l'histoire de l'art elles-mêmes qui sont radicalement réexaminées. Différents courants idéologiques contraires entrent alors en tension, et la série de réévaluation des formes artistiques participe à l'instabilité de l'histoire des années cinquante qui transcende cette vingtaine d'années.

Le début des années soixante semble tout d'abord marqué par un désir de rupture avec la période qui vient de s'achever. Des critiques comme Michel Ragon et surtout Pierre Restany s'efforcent d'écrire une nouvelle histoire de l'art rejetant à la l'ingérence culturelle étatique qui se cache derrière l'École de Paris, la tradition nationaliste qui lui est associée en promouvant au contraire un principe de désacralisation de l'art. Ce dernier détermine un point de rupture avec la signature du manifeste des

³⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁷² Richard Leeman souligne malgré tout que Michel Tapié occupe une place singulière dans le champ de la critique en mettant en avant non pas une continuité avec les avant-gardes antérieures mais en revendiquant plutôt une *tabula rasa* radicale. Il ne s'embarrasse pas non plus du souci de pédagogisme que l'on peut retrouver chez d'autres critiques. *Ibid.*, p. 39.

³⁷³ Voir par exemple « Tendances actuelles de l'École de Paris », Kunsthalle de Berne, 1954 ; « Trente peintres de la Nouvelle Ecole de Paris », Galerie Craven, 1955 ; « Dix jeunes peintres de l'École de Paris, 1955, Galerie de France ; « Jeune école de Paris », Hubert Juin, 1957 ; « Jeune école de Paris », Jean Clarence Lambert, 1958. Pour retracer l'histoire du concept de l'École de Paris en détail voir par exemple : Hyacinthe, Sandrine. *Op. cit.*

³⁷⁴ Adamson, Natalie. *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944–1964*. 1re éd. Routledge, 2016.

Nouveaux Réalistes³⁷⁵, qui deviennent à ses yeux les hérauts de cette nouvelle histoire. La revue *Preuves* achève de déclarer la condamnation de l'informel par la publication en 1964 une enquête à charge en plusieurs numéros contre les œuvres rassemblées sous cette bannière³⁷⁶.

Certaines personnalités intellectuelles restent malgré tout fidèles aux valeurs de l'abstraction expressive de la décennie écoulée, tout particulièrement au concept d'informel hérité des premiers temps de l'activité de Michel Tapié. Lorsque Jean Paulhan publie *L'Art informel (éloge)* en 1962³⁷⁷, il ne fait que répéter une histoire déjà écrite, convenue et déjà obsolète de l'informel concentrée sur ses pionniers historiques. La même année, Umberto Eco propose quant à lui une analyse plus fine du concept en l'introduisant dans le champ de la linguistique et de la sémiotique par son travail sur *L'Œuvre ouverte*³⁷⁸. L'écrivain est l'un des rares à avoir réussi à explorer de manière pertinente le lien confus que Michel Tapié avait essayé d'établir entre une esthétique de la matière et la sensibilité du spectateur par le biais de structures de signes aux ambitions linguistiques, destiné à faire des œuvres d'art de nouveaux outils de communication donnant accès à un réel inaccessible par les sens communs et quotidiens. Umberto Eco proposait en effet de voir dans les œuvres associées à l'informel comme « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. »³⁷⁹ Le théoricien appliquait cependant sa démonstration à de multiples formes d'œuvres – littéraires, musicales comme plastiques, et en tirait une interprétation souvent critiquée comme trop extensive de l'œuvre d'art comme du discours sur l'informel. Les insuffisances de ces discours ne permettront pas à l'informel de surmonter les obstacles critiques à venir.

La nouvelle génération de la scène critique parisienne encourageait quant à elle de toutes nouvelles formes d'art qui, de chaque côté du spectre de la figuration à l'abstraction, rejetait l'héritage des années expressives. Les années soixante puis soixante-dix assistent ainsi au renouveau d'une peinture figurative assumée comme d'une peinture abstraite privée d'auteur, à l'image des recherches de « B.M.P.T », de Support/Surfaces, de l'art minimal ou de l'art optique et cinétique. Ces artistes sont alors soutenus par un réseau de galeries et de critiques de plus en plus puissants, tels que la galerie Lambert ou la galerie Templon, ainsi que par les critiques d'*Artpress*, nouvelle revue soutenant ces recherches fondées en 1972 par Catherine Millet et Daniel Templon. Ces critiques s'inspirent eux-mêmes de l'actualité artistique des États-Unis, où Clement Greenberg défend désormais une post-painterly-abstraction avec le soutien des rédacteurs d'*Artforum*, revue fondée en 1962 où débutèrent des critiques bientôt influents tels que Lucy Lippard, Barbara Rose, Michael Fried ou Rosalind Krauss. Les personnalités influentes de ce monde de l'art se battent alors - avec succès - pour faire oublier l'ensemble des recherches expressives passées comme toutes tentatives de les actualiser.

³⁷⁵ Restany, Pierre. « Les Nouveaux Réalistes », exposition de groupe, galerie Apollinaire, Milan, mai 1960.

³⁷⁶ La revue *Preuves* publie une enquête sur l'art informel en trois numéros, entre février et avril 1964.

³⁷⁷ Paulhan, Jean. *L'art informel : éloge*. Paris, France : Gallimard, 1962.

³⁷⁸ Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Éditions du Seuil, 1962.

³⁷⁹ *Ibid.*

Pour soutenir ces nouvelles recherches artistiques, critiques et historiens enracinent désormais leurs discours dans un paradigme philosophique radicalement différent de celui qui irriguait les années cinquante. Le structuralisme qui s'impose à ce moment-là s'oppose en effet à l'humanisme existentialiste et phénoménologique de l'après-guerre, caractérisant un monde dont l'homme peut désormais être considéré comme absent. Malgré la confusion qui entoure la terminologie de l'époque³⁸⁰, les travaux de Foucault, Derrida ou encore de Barthes font évoluer ce paradigme vers un post-structuralisme et un post-modernisme, qui aboutit avec les travaux de Jean-François Lyotard³⁸¹ à une profonde remise en question des idéologies modernes issue de l'histoire des avant-gardes. Dans ce nouveau champ discursif, ce n'est plus seulement l'informel et les œuvres d'art expressives des années cinquante qui sont écartées du processus historique mais bien leur récit fondateur et donc leur potentiel historiographique lui-même. Les années quatre-vingt signent ainsi la fin des avant-gardes et de leurs utopies révolutionnaires. Hélène Trespeusch caractérise ainsi les conséquences de cette condamnation :

« Les acteurs du monde de l'art réproouvent désormais quasi unanimement tout dogmatisme exclusif. [...], toute pratique qui, au nom de son ambition, instaurait une tabula rasa en se présentant comme l'unique voie historiquement pertinente »³⁸²

Pour comprendre la force de la condescendance qui pousse désormais le monde de l'art à ignorer totalement près de quinze ans de création artistique, il faut ajouter à cette impasse historiographique les soupçons d'opportunisme et de mercantilisme qui commencent à peser sur certains peintres et sur le médium de la peinture en général en réaction à la bulle spéculative qui naît à ce moment et fait prospérer le marché de l'art³⁸³. Aucun grand récit moderniste de la première moitié du siècle ne semble alors échapper indemne du processus de relecture de l'histoire de l'art mis en œuvre, que ce soit celui déjà équivoque de Michel Tapié ou celui anciennement acclamé de Clement Greenberg.

2.1.3. 1980 et après : La réévaluation des années cinquante

L'art des années cinquante semble ainsi se retrouver coincé en France dans les limbes de l'historiographie pendant près de vingt ans. Alors que la scène critique s'efforce en grande majorité de faire une croix sur cette période artistique, les institutions culturelles semblent quant à elles trop occupées pour un temps à rattraper le retard accumulé depuis l'après-guerre. Les années soixante-dix sont ainsi marquées par la reprise de politiques publiques en faveur de la création contemporaine et par le lancement du chantier du Centre Pompidou jusqu'à son ouverture en 1977. Sous la houlette de Pontus Hulten, la programmation du musée rompt avec l'histoire de l'art mise en œuvre pendant plusieurs années par Jean Cassou, instaurant des dynamiques de prospection en faveur de la création contemporaine tout en cherchant à compléter les collections par l'acquisition d'œuvres des avant-gardes

³⁸⁰ Voir le chapitre 3 de l'étude de Trespeusch, Hélène. *Op. cit.*

³⁸¹ Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éd. de minuit, 1979.

³⁸² Trespeusch, Hélène. *Op. cit.*, p. 47-48.

³⁸³ *Ibid.* p.220.

surréalistes, dadaïstes ou encore constructivistes. Les années cinquante sont alors encore trop proches pour faire l'objet d'une réelle volonté historiographique, et les efforts mis en œuvre par la critique pour en dévaluer les apports se répercutent sur les politiques du musée.

Malgré tout, certaines figures isolées issues de la scène de l'après-guerre semblent flotter à la surface de la tempête historiographique. Des artistes comme Dubuffet, Masson et Tal-Coat font par l'exemple l'objet d'expositions rétrospectives et monographiques, tandis que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris est inauguré par une exposition présentant une collection construite autour du discours sur l'École de Paris. Les années quatre-vingt finissent finalement par offrir au discours sur l'informel et à l'abstraction expressive des années cinquante une opportunité de revenir sur la scène culturelle parisienne, discrètement dans un premier temps puis avec un intérêt de plus en plus important. Ce regain d'intérêt s'explique probablement par la distance suffisante qui sépare désormais les acteurs du monde de l'art de la période, nécessaire à l'établissement du regard historiographique, ainsi qu'à la stabilisation des débats esthétiques et historiques inspirés du post-modernisme autour des nouvelles recherches artistiques, qui dominent alors la scène artistique.

C'est l'exposition « Paris-Paris, 1937-1957 »³⁸⁴, présentée en 1981 au Centre Pompidou sous la direction d'Hubert Damisch, qui pose le premier jalon de la reconquête historiographique des années cinquante. Comme les expositions de réhabilitation qui suivront, la manifestation ambitionne de présenter « la multiplicité de l'art d'après-guerre »³⁸⁵ dans une démarche plus exhaustive que sélective, couvrant le champ de la création plastique, littéraire, musicale, photographique et cinématographique, renouant d'une certaine manière avec la tradition critique des panoramas de la période. Le catalogue d'exposition présente de nombreux essais favorisant une relecture de la décennie au prisme du post-modernisme. Michel Tapié et l'informel, Dubuffet et l'art brut ainsi que CoBrA y sont présentés comme des précurseurs, alors que le concept d'École de Paris est ignoré. Critiquée pour sa trop grande ambition documentaire, source de dispersion et favorisant la mise à égalité de recherches de qualité variable³⁸⁶, l'exposition aura le mérite d'inspirer les acteurs muséaux. En 1987, le musée d'art moderne de Saint-Etienne présente ainsi « L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953 »³⁸⁷. Un an plus tard le Centre Pompidou revient sur la période et présente « Les Années 50 »³⁸⁸. Ces débuts historiographiques souffrent cependant d'un biais particulièrement lourd : les historiens voient parfois dans la relecture des relations européennes et américaines un « argument suffisant pour une réhabilitation de droit des artistes français de la Seconde École de Paris »³⁸⁹, au moment de la remise en question du système esthétique formaliste de Greenberg satisfait un antiaméricanisme latent. La critique d'art semble quant à elle peu

³⁸⁴ Paris-Paris, 1937-1957. Op. cit.

³⁸⁵ Trespeusch, Hélène. *Op.cit.*, p. 200.

³⁸⁶ Ces caractéristiques amèneront Serge Guilbaut à rappeler que « L'archéologue, s'il ne se double pas d'un historien qui interprète ces couches, n'y voit que cendre. Sans cette interprétation, tout est factice. » Voir Serge Guilbaut, Paris / Paris, ou quand la recherche du temps mythique rend l'histoire amnésique, *Parachute*, n°24, automne 1981, p. 23.

³⁸⁷ *L'Art en Europe: les années décisives : 1945-1953*, Musée d'art moderne, Saint-Etienne, 1987.

³⁸⁸ Abadie, Daniel (dir). *Les Années 50*. Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 198

³⁸⁹ Trespeusch, Hélène. *Op.cit.*, p. 286-287.

encline à accepter une revalorisation de la période, que ce soit du côté des acteurs historique des années cinquante qui rejettent les relectures proposées ou du côté des critiques d'*Artpress*, qui choisissent de ne sauver de la curie que les figures de Dubuffet, Fautrier, Tinguely et Klein³⁹⁰.

Les années quatre-vingt-dix et deux-mille vont malgré tout poursuivre ce travail de relecture avec une suite d'exposition comme « L'Écriture griffée » au Musée d'art moderne de Saint-Étienne en 1993 ; « 1946 : l'art de la reconstruction » au Musée Picasso en 1996 ; « Abstractions France : 1940-1965 » au Centre Pompidou en 1997 ; « L'Envolée lyrique : Paris, 1945-1956 » au Musée du Luxembourg en 2006 ou encore « 1945-1949. Repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais existé » au Musée des Beaux-arts de Lyon en 2008. Il faut noter qu'avant que les grands musées ne se lancent dans ce processus, l'Abbaye de Beaulieu à Ginals présentait depuis 1972 des expositions destinées à valoriser afin de valoriser les collections représentatives de la scène des années cinquante de Geneviève Bonnefoi et Pierre Brache, critiques d'art impliqués dans celle-ci et fondateurs de l'association culturelle en charge de l'organisation de ces manifestations.

Cette relecture s'est récemment approfondie avec les études sur la critique d'art de l'époque menée par Richard Leeman³⁹¹, ainsi qu'avec l'ouvrage de Catherine Dossin, l'un des premiers à s'efforcer de chercher une continuité entre les années cinquante et les années soixante.

2.2. Relire l'informel

2.2.1. *Quelles histoires pour Michel Tapié et l'informel ?*

Tous ces efforts pour relire les années cinquante tendent à saisir une scène artistique dans la complexité des rapports dynamiques de ses acteurs, de ses lieux et de ses objets. S'ils s'avèrent être profondément interdépendants, peu d'historiens se sont penchés sur la singularité des discours pris comme unités cohérentes. Ainsi, l'informel, l'abstraction lyrique, le tachisme sont usuellement des termes interchangeables, utilisés pour décrire l'ensemble des productions non-géométriques des années cinquante. Dans son introduction aux recherches dirigées par Laurence Bertrand-Dorléac *Les arts à Paris après la Libération*, Thomas Kirchner écrit par exemple :

« La Nouvelle École de Paris sert souvent à désigner l'époque qui s'ouvrait alors, elle représente la percée de l'art non-figuratif en Europe, la domination du tachisme sur la scène artistique »³⁹²

Que signifie ici le terme « tachisme » ? Il peut paraître entendu que le terme désigne dans son acception extensive cette abstraction expressive, « non-figurative » - terme ambiguë lui aussi – ou non-géométrique qui ouvre le champ artistique des années cinquante. Cependant, cette scène ne se réduit pas

³⁹⁰ Franchin, Catherine. Editorial. *Artpress*, n°127, juillet-août 1988, p. 3. In *Ibid.*, p. 196.

³⁹¹ Leeman, Richard. *Op. cit.* et Dossin, Catherine (dir). *Op. cit.*

³⁹² Kirchner, Thomas. « Introduction » in Bertrand-Dorléac, Laurence (dir). *Les arts à Paris après la libération. Op. cit.* p. 7-10.

à l'esthétique de la « tâche », ni à un procédé de création utilisant la tâche, le terme ne peut donc être suffisant pour l'englober d'un point de vue historique. D'un point de vue historique strictement factuel à l'inverse, le tachisme se réfère précisément aux discours de Pierre Gueguen et de Charles Estienne, auxquels Thomas Kirchner ne souhaite probablement pas exclusivement se référer. De nombreux historiens de l'art utilisent cette même facilité concernant chacun de ces termes.

Il convient d'ailleurs de noter que dans cette confusion, c'est le concept d'abstraction lyrique qui semble avoir retenu les faveurs historiographiques. Cette faveur s'explique probablement par le fait que le terme se constitue, tant par sa forme même que par l'évocation d'une esthétique gestuelle issue de la pratique artistique de Georges Mathieu, en équivalent de l'*abstract expressionnism* américain considéré pendant de nombreuses années comme supérieur à son équivalent européen. Elle s'explique aussi par le fait que de nombreuses expositions présentées dans les années de revalorisation des années cinquante en France semblaient encourager une interprétation lyrique et gestuelle de cette scène artistique.

2.2.2. *L'existentialisme, filtre historique inapproprié au discours de Michel Tapié ?*

Depuis les années quatre-vingt-dix, les œuvres des années cinquante ont été réévaluées au prisme de l'influence de l'existentialisme qui domine le champ discursif de la période. En France, une première étude isolée avait été menée par Margaret Rowell en 1972, intitulée *La peinture, le geste, l'action : l'existentialisme en peinture*³⁹³. Il faut attendre cependant 1993 pour qu'un acteur institutionnel se saisisse à Londres du sujet, quand la Tate Gallery présente « Paris post war: art and existentialism » à l'initiative de Frances Morris³⁹⁴. Parmi les œuvres intégrés au réseau de l'art autre, l'exposition s'intéresse principalement à celles de Wols, Michaux, Dubuffet, Fautrier et en particulier aux artistes ayant travaillé une esthétique de la matière et de l'informe. Cette exposition a participé à la remise en lumière de ces œuvres, et a permis de définir un champ d'interprétation durable pour la période. Cette lecture des œuvres était elle-même issue du travail critique de personnalités comme Jean-José Marchand, Edouard Jaguer, Clement Greenberg, Harold Rosenberg et John Sweeney, qui avait inscrit l'Informel dans un « un existentialisme élaboré en France par Camus, Céline, Merleau-Ponty, Sartre, mais aussi [dans] un pragmatisme américain »³⁹⁵. Comme l'explique Laurence Bertrand-Dorléac, l'existentialisme permettait d'appréhender la violence des œuvres de la période comme une réaction aux totalitarismes ayant sévi durant la guerre, mettant au service de l'ordre l'art, la communauté, la race, les pouvoirs politiques³⁹⁶.

³⁹³ Rowell, Margit. *La peinture, le geste, l'action : l'existentialisme en peinture*. Paris, France : Klincksieck, 1972.

³⁹⁴ Morris, Frances, et Tate gallery. *Paris post war: art and existentialism, 1945-55* : London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Tate Gallery, 1993.

³⁹⁵ Minola, Anna. « Turin, un tournant pour Michel Tapié » in Bandini, Mirella (dir). *Tapié un art autre: Torino, Parigi, New York, Osaka*. Torino, Italie : Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997

³⁹⁶ Bertrand-Dorléac, Laurence. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Op. cit. p. 10.

Cependant, il faut noter que le discours de Michel Tapié qui structure originellement la théorie de l'informel semble faire assez peu de cas des considérations existentialistes qui occupent ses contemporains et qui ont permis aux historiens d'interpréter les œuvres de la période par ce prisme. Esthétiquement, individuellement, les artistes défendus par Tapié entrent bien sûr dans ce champ de lecture. Cependant, le discours personnel du critique semble en être relativement éloigné. Si l'informel de Michel Tapié favorise une conception individualiste de l'homme, il s'ancre profondément dans le présent qui se doit être « disponible »³⁹⁷, sans cesse renouvelé dans une actualité pensée comme une suite de moments « merveilleux »³⁹⁸ qu'il s'agit de vivre artistiquement. Cette inscription dans le présent empêche de fait tout regard sur l'histoire et coupe l'homme de son environnement politique. La peinture apolitique et désengagée revendiquée par Michel Tapié semble ainsi mal s'accorder à l'existentialisme sartrien, pensé comme une philosophie de l'action, de l'engagement de l'homme dans sa réalité intellectuelle et artistique mais aussi sociale, économique, politique, loin du « Réel » mathématique du critique. C'est pourtant bien le paradigme mathématique qui donne les clés plus efficaces du discours de Michel Tapié. Si l'inadéquation de son discours avec le paradigme historiographique dominant a pu favoriser le désintérêt constaté précédemment, la prise en compte et l'étude approfondie de l'influence de la logique moderne et de la « quête des fondements » sur l'informel, l'art autre et sur les discours des artistes du réseau de Michel Tapié pourrait peut-être faire émerger une nouvelle compréhension de l'un des aspects de la scène artistique des années cinquante.

2.2.3. *L'informe face à l'informel*

Cette inadéquation n'a pas été le seul facteur ayant participé à la dévaluation historique du discours de Michel Tapié. Le regain d'intérêt pour l'étude des années cinquante ainsi que la présentation de nombreuses œuvres matiéristes en 1993 à la Tate Gallery incitent le monde de l'art à porter un œil neuf sur l'informel. En parallèle, l'intérêt pour l'abject innervé une nouvelle scène artistique contemporaine, tandis que les historiens se saisissent progressivement de la pensée de Bataille et de sa conception de l'informe. En 1996, le Centre Pompidou présente alors une exposition fondatrice, sous la direction de Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois : *L'informe, mode d'emploi*³⁹⁹.

Les deux critiques ne pouvaient pas passer à côté des œuvres pionnières des années cinquante, qui avaient ouvert le champ de l'art à la matière et à l'intégration de nouveaux matériaux – déchets, sable, gravats, clous... – et qui avaient donné au corps une place centrale dans leur création. Dès lors, le concept d'informel tel que développé par Michel Tapié, qui adhérait jusqu'alors aux œuvres, ignoré et sans avoir été réellement remis en question, était passé au crible de leur regard structuraliste. Face à la mauvaise réputation persistante des œuvres associées à l'informel, les deux critiques ambitionnaient

³⁹⁷ Tapié, Michel. *Un art autre*. Op. cit., p. 83.

³⁹⁸ Tapié, Michel, Degand, Léon, Elgard, Frank. « Tendances actuelles de la peinture française », *Cimaise*, n°1, juin 1951.

³⁹⁹ Krauss, Rosalind E., Bois, Yves-Alain. *L'informe : mode d'emploi*. Paris, France : Centre Georges Pompidou, 1996.

de faire un tri dans l'informel par une nouvelle méthode critique afin de faire des œuvres sélectionnées les bases d'une nouvelle histoire de l'art post-moderne, qui menait entre autres de l'informe aux recherches sur l'art abject tel qu'identifiées par Julia Kristeva dans *Powers of Horror*⁴⁰⁰ en 1980.

Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss retournent aux origines de l'informe en partant de la définition donnée par Bataille dans son Dictionnaire critique publié dans *Documents* en 1929⁴⁰¹. Les critiques ambitionnent de se servir du potentiel de déclassement donné par cette définition à l'informe, permettant de sortir du paradigme moderniste et formaliste qui cadrerait et restreignaient la lecture des œuvres. Cette démarche « hétérologique »⁴⁰² attaque la figure, le thème, la métaphore et l'anecdote de l'œuvre d'art formaliste par plusieurs outils : l'horizontalité, le battement, le bas-matérialisme et l'entropie. Yves-Alain Bois définit ainsi l'informe comme :

« une opération (à savoir ni un thème, ni une substance, ni un concept) » permettant « de repérer un certain nombre d'opérations qui prennent le modernisme à contre-courant (mais n'opposent pas à ses certitudes formelles, comme le font toutes les iconologies, celles plus rassurantes et plus naïves du sens), et qui délitent en l'insultant l'opposition de la forme et du contenu, la déclarant formelle elle-même, de par son binarisme propre, et donc nulle et non avenue »⁴⁰³.

Ce projet les pousse à rejeter sans appel le concept d'informel, dans un article intitulé « Non à l'informel »⁴⁰⁴, charge violemment dirigée contre les discours de Michel Tapié. Aux yeux des critiques, l'informel doit être disqualifié du projet post-moderne de l'histoire de l'art pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le discours de l'informel se déploie comme une mauvaise littérature, enveloppée de « redingotes mathématiques », de « généralités ampoulées, du bran métaphysique, de l'adjectif et de la métaphore à satiété, des flonflons rhétoriques, du vent (et surtout, pas le moindre effort d'analyse historique) ». Cette critique du style de Michel Tapié et de son absence de connaissances historiques rigoureuses était déjà répandue parmi ses contemporains, et ces défauts avaient poussé de nombreux artistes à prendre leur distance avec celui-ci. Cette distance entre Tapié et ses artistes historiques, ceux qui ont connu le plus de succès par la suite, fonde le deuxième argument de Krauss et Bois pour disqualifier son discours. Ils reprochent enfin à l'informel de s'inscrire malgré lui dans une lecture formaliste des œuvres : en voulant dissocier forme et matière, image et contenu, pour valoriser les seconds, l'informel postulait encore une conception dualiste traditionnelle de l'œuvre d'art. Par ailleurs, lorsque Michel Tapié cherchait à valoriser la matière, il finissait par l'inscrire dans une perception

⁴⁰⁰ Kristeva, Julia. *Powers of Horror an Essay on Abjection*. New York : Columbia University Press, 1982.

⁴⁰¹ « Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. 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 mathématique. Par contre, affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. ». Bataille, Georges, « Informe », *Document*, n°7, 1929.

⁴⁰² Krauss, Rosalind E. et Bois, Yves-Alain. *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁰³ *Ibid.* p. 11.

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 130.

ontologique proscrite par les critiques ; tandis que lorsqu'il cherche à valoriser le signe, les critiques démontrent que celui-ci s'inscrit malgré tout dans une Gestalt verticale moderniste.

Les deux critiques s'accordent cependant pour sauver de leur processus « d'épuration informelle » quelques artistes ayant été associé aux discours de Michel Tapié. Wols les intéresse pour le potentiel informe de ses photographies plutôt que pour ses peintures. Le matérialisme des *Texturologies* de Dubuffet leur semble efficace par l'annihilation de toute projection figurative, tandis que les expériences de plastique brûlé de Burri leur semble pouvoir donner accès à cette hétérologie informe recherchée. Enfin, les travaux de Fontana et Fautrier sont sauvés pour leur valeur de kitsch, consciente selon eux pour le premier et inconsciente pour le second.

Cette analyse des deux critiques a eu une résonance puissante dans le monde de l'art et a durablement impacté d'une manière négative la perception des œuvres informelles et de Michel Tapié. Tout d'abord, cette analyse a probablement contribué à l'effacement volontaire de ses discours du champ des recherches universitaires françaises durant plusieurs décennies. En disqualifiant l'appareil théorique de l'informel, cette analyse a par ailleurs contribué à effacer du champ de l'histoire de l'art de nombreuses œuvres et de nombreux artistes qui pourraient peut-être bénéficier d'un travail de réévaluation de leurs pratiques en dehors du paradigme critique des années cinquante et de l'informel, tels que Capogrossi, Antoni Tàpies, Carla Accardi ou Claire Falkenstein pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus proches de Michel Tapié. Au contraire, Krauss et Blois participaient à la survalorisation du trio de tête de l'informel – Fautrier, Dubuffet, Wols – déjà profondément et durablement associés à l'informel depuis longtemps selon une lecture que cette étude aura peut-être aidé à percevoir comme en partie inexacte.

Il peut enfin être souligné que si les critiques sur la forme du discours de l'informel de Tapié sont particulièrement avérées et ont durablement défavorisé son inscription dans une discipline éminemment littéraire, l'intention du critique procède à l'origine de la même perspective de déclasser envisagée par Bataille, ce que ne semblent pas percevoir les deux critiques. L'informel du début des années cinquante prétendait en effet déconstruire la perspective humaniste et formaliste qui pesait sur l'art, et l'art « autre » de Michel Tapié résonne bien avec l'ambition « hétérologique » mise en avant par Krauss et Blois. Bien que Michel Tapié n'échappe en effet pas au paradoxe formaliste de son discours, il faut peut-être plus imputer cet échec à sa mise en pratique commerciale hasardeuse de l'informel et sa réception extensive plutôt qu'à ses intentions théoriques – jusqu'à que ses théories n'évoluent vers la « mise en ordre » de l'art autre avec le baroque ensembliste.

Il faut enfin souligner que bien qu'elle soit considérée comme la lecture la plus pertinente de l'informe actuellement, d'autres mises à l'épreuve du terme et de la portée de l'informel ont été proposées par différents historiens. Hubert Damisch n'hésite ainsi pas à évoquer l'informel dans *Fenêtre jaune cadmium* en 1984⁴⁰⁵, tandis que Georges Didi-Huberman postule quant à lui à *La Ressemblance informe*

⁴⁰⁵ Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture* : essai. Paris, France : Seuil, 1984.

*ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*⁴⁰⁶. Enfin, les études de Natalie Adamson ont permis de rappeler l'influence centrale de la pensée de Bachelard dans le champ des savoirs artistiques des années cinquante. Cette pensée offre un nouveau filtre de lecture qui entre résonance particulière avec les œuvres matiéristes défendues par Michel Tapié, et notamment avec certaines œuvres négligées par Krauss et Blois – d'autant que l'historienne n'hésite pas à avancer l'écart qui sépare la conception bachelardienne de la matière de leur utilisation de l'informe en soulignant sa « créativité dynamique »⁴⁰⁷ :

« Cela ne veut pas dire que Bachelard défende la forme et la définition idéales au détriment de la dégradation entropique de l'informe. Mais en affirmant que « l'imagination matérielle est sûre de soi quand elle a reconnu la valeur ontologique d'une métaphore », Bachelard adresse un important démenti à ceux qui souscrivent à un « matérialisme bas » ou à un vitalisme essentialiste »

3. Survivances de Michel Tapié

3.1. Influences critiques de Michel Tapié

3.1.1. *Nuagisme et paysagisme abstrait : des discours parallèles*

Si en 1954, le discours sur l'informel de Michel Tapié avait inspiré la naissance du tachisme, la fin des années cinquante et le début des années soixante voient naître de nouveaux discours parallèles, inspirés par des rassemblement d'artistes qui souhaitent autonomiser leurs recherches de la tutelle critique de l'informel ou de l'abstraction lyrique, dans l'espoir de favoriser leur identification sur la scène critique et de concurrencer les artistes les plus visibles de l'art autre qui occupent le devant de la scène, tels que Tapiés, Serpan, Capogrossi, Fontana.

Le nuagisme est l'un de ces petits frères de l'informel né à la fin des années cinquante. Le terme est utilisé pour la première fois par Julien Alvard pour l'exposition *Yann*, présentée en 1959 à la galerie Breteau. L'exposition regroupe alors des œuvres des peintres comme Frédéric Benrath, Manuel Duque, René Duvillier et Fernando Lerin. Certains artistes s'étaient déjà efforcés de constituer un groupe autonome dans la scène d'avant-garde dans l'esprit de ce qui sera bientôt considéré comme le nuagisme depuis 1953, à l'instar de Frédéric Benrath et de René Laubiès. À la suite de leur exposition en 1959, leur existence est officiellement déterminée et le groupe s'agrandit lors d'expositions où sont présentés à leurs côtés les œuvres de Pierre Graziani, René Laubiès, Marcelle Loubchansky, Nasser Assar. Ces artistes rejoignent la scène de l'abstraction expressive des années cinquante dans leur combat contre

⁴⁰⁶ Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, France : Macula, 1995.

⁴⁰⁷ Natalie Adamson « Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulages et l'imagination matérielle de la peinture », in Bertrand-Dorléac, Laurence (dir). *Les Arts à Paris après la Libération. Op. cit.*, p. 150.

l'abstraction géométrique. Cependant, ils se refusent à tomber dans le piège de l'académisme de la matière, ce même académisme dont l'informel est déjà durement accusé. Le nuagisme réagit ainsi aux critiques qui sont adressées à l'esthétique de Michel Tapié en proposant une peinture abstraite faites d'espaces, de tons lumineux et humides étalés sur la toile dans un geste apparent. Ces œuvres exploitent le potentiel romantique sous-jacent et inexprimé de l'informel, en proposant une peinture considérée comme « cosmique », profondément ancrée dans un rapport mystique et magique à la nature et à ses éléments. Certains artistes exposeront individuellement avec Michel Tapié, tels que Benrath et Laubiès, sur lesquels le critique écrira quelques textes. Cependant, c'est à Julien Alvard que le groupe doit son existence autonome, indépendante du système tentaculaire de l'art autre. Le critique s'était déjà essayé en 1957 à la promotion d'un concept « d'art moral », sans réel succès⁴⁰⁸. Le concept de « nuagisme » se diffuse un peu mieux, cependant le terme est né trop tard. En 1959, l'art s'apprêtait à changer radicalement de formes avec les Nouveaux Réalistes et les années soixante, particulièrement critiques envers la décennie précédente. En 1964, Julien Alvard officialise la mort des recherches nuagistes dans une préface, « Le nuage crève », écrite à l'occasion de l'exposition *Transparence et profondeur* à la Galerie d'art contemporain⁴⁰⁹.

En même temps que Julien Alvard, Michel Ragon s'efforçait lui aussi d'imposer sa vision critique à la scène artistique de la fin des années cinquante en développant le concept de paysagisme abstrait, introduit pour la première fois dans la revue *I 4 Soli*⁴¹⁰, « Martin Barré, James Guitet ou vers une nouvelle conception du paysage »⁴¹¹. Le terme sert au critique de grande catégorie pour réunir notamment les œuvres de Barré, Guitet, Bissière, Manessier, Bazane, Tal Coat, Ubac, Veira da Silva et Zao Wou-Ki. Celles-ci se différencie à ses yeux de l'informel par sa mise en tension de l'abstraction avec un réel visible, figuratif. Ce concept est lui aussi largement inspiré d'un rapport prégnant à la nature conçue par un prisme romantique et influencé par les œuvres de Kandinsky, perçues comme des « transcription sensible d'un affect éprouvé devant la nature. »⁴¹² Le critique inscrivait de plus le terme dans l'héritage de CoBrA, qu'il avait défendu à la fin des années quarante, à propos duquel il rappelle que les membres furent les premiers à « à affirmer la primauté de l'instinct, des arts populaires, de l'imaginaire, du poétique »⁴¹³. Le critique s'efforce ainsi d'écrire une histoire de l'art partant de sa propre entrée dans le monde de l'art jusqu'à ses dernières inventions critiques, en passant par « toute une lignée qui va de

⁴⁰⁸ Alvard, Julien. *L'Art moral ou la Répétition punie. Avec un portrait moral de Marie-Antoinette*, par Frédéric Benrath. (illust.). Paris, l'auteur, 4, avenue Courteline, Impr. le Soleil, 1957.

⁴⁰⁹ Alvard, Julien. « Le nuage crève ». *Transparence et profondeur*, Galerie d'art contemporain, 1964.

⁴¹⁰ *I 4 Soli* [Les 4 Soleils] est une revue d'art italienne créée par le peintre turinois Adriano Parisot (1912-2004) et le chirurgien et collectionneur, Emanuele Micheli en 1954. Elle était dédiée à la défense de l'art abstrait en Italie. Il faut ici constater à nouveau que les critiques des années cinquante bénéficiaient en Italie d'une réception favorable sans commune mesure.

⁴¹¹ Ragon, Michel. « Martin Barré, James Guitet ou vers une nouvelle conception du paysage », *I 4 Soli*, n°6, novembre-décembre 1956, p. 11.

⁴¹² Leeman, Richard. *Op. cit.*, p. 41.

⁴¹³ Ragon, Michel. « Transfiguration et exaspération de la Nature », *XXème siècle : Les nouveaux rapports de l'art et de la nature*, n°11, noël 1958.

Bissière à Dufour et Dmitienko, en passant par Le Moal et Music »⁴¹⁴ Michel Ragon s'efforcera de promouvoir le paysagisme abstrait à l'occasion notamment de son exposition *Une Aventure de l'art abstrait 1950-1957* au musée Galliera en 1957⁴¹⁵ ou à la Biennale de Paris de 1959. Influencé par les méthodes critiques de Michel Tapié, Michel Ragon cherchait à faire du paysagisme abstrait un outil critique de la même nature extensive et assimilatrice que l'informel, lorsqu'il écrivait par exemple dans *Cimaise*⁴¹⁶ :

« Six peintres et un sculpteur, tous nouveaux venus et tous plus ou moins « paysagistes abstraits ». Allenet, le sculpteur, coule du plâtre sur des grillages. Lévêque est « informel ». Faure, Vacossin, Maza, Préaux, Renard, sont des peintres honnêtes dont on ne peut encore rien dire. »

Comme pour le nuagisme cependant, ce discours critique arrive, à la fin des années cinquante, trop tard sur une scène artistique prête à se transformer.

Michel Ragon prenait soin de discerner son paysagisme abstrait des recherches de l'informel de Tapié, considérant que Fautrier ou Dubuffet ne pouvaient pas appartenir à sa catégorie critique de par l'ambiguïté de leur peinture. Le nuagisme et le paysagisme abstrait sont pourtant directement conçus à partir des discours qui se tenaient concernant les œuvres des premiers informels. Leurs œuvres sont constamment analysées au prisme d'un discours poétique, cosmique, mettant en jeu les rapports à la nature dans l'infiniment petit et l'infiniment grand. Claude-Hélène Sibert parle exemple de Dubuffet « prend ses thèmes dans la terre et son devenir, les fermentations du sol, les herbes, les boues. Une magie se dégage de cette poussée intérieure, tour à tour atroce ou merveilleuse. »⁴¹⁷ Les œuvres de Laganne exposées au Studio Facchetti sont quant à elles regardées comme :

« des fragment organique arraché à son étrange univers mi-animal, mi-végétal, encore très voisin du chaos originel. D'inquiétants animaux mal différenciés – oiseaux, insectes ou serpents – l'animent et parfois menacent. C'est bien là la peinture d'un monde en pleine fermentation, fertile en inquiétudes et périls variés, comme le nôtre (...) »⁴¹⁸

Les exemples de ce type sont innombrables. Si Michel Tapié n'employait pas directement un discours poétique, son appréciation des différents peintres du nuagisme et du paysagisme abstrait, qu'il promeut parfois lui-même ou qui sont exposés dans les galeries de son propre réseau, identifient bien ces recherches à la « matrice » critique informelle qu'il avait mis en place. Par le romantisme, ce discours sur la nature pouvait éventuellement dépasser la portée de l'informel, en consacrant une attitude politique par rapport à la nature. Laurence Bertrand-Dorléac montrait par exemple que le rapprochement des peintres à la nature pouvait être pensé comme une conséquence de l'occupation allemande, qui avait

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Ragon, Michel. *Une aventure de l'art abstrait, 50-57*. Paris : Musée Galliera, 1967.

⁴¹⁶ Ragon, Michel. « Expressions actuelles, Galerie Simone Heller », *Cimaise*, Série 4 - n°6, juillet-août-1957.

⁴¹⁷ Sibert, Claude-Hélène. « Réalités poétiques », *Cimaise*, Série 1 - n°3, janvier 1954, p.11-12.

⁴¹⁸ Lusinchi, Jean. « Laganne, Studio Facchetti », *Cimaise*, Série 2 - n°5 – avril 1955.

poussé de nombreux artistes à partir en exil à la campagne et à reprendre contact avec la terre⁴¹⁹. La nature était de plus considérée comme une entité sauvage, porteuse des valeurs d'authenticité recherchées par les artistes à un moment où la culture se fige progressivement dans la société de consommation.

3.1.2. *Michel Tapié derrière Pierre Restany*

Si l'informel et l'art autre de Michel Tapié sont discrédités dès les années soixante pour une longue période, le critique a une influence durable sur l'une des personnalités les plus importantes de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Pierre Restany est en effet l'un des principaux producteurs de discours sur l'art des années soixante, ou du moins le producteur du récit dominant de l'histoire de l'art jusqu'aux remises en question des années quatre-vingt. Jeune rédacteur à *Cimaise*, le critique débute en pleine « vague informelle ». Il s'intéresse aux activités de Michel Tapié et aux artistes de l'art autre, se lie d'amitié avec Jean Fautrier et n'hésite pas à s'approprier le vocabulaire théorique de l'informel. Par-dessus-tout, Pierre Restany est convaincue de l'importance de la tabula rasa dada revendiquée par Michel Tapié par plusieurs années, qui nourrira le développement de son travail théorique de promotion des Nouveaux Réalistes⁴²⁰.

Rapidement cependant, le critique s'efforce à son tour d'identifier une nouvelle avant-garde qui puisse renouveler le propos artistique de Michel Tapié en voie d'épuisement. En 1957, sa première tentative de théorisation des « Espaces imaginaires »⁴²¹ à l'occasion d'une exposition à la galerie Kramer reste pourtant clairement influencée par les nouvelles recherches de Michel Tapié sur les « espaces abstraits » ou les « espaces généralisés ». Michel Ragon s'efforçait lui aussi en 1958 de creuser les possibilités d'un nouvel art centré autour des « Espaces et structures » à la galerie Jordan⁴²². Ces considérations sur l'espace ont pu influencer l'appréhension de Pierre Restany des recherches sur les monochromes d'Yves Klein, figure surplombante de ses nouvelles considérations esthétiques. Si Pierre Restany s'efforce enfin de rompre définitivement avec la tutelle de Michel Tapié dans son essai *Lyrisme et abstraction* de 1960, la rupture n'est jamais complètement consommée : la même année, le critique signe le manifeste *Contre le style*, affirmant le cadre des recherches de la nouvelle avant-garde qu'il s'efforce d'identifier : « il nous paraît donc urgent d'entreprendre une vigoureuse action anti-stylistique, pour un art toujours 'autre' ».

3.2. Regards et carrières d'artistes sur l'informel

⁴¹⁹ Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre*. Paris, France : Gallimard, 2010, p. 79.

⁴²⁰ Restany, Pierre. « A 40° au-dessus de DADA », galerie J, 1961.

⁴²¹ Restany, Pierre. « Espaces imaginaires », Galerie H. Kamer, janvier 1957.

⁴²² « Galerie Jordan : Michel Ragon présente « Espace et structure » Martin Barré, Bertini, Huguette A Bertrand, Camille, Clerc, Corneille, Fichet, Feito, James Guitet, John Koenig, Sugai ». Encarts publicitaires, *Cimaise*, Série 5 - n°4, mars-avril 1958.

Après avoir retracé les différents temps de constitution et de réception de l'informel de Michel Tapié, il est possible de s'interroger sur la manière dont cette histoire a pu influencer la carrière des artistes associés aux discours de l'art autre.

3.2.1. *Fautrier, Dubuffet et Wols face à l'informel*

Certains artistes comme Fautrier, Dubuffet et Wols sont au fondement historique et théorique même du discours sur l'informel de Michel Tapié. Les trois artistes en sont aujourd'hui encore présentés comme les figures pionnières et principales. La carrière de Fautrier tout particulièrement s'analyse au regard de ses rapports à l'informel. Son statut de « pape de l'Informel »⁴²³ lui vient de la place fondatrice que lui accorde Michel Tapié dans *Un Art autre* et de sa participation aux « Signifiants de l'Informel ». L'artiste n'a jamais hésité à se servir de cette position pour renforcer la légitimité de ses œuvres et de son rôle dans l'histoire de l'art, en étant par exemple jury du prix Fénéon de 1954, en inscrivant lui-même, sous la houlette de Pierre Restany, son travail dans « 30 années de figuration informelle ». C'est à ce statut qu'il doit le couronnement de sa carrière en 1960 à la Biennale de Venise. C'est ce même statut qui fonde sa défense par des hommes de lettres et des poètes tels que Jean Paulhan, Francis Ponge ou André Verdet. En pratique pourtant, ses liens avec Michel Tapié ne sont pas si profonds que ce que l'historiographie qui le rattache à l'informel pourrait laisser entendre. Sur le plan théorique, Fautrier a rejeté après plusieurs fois toute identification de son travail à l'informel, en se fondant sur le caractère figuratif revendiqué de sa pratique⁴²⁴. Réciproquement, Michel Tapié n'a en réalité que très peu exposé Fautrier lors de ses pourtant nombreuses manifestations de groupe, et n'a que très peu écrit sur lui. Michel Tapié utilisait principalement le nom de l'artiste pour légitimer historiquement les recherches des jeunes artistes de l'art autre – ce qu'il fera avec Dubuffet, Wols, Mathieu, Hartung notamment. C'est la force de cette répétition qui a fini par favoriser sur la scène critique des années cinquante l'identification durable de ces artistes à l'informel, plus que la pratique commerciale du critique elle-même. La correspondance entre Fautrier et Michel Tapié est elle-même assez restreinte, aucune relation personnelle ne liait réellement les deux hommes en dehors d'un cadre professionnel limité.

De la même manière, Dubuffet et Wols n'ont en réalité des relations personnelles ou commerciales avec Michel Tapié que sur un temps limité, de la fin des années quarante jusqu'à la publication d'*Un Art autre*. Contrairement à Fautrier, ces artistes ont été « sauvés » de l'informel et bénéficient d'une bien meilleure réception historique que Fautrier. Tout d'abord, Dubuffet met tout en œuvre au long de sa carrière pour rester éloigné des activités de Michel Tapié. Wols, quant à lui, meurt trop jeune pour que son œuvre, qui bénéficie dès lors d'une mythologie puissante, ne subisse les évolutions équivoques du discours de Michel Tapié. Par ailleurs, la valorisation des œuvres de ces artistes n'a jamais dépendu du seul travail du critique. Au contraire, Dubuffet prend en charge sa propre

⁴²³ Restany, Pierre. « Fautrier 30 ans de figuration informelle, Galerie Rive Droite (peintures), Galerie Schoeller JR (aquarelles, gouaches, dessins) », *Cimaise*, Série 5 - n°2, novembre-décembre 1957.

⁴²⁴ Fautrier, Jean, et Seibel, Castor. *Écrits publics*. L'Échoppe. Paris, 1995.

exégèse en développant son discours sur l'art brut, tandis que les œuvres de Wols bénéficient de la lecture existentialiste mise en œuvre par Sartre, qui en est un fervent admirateur⁴²⁵. Ces deux discours seront bien plus facilement intégrés au récit de l'histoire de l'art des années cinquante au moment de leur réévaluation dans les années quatre-vingt-dix que l'informel de Michel Tapié. Par ailleurs, contrairement à Fautrier, Dubuffet et Wols ne sont pas associés au kitsch par Krauss et Blois en 1996, qui choisissent de valoriser la qualité intrinsèque de leurs œuvres dans le cadre de l'informe.

3.2.2. *Des artistes cachés par l'informel*

À côté de ces artistes qui sont associés contre leur gré à l'informel, plusieurs artistes de l'art autre embrassaient avec intégrité les discours de Michel Tapié. Ils sont pourtant relativement absents de l'histoire de l'art des années cinquante, leur adhésion à l'informel les condamnant à la disqualification historiographique allant de pair avec la dévaluation des théories de l'art autre. On peut citer les exemples de Carla Accardi, de Capogrossi, Claire Falkenstein ou encore Iaroslav Serpan. Ces artistes sont restés personnellement proches de Michel Tapié durant toute leur carrière et incarnent aux yeux du critique les « valeurs sûres » de son système théorique comme marchand.

Claire Falkenstein est une sculptrice américaine repérée par Michel Tapié au Salon des Jeunes Sculptures en 1953. Ses structures métalliques entrelacées, intégrant le vide, le néant comme principe formel, mettent en jeu aux yeux du critiques les questionnements profonds posés par l'art autre – ceux de la déconstruction de la forme, de la structure, de la répétition d'éléments entrant en rapport dans des espaces déterminés. Un télégramme adressé par l'artiste au critique révèle à quel point ses recherches s'identifient au paradigme de l'art autre⁴²⁶ [annexe 32], et notamment à ses recherches sur les possibilités du langage. L'intérêt de Michel Tapié pour Claire Falkenstein lui permet d'être rapidement reconnue par le monde de l'art dans les années cinquante. Cependant, la sculptrice n'a pas résisté aux processus d'effacement qui ont touché l'art autre dans les années soixante et est peu à peu tombée dans l'oubli.

De la même manière, les œuvres de Serpan mériteraient d'être réexaminées au prisme des théories mathématiques de Michel Tapié. Cet artiste est mathématicien et un universitaire de la Sorbonne avant de devenir un peintre. Michel Tapié s'intéresse à lui quand il découvre que l'artiste s'est lancé dans des recherches sur les possibilités d'un nouvel espace à partir d'expérimentations en laboratoire sur des colorants, ce qui ne manque pas de conforter le critique dans son aspiration à construire une théorie de l'art scientifiquement fondé. L'intérêt du critique est réciproque : pour l'année 1953, l'artiste lui adresse une carte de vœux peinte par ses soins au dos de laquelle il écrit [annexe 33] :

« En vous souhaitant d'avoir autant de plaisir pendant l'années 1953 que j'en ait eu à dessiner pour vous ce lacis d'une structure autre.

⁴²⁵ Wols, Jean-Paul Sartre, Henri-Pierre Roché, et Werner Haftmann. *Wols en personne: aquarelles et dessins*. Paris, France: Delpire, 1963.

⁴²⁶ Claire Falkenstein à Michel Tapié, « Télégramme – si-mo-po », date inconnue. Dossier 28.6, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Bien cordialement »⁴²⁷

Il n'y a pas de doutes que le dialogue mathématique qui se noue entre les deux hommes a profondément influencé les discours de Michel Tapié et sa connaissance des théories et de l'histoire des mathématiques. En 1956, l'artiste, qui produit de nombreux textes théoriques, écrit ainsi :

Afin de redonner au signe un sang nouveau, il fallait non plus le considérer isolément, à la fois comme signe et comme terme, mais l'insérer dans des schèmes généraux en tant qu'élément non déductif. Les mathématiques modernes, en développant la notion de structure, donne à cet égard toutes garanties de fécondité ; il ne s'agit plus de considérer le signe comme un élément isolé, sorte de signature de l'artiste, mais de l'apparier à d'autres signes et d'étudier les relations qui s'établissent entre eux : d'où naissance de nouveaux espaces, souvent complexes, où chaque élément (chaque signe), sauf valeur par lui-même, n'a de qualification que si on le considère comme partie intégrante de l'ensemble des autres éléments (des autres signes).

Rattaché à la richesse organique – donc foncièrement aléatoire – de la matière informelle, cet ensemble de signes n'a plus alors le caractère additif des espaces traditionnels de l'art, mais se trouve construit sur des notions intégratives : c'est dire qu'il est doué de topologie. »⁴²⁸

L'artiste s'efforce ainsi régulièrement de clarifier les théories de Michel Tapié, comme lorsqu'il est exposé à la galerie Stadler :

« Certes, sur les ruines de l'informel, je bâtis dans mes toiles, des signes s'ordonnent, des configurations apparaissent : appelons-les "structures". [...] 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 dans des espaces indifférents de la mathématique, je débouche sur les espaces habités de la peinture. Vouloir transcrire sur la toile des concepts scientifiques reviendrait à n'en garder qu'une grossière analogie visuelle ».

Malgré sa proximité avec le critique, Serpan est aujourd'hui peu pris en compte par l'histoire de l'art, même lorsque celle-ci s'intéresse à au discours de l'informel, obnubilée par l'étude de ses figures mythiques. Il faut pourtant noter ici que Serpan semble posséder la clé des discours paradoxaux de Michel Tapié qui ont participé à son discrédit. Contrairement au critique, Serpan avait peut-être la sagesse qui manquait à son ami théoricien : celle de constater que, malgré toutes les expérimentations plastiques, l'impossibilité de faire advenir sur la toile cet art purement mathématique, ordonné et logique dont il rêvait.

Conclusion

⁴²⁷ Serpan à MT, carte de vœux année 1953. Classeur RS, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁴²⁸ Serpan, « Note sur l'actualité des espaces de signes », 22 juillet 1956. Classeur RS, Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Le travail de la critique d'art ne se conçoit plus aujourd'hui comme dans les années cinquante. Michel Tapié, Julien Alvard, Herta Wescher, Michel Ragon, Charles Estienne, Pierre Restany et tant d'autres s'efforçaient alors d'organiser la scène artistique qui leur était contemporaine par une approche classificatoire de l'art, destinée à grouper et identifier différentes pratiques artistiques, à les opposer entre elles pour les comparer et commencer ainsi le processus de sélection nécessaire à l'écriture de l'histoire de l'art. Aujourd'hui, le monde de l'art considère que « le travail de la critique ne consiste pas à trancher à partir d'une position de surplomb mais, c'est plus complexe, à produire l'horizon à partir duquel l'œuvre devient intelligible. »⁴²⁹ Au regard rétrospectif de cette définition contemporaine, il est possible de constater à l'issue de ce mémoire que Michel Tapié semble avoir échoué.

Cette étude partait du constat, fait à la lecture de textes relatifs aux œuvres de Fautrier, que la valeur et la position de cet artiste dans l'histoire de l'art du siècle dernier semblait être à la fois fondée et circonscrite à celle de l'informel. Alors même que ce concept semblait disqualifié par l'historiographie, il fallait pourtant constater que dans ce cas précis, les historiens ne pouvaient « faire sans » l'informel pour analyser et valoriser un artiste. Si ce constat peut remettre en question la place et l'intérêt relatifs de Fautrier dans l'histoire de l'art, il amène surtout à se poser une question de nature méthodologique : comment un concept théorique et critique peut-il constituer l'un des nœuds du tissu complexe de l'histoire de l'art tout en n'étant pas considéré comme l'un de ses fils ? En d'autres termes, par quels processus les historiens avaient-ils été amenés à considérer l'informel comme un outil à la fois nécessaire mais inopérant des méthodes critiques ?

Pour répondre à cette interrogation, ce travail s'est efforcé de comprendre la manière dont s'était constitué et comporté l'informel comme objet et outil du discours critique sur la scène artistique des années cinquante, en cherchant à saisir sa rhétorique propre comme sa mise en rapport à son environnement historique. Ce mémoire s'est donc intéressé à la fois au discours du producteur primaire de l'informel, c'est-à-dire aux écrits de Michel Tapié, et aux dynamiques de réception, d'assimilation et de transformation de ce même discours qui ont animé ses producteurs secondaires, c'est-à-dire les critiques et autres personnalités du monde de l'art de l'époque ayant interagi avec le réseau de l'informel.

Cette confrontation a permis de mettre à jour plusieurs éléments. Tout d'abord, l'informel s'est révélé être un discours bien particulier, propre à la personnalité atypique de Michel Tapié, dont les contours débordaient largement ceux définis par l'histoire de l'art. Le discours sur l'informel s'inscrit en effet chez Michel Tapié dans le discours plus large de l'art autre, qui connaît une évolution drastique vers les mathématiques à partir des années soixante, sans que celle-ci n'ait jamais été réellement interrogée par les historiens dans leur appréhension de la scène artistique des années cinquante. Il s'est avéré ensuite que la conception actuelle de l'informel était directement héritée d'une réception à la fois partielle, extensive et décontextualisée par les critiques des années cinquante du discours de Michel

⁴²⁹ https://www.liberation.fr/debats/2019/07/08/critiques-d-art-une-matiere-grise-devaluee_1738774

Tapié, créant en quelque sorte un écart entre la théorie et la pratique de l'informel. Cet écart a pu en partie influencer la lecture négative de l'informel au cours des décennies passées.

D'une manière inattendue, cette étude a par ailleurs révélé l'ampleur de la confusion terminologique qui règne à la fois dans les écrits des années cinquante et dans leur lecture historiographique. L'abstraction lyrique, le tachisme, l'informel sont encore aujourd'hui utilisés par de nombreux historiens sans réelle rigueur et sans attention aux enjeux et aux contextes propres de chacun de ces termes. Il ne s'agit pas ici de se battre sur la terminologie de concepts considérés comme des catégories seulement utiles à une « bataille des clochers », répondant à des intérêts strictement commerciaux, ni d'essayer de « ranger » artificiellement les artistes et leurs œuvres dans le cadre bien défini de chacun de ces termes. Il s'agit plutôt de combattre le désintérêt que ces étiquettes suscitent et de s'efforcer d'en faire une histoire précise, en considérant chacun de ces termes comme un objet de discours autonome reflétant des enjeux singuliers, devant être étudiés dans leurs rapports de manière dynamique afin d'en dévoiler les artifices.

Le désintérêt historiographique pour l'informel s'est donc révélé être le résultat de l'inadéquation d'un discours critique et du regard contemporain qui était porté sur lui, comme d'une confusion caractéristique des pratiques critiques des années cinquante. Il s'est aussi révélé être le résultat de l'inadéquation du discours de Michel Tapié avec les nouveaux paradigmes intellectuels qui se mettent en place et se transforment depuis les années soixante, qui ont caractérisé la fin du discours utopiste et moderniste des avant-garde dans lequel il s'inscrivait encore.

Enfin, ce travail avait pour ambition de mettre en évidence la possibilité d'une survie en pointillé du discours de Michel Tapié dans l'histoire de l'art, dans le cas particulier de certains artistes de l'art autre. Il faut constater que sur ce point, cette étude n'a pas abouti et ne présente que des prélèvements empiriques, des « carottes géologiques » de discours peu significantes en elles-mêmes. Elles pourraient cependant inviter à une étude plus approfondie des rapports entre les artistes « oubliés » de Michel Tapié au regard de leur place mineure dans l'histoire de l'art avec les discours sur l'informel. En attendant, ce mémoire, dont il faut préciser qu'il doit beaucoup au travail de « défrichage » et de reconstitution chronologique de l'art autre mené par Juliette Evezard⁴³⁰, aura peut-être permis de donner une nouvelle lecture des rapports de l'informel avec ses contemporains comme ses historiens.

⁴³⁰ Evezard, Juliette. *Op. cit.*

Bibliographie

Note : Les écrits de Michel Tapié ont été en majeure partie accessibles sous diverses formes par le fonds Michel Tapié. Pour une bibliographie exhaustive des écrits du critiques, voir : Evezard, Juliette. « « Un art autre » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand - critique ». Sous la direction de Thierry Dufrêne. Thèse de doctorat : Hist. art. : Université Paris Nanterre, 2015.

1. Sources primaires

1.1. Archives

Fonds Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Dossier documentaire Michel Tapié, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Fonds Julien Alvard, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

1.2. Revues

Arts, lettres, spectacles (1952-1956)

Cimaise (1953-1959)

Le Jardin des Arts (1955-1959)

XXème siècle (1951-1964)

1.3. Documents

Alvard, Julien. *L'Art moral ou la Répétition punie. Avec un portrait moral de Marie-Antoinette, par Frédéric Benrath.* (illust.). Paris, l'auteur, 4, avenue Courteline, 1957.

Audiberti, Jacques. *L'abhumanisme.* Paris, France: Gallimard, 1955.

Audiberti, Jacques, et Camille Bryen. *L'Ouvre-boîte: colloque abhumaniste.* (Paris), France: Gallimard, 1952.

Dorival, Bernard. *Les étapes de la peinture française contemporaine.* 3 vol. Paris, France: Gallimard, 1943.

Droguet, Robert, et Jean Fautrier. *Fautrier 43.* Paris, France: l'Échoppe, 1995.

Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants.* Édité par Hubert Préface Damisch. 4 vol. Paris, France: Gallimard, 1967.

Eco, Umberto, et André Traduction Boucourechliev. *L'œuvre ouverte.* Traduit par Chantal Roux de Bézieux. Paris, France: Editions du Seuil, 1962.

Fautrier, Jean, et Castor Seibel. *Écrits publics.* L'Echoppe. Paris, 1995.

Focillon, Henri. *Vie des formes.* Paris, France: E. Leroux, 1934.

- Fréchuret, Maurice, et Musée Picasso. *1946: l'art de la reconstruction*. Genève, France: Skira, 1996.
- Galerie Colette Allendy. *Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen*. Paris, France: Galerie Allendy, 1948.
- Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris, France: Gallimard, 1947.
- Isou, Isidore, et Michel Tapié. *Essai d'histoire comparée du lettrisme, de l'informel -à-signes et de quelques peintres-à-signes indépendants*. Paris: I.C.P, 1963.
- Legeza, Ireneus László. *Magie du Tao: le langage secret des diagrammes et de la calligraphie*. Paris: Chêne, 1976.
- Looten, Emmanuel, et Michel Tapié. *Kermesse pourpre*. Paris: P. Facchetti, 1954.
- Mathieu, Georges. *De la révolte à la renaissance: au-delà du tachisme*. Paris, France: Gallimard, impr. 1973, 1973.
- Michaux, Henri. *Un Barbare en Asie*. Paris, 1948.
- Ors i Rovira, Eugeni d', et Agathe Rouardt-Valéry. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 1936.
- Paris. Galerie Rive Droite. *Fautrier: 30 années de figuration informelle*. Paris, France: Galerie Rive Droite, 1957.
- Paulhan, Jean. *L'art informel: éloge*. Paris, France: Gallimard, 1962.
- . *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*. Édité par Jean-Claude Zylberstein. Paris, France: Gallimard, 1990.
- Paulhan, Jean, Jean Fautrier, et André Pieyre de Mandiargues. *Douze lettres à Fautrier*. Paris, France: O. L-V, 1975.
- Peintres d'aujourd'hui*. Paris, France: Fernand Hazan, 1960.
- Ragon, Michel. *Cinquante ans d'art vivant: chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000: Abstraction, Informel, Tachisme, Cobra, Art brut, Nouvelle figuration, Nouveau réalisme, Lettrisme, Ecole de New York, Ecole de Londres, Pop art, Cinétisme, etc.* Paris, France: Fayard, 2001.
- . « In Praise of Sculpture ». Traduit par Howard Garey. *Yale French Studies Contemporary Art*, n° 19/20 (1957): 15-26.
- . « La Crise de la Critique d'Art ». *Leonardo* 2, n° 4 (octobre 1969): 457-58.
- . *L'aventure de l'art abstrait*. Paris, France: R. Laffont, 1956.
- Restany, Pierre. « Contre le style ». *Leonardo* 3, n° 4 (octobre 1970): 465-66.
- . *Jean Fautrier*. Paris, France: Fernand Hazan, 1963.
- . *L'autre face de l'art = L'altra faccia dell'arte = The other face of art*. Milano, Italie: Domus, 1979.
- . *Lyrisme et abstraction*. Milano, Italie: edizioni Apollinaire, 1960.
- Restany, Pierre, et Galerie H. Kamer (Paris). *Espaces imaginaires: Paris, Galerie H. Kamer, 25 janvier 1957*. Paris: H. Kamer, 1957.

Vicens, Francisco. *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*. Barcelone, Espagne: Centre international de recherches esthétiques, 1960.

Wols, Jean-Paul Sartre, Henri-Pierre Roché, et Werner Haftmann. *Wols en personne: aquarelles et dessins*. Paris, France: Delpire, 1963.

2. Sources secondaires

Abadie, Daniel, et Centre Georges Pompidou, éd. *Les Années 50*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1988.

Abbaye de Beaulieu, éd. *L'Espace lyrique: l'action painting, l'abstraction lyrique et leurs environs : le signe, la tache, le nuage... des années cinquante à nos jours : Abbaye de Beaulieu, du 30 juin au 16 septembre 1973*. Ginals, France: Centre d'art contemporain, Abbaye de Beaulieu, 1973.

Abstractions lyriques: Paris 1945-1955 : Angers, France: Présence de l'art contemporain en Anjou, 1988.

Adamson, Natalie, et Steven Harris. *Material Imagination: Art in Europe, 1946-72*, 2017.

Althaus, Peter F. *Paris vers les années 50 - et à propos de quelques artistes informels*. Basel: Galerie Melki, 1976.

Ameline, Jean-Paul, et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique* : Édité par Harry Bellet. Paris, France: Flammarion : Centre Georges Pompidou, 1996.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1947.

———. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1947.

Barbero, Luca Massimo, et Foro Boario, éd. *Informale: Jean Dubuffet e l'arte europea, 1945-1970*. Milano, Italie: Skira, 2005.

Barnabé, Christophe, Marianne Jakobi, Eduardo Jorge de Oliveira, Muriel Pic, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, et Kunstmuseum. *Jean Fautrier: matière et lumière : [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 26 janvier - 20 mai 2018]*. Édité par Dieter Schwarz. Paris, France: Paris Musées : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2018.

Berez, Agnes. « Histories of and by Georges Mathieu ». *Yale University Art Gallery Bulletin Recent Acquisitions* (2008): 64-74.

Berne-Joffroy, André, Jean Leymarie, et Galeries nationales du Grand Palais. *Jean Paulhan à travers ses peintres: Paris, Grand Palais, 1er février-15 avril 1974*. Paris, France: Éditions des musées nationaux, 1974.

Bertrand-Dorléac, Laurence. *Après la guerre*. Paris, France: Gallimard, 2010.

———. *L'art de la défaite, 1940-1944*. Paris, France: Éd. du Seuil, 2010.

- . *L'ordre sauvage: violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris, France: Gallimard, 2004.
- Bertrand-Dorléac, Laurence, Thomas Kirchner, Deborah Laks, et Nele Putz. *Les arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*. Heidelberg University., 2017. <http://chsp.sciences-po.fr/en/publication/les-arts-paris-apres-la-liberation>.
- Bologna. *Informale in Italia*. Édité par Kunstmuseum et Istituzione Galleria d'arte moderna. Milano, Italie: Mazzotta, 1987.
- Bonfait, Olivier, Emmanuelle Hénin, et Marianne Jakobi. *La fabrique du titre: nommer les œuvres d'art*. Édité par Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men, et Institut des textes et manuscrits modernes. Paris, France: CNRS, 2012.
- Bonnefoi, Geneviève. *Matière et mémoire - l'informel, l'expressionnisme abstrait, cobra... et les "souvenirs de l'impressionnisme" des années 45/50 à nos jours*. Abbaye de Beaulieu, 1974.
- Bonnefoi, Geneviève, Jean-Clarence Lambert, et Jean-Pierre L. Colle. *La nouvelle École de Paris, 1941-1965; Ginals, Abbaye de Beaulieu, Centre d'art contemporain, du 23 juin au 30 septembre 2002*. Édité par Abbaye de Beaulieu. Ginals, France: Association culturelle de l'Abbaye de Beaulieu, 2002.
- Brun, Baptiste. *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut: critique du primitivisme*. Dijon, France: Les presses du réel, 2019.
- Burijisuton Bijutsukan. *Postwar abstract painting in France and art informel*. Tokyo: Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, 2011.
- Cabanne, Pierre. *Jean Fautrier*. Paris, France: Ed. de la Différence, 1988.
- Callu Mérite, François Auteur, et Sylvain Auteur Féat. *Abstractions 50: l'explosion des libertés* : Édité par Rueil-Malmaison. Colombelles, France: Conseil graphique-Éd. du Valhermeil, 2011.
- Calmon, Michel, et Musée des beaux-arts. *Les nuagistes : [exposition, Chartres], Collégiale Saint-André, 5 juillet 2008-31 août 2008, Hôtel du Département, 4 juillet 2008-5 septembre 2008*. 1 vol. Chartres: Musée des beaux-arts, 2008.
- Carrein, Catherine, et Catherine Morlet. *L'École de Paris ? 1945-1964: Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg, 12 décembre 1998 - 21 février 1999*. Édité par Musée national d'histoire et d'art. Luxembourg, Luxembourg: Fondation Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, préfiguration du Musée, 1998.
- Carrein, Catherine, et Musée d'art moderne. *L'écriture griffée: Antonin Artaud, Brassai, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Francis Gruber, Jean Hélion, Henri Michaux, Germaine Richier, Tal-Coat, Wols*. Paris, France: Réunion des musées nationaux, 1993.
- Cassou, Jean, James Johnson Sweeney, Association internationale pour la liberté de la culture, et Musée national d'art moderne (Paris). *L'Oeuvre du XXe siècle peintures, sculptures: [exposition Musée*

- National d'Art Moderne mai - juin 1952*. Paris: Musée national d'art moderne (Impr. les Presses artistiques), 1952.
- Castel, Oriane. « L'expressionnisme abstrait, ambassadeur de l'Amérique triomphante ». *Art Critique* (blog), 14 février 2019. <https://www.art-critique.com/2019/02/expressionisme-abstrait-ambassadeur-amerique-triomphante/>.
- Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. « Isidore Isou », 6 mars 2019.
- . *Modernités plurielles, 1905-1970: dans les collections du Musée national d'art moderne* : Édité par Catherine Grenier. Paris, France: Centre Pompidou, 2013.
- . *Paris-Paris: 1937-1957: arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie*. Paris, France: Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1981.
- Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, et Musée d'Unterlinden. *Abstractions France 1940-1965: peintures et dessins des collections du Musée national d'art moderne* : Paris, France: Centre Georges Pompidou : Réunion des musées nationaux, 1997.
- Centre Pierre Francastel, Université de Paris X: Nanterre, et Centre de recherches interdisciplinaires sur l'art contemporain Pierre Francastel. « Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle ». *20/21. siècles : cahiers du Centre Pierre Francastel.*, 2004.
- Chevassu, Bernard, et Damien Foltzer. *Art autre, autre art: Altkirch, du 14 au 21 novembre 1982*. Édité par Traces et signes Sundgau. Altkirch, France: Traces et signes Sundgau, 1982.
- Colloque d'histoire de l'art contemporain, et Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. *Art et idéologies: l'art en Occident, 1945-1949*. Saint-Étienne, France: Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1978.
- Cone, Michèle. « Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes ». *Yale French Studies*, Yale University Press, The French Fifties, n° 98 (2000): 50-65.
- Da Costa, Valérie, et Thierry Dufrêne. *Pour un dialogue de l'histoire de l'art et de la critique d'art*. 3 vol. France, 2012.
- Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture: essai*. Paris, France: Seuil, 1984.
- De la sculpture au XXe siècle*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2001.
- Del nuagisme a la crisi de l'art informal : art a Sabadell 1957-1970 [Museu d'Art de Sabadell, des del 5 de setembre de 2001 al 3 de febrer de 2002]*. 1 vol. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, France: Macula, 1995.
- . *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris, France: Gallimard, impr. 2007, 2007.
- Dossier Fautrier*. - « Repensé, mis à jour et agmenté, du numéro 2 des "Cahiers Bleus" publié en l'automne 1975 ». Troyes, France: Librairie bleue, 1982.

- Dossin, Catherine, éd. *France and the visual arts since 1945: remapping European postwar and contemporary art*. New York, Etats-Unis d'Amérique, 2019.
- Doxiadēs, Apostolos K, Christos H Papadimitriou, Alekos Papadatos, et Annie Di Donna. *Logicomix*. New York: Bloomsbury, 2009.
- Droguet, Robert, et Jean Fautrier. *Fautrier 43*. Paris, France: l'Échoppe, 1995.
- Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. Édité par Hubert Préface Damisch. 4 vol. Paris, France: Gallimard, 1967.
- Dufrêne, Thierry, Dominique Vaugeois, et Louis Gevert. *Écrire la sculpture: (XIXe-XXe siècles) : actes du colloque organisé à l'École normale supérieure et à la Maison de la recherche du 16 au 18 juin 2011*. Édité par Ivanne Rialland. Paris, France: Classiques Garnier, 2012.
- Ernault, Nathalie, et Fondation Clément. *Le geste et la matière: une abstraction « autre » : Paris, 1945-1965* : Édité par Christian Briend. Paris, France, Martinique: Somogy éditions d'art : Centre Pompidou, 2017.
- Evezard, Juliette. « L'oeil de Michel Tapié, "amateur d'art" ». *Franck Prazan* (blog), 26 juillet 2018. <https://www.franck-prazn.com/2018/07/26/oeil-de-michel-tapie-amateur-dart-par-juliette-evezard>.
- . « Mathieu, un art autre selon Michel Tapié ». *Ligeia*, n° 121-124 (2013): 218-28.
- . « «Un art autre»: le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand - critique ». Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2015.
- Fauré, Michel. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation: « Les Réverbères », « La Main à la plume »*. Paris, France: la Table ronde, 1982.
- Fautrier, Jean. *Jean Fautrier e l'informale in Europa*. Édité par Renato Barilli et Fondazione Magnani Rocca. Milano, Italie: Mazzotta, 2002.
- Fautrier, Jean, Castor Seibel, Marcel-André Stalter, Suzanne Pagé, Jacqueline Lafargue, et Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Fautrier: 1898-1964 ; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 25 mai-24 septembre 1989*. Paris, France: Paris-musées, 1989.
- Fondazione G. E. Ghirardi, éd. *Il post-informale in Europa: dal 1955 al 1965*. Piazzola sul Brenta, Italie: Fondazione G. E. Ghirardi, 1991.
- Fouilloux, Etienne. « Peintures en France 1945-1960 ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 6 (1985): 67-73. <https://doi.org/10.2307/3768840>.
- Galerie nationale du Jeu de paume, et Hyôgo Kenritsu Bijutsukan. *Gutai: Galerie nationale du Jeu de Paume*. Paris, France: Musée du Jeu de Paume : Réunion des musées nationaux, 1999.
- Greenberg, Clement. *Écrits choisis des années 1940 Art et culture : essais critiques*. Édité par Katia Schneller. Traduit par Christine Savinel et Ann Hindry. 1 vol., s. d.
- Guilbaut, Serge. « 1955: The Year the Gaulois Fought the Cowboy ». *Yale French Studies The French Fifties*, n° 98 (2000): 167-81.

- . « Pour en finir avec la dépression lyrique ! » *Critique d'art*, n° 36 (Automne 2010).
- . *Voir, ne pas voir, faut voir: essais sur la perception et la non-perception des oeuvres*. Nîmes, France: J. Chambon, 1993.
- Guilbaut, Serge, Manuel J. Borja-Villel, et Rosario Peiró Carrasco. *Be-bomb: the transatlantic war of images and all that jazz, 1946-1956*. Édité par Museu d'art contemporani et Centro de arte Reina Sofía. Barcelona, Espagne: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- Hamilton, Jaimey. « Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi ». *October* 124, n° Postwar Italian Art (Printemps 2008): 31-52.
- Heredia, Martine. « L'art informel en Espagne: d'une praxis à la formulation d'une expérience du monde ». Thesis, Paris Est, 2009. <http://www.theses.fr/2009PEST1004>.
- . *Tàpies, Saura, Millares: l'art informel en Espagne*. Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes, 2013.
- Heymer, Kay, Susanne Rennert, Beat Wismer, et Museum Kunstpalast, éd. *Le grand geste!: informel und Abstrakter Expressionismus: 1946-1964*: Düsseldorf, Allemagne: Museum Kunst Palast, 2010.
- Hugo, Victor, et David Charles. *Les travailleurs de la mer: précédé de L'archipel de la Manche*. Paris: Librairie générale française, 2002.
- Hyacinthe, Sandrine. « L'École de Paris, une histoire sans histoire?: l'Art à Paris de 1945 à 1980 ». Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2016.
- Jackson, Julian, Bertrand Delanoë, et Fabrice Hergott. *L'art en guerre: France, 1938-1947* ; Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012-17 février 2013. Édité par Laurence Bertrand-Dorléac, Jacqueline Munck, et Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Paris, France: Paris musées, 2012.
- Jakobi, Marianne. « Nommer la forme et l'informe. La titraison comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet », 2004. https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2004_num_24_1_1317.
- Kim, Seong-Ha, et Claire Fagnart. *L'informe dans le domaine de l'art*. France, 2008.
- Krauss, Rosalind E., Yve-Alain Bois, et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. *L'informe: mode d'emploi*: Paris, France: Centre Georges Pompidou, 1996.
- Larinde, Noreen. « Claire Falkenstein ». *Woman's Art Journal* 1, n° 1 (Spring-Summer 1980): 50-55.
- Le demi-siècle de Pierre Restany. Colloque, Institut national d'histoire de l'art, Association internationale des critiques d'art, et Archives de la critique d'art. *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Édité par Richard Leeman. Paris, France: INHA: Éd. des Cendres, 2009.
- Le matiérisme: Dossier*. Paris, France: G. Fall, 1985.
- Lee Ungno Museum, éd. *Art informel in Paris*. Daejeon, Corée, République de: Lee Ungno Museum, 2014.
- Leeman, Richard. *Le critique, l'art et l'histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2010.

- Lewis, Jeremy. « Wols. Southampton ». *The Burlington Magazine* 132, n° 1043 (février 1990): 148-49.
- Lombard, Edouard. « Mathieu et Tapié, 1948-1958 : une décennie d'aventure par Edouard Lombard ». Consulté le 27 août 2018.
- Malherbe, Anne. « L' épaisseur sensible: la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965 ». Thèse doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, 2004.
- Mason, Rainer Michael, et Jean Fautrier. *Jean Fautrier: les estampes : nouvel essai de catalogue raisonné*. Édité par Musée d'art et d'histoire . Cabinet des estampes. Genève, Suisse: Cabinet des estampes, 1986.
- Mathey, François, et Réunion des musées nationaux. *Douze ans d'art contemporain en France: Grand Palais, mai septembre 1972*. Paris, France, 1972.
- Mediavilla, Claude, Pierre Restany, et Gérard Xuriguera. *Calligraphie: du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Paris, France: Impr. nationale, DL 1994, 1994.
- Mèredieu, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris, France: Larousse, 2017.
- Minola, Anna, et Barbara Bertozzi. *Tapié un art autre: Torino, Parigi, New York, Osaka*. Édité par Mirella Bandini. Torino, Italie: Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997.
- Moeckli, Justine, Fondation Gandur pour l'art, et Genève . Musées d'art et d'histoire. *Les sujets de l'abstraction: peinture non-figurative de la seconde Ecole de Paris, 1946-1962 : 101 chefs-d'oeuvre de la Fondation Gandur pour l'art* : Édité par Éric de Chassey et Eveline Notter. Milan, Italie: 5 Continents, impr. 2011, 2011.
- Morand, Kathleen. « Post-War Trends in the "Ecole de Paris" ». *The Burlington Magazine* 102, n° 686 (mai 1960): 187-92.
- Moreno Rodriguez, Maria. « L'art informel espagnol et la France : entre identité nationale et internationalisme », s. d.
- Morris, Frances, et Tate gallery. *Paris post war: art and existentialism, 1945-55* : London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Tate Gallery, 1993, 1993.
- Musée d'art moderne. *L'Art en Europe: les années décisives : 1945-1953 ; Musée d'art moderne de Saint-Etienne*. Genève, France: Skira, 1987.
- Musée des Beaux-Arts. *1945-1949, repartir à zéro: comme si la peinture n'avait jamais existé : J*. Édité par Éric de Chassey et Sylvie Ramond. Paris, France: Hazan, 2008.
- Musee National D'Art (Osaka). *Les peintres japonais et la France: de l'Ecole de Paris à l'Informal.*, 1978.
- Museo archeologico regionale. *Una stagione informale: capolavori della Collezione Reverberi : = Une saison informelle : chefs-d'œuvre de la Collection Reverberi*. Édité par Beatrice Buscaroli Fabbri et Bruno V. Bandini. Milano, Italie: Silvana, impr. 2014, 2014.
- National Museum of Osaka. *Action et emotion, peintures des années 50*, 1985.

- Perry, Rachel E. « Jean Fautrier's Originaux Multiples ». Consulté le 6 septembre 2018. https://www.academia.edu/12847517/_Jean_Fautriers_Originaux_Multiples_.
- Persin, Patrick-Gilles, Michel Ragon, Pierre Descargues, et Musée du Luxembourg. *L'envolée lyrique: Paris 1945-1956* : Milan, Italie: Skira, 2006.
- Plante, Michael. « Sculpture's Autre: Falkenstein's Direct Metal Sculpture and the Art Autre Aesthetic ». *Art Journal* 53, n° 4 (1994): 66-72. <https://doi.org/10.2307/777565>.
- Poli, Francesco, et Francesco Bernardelli. *L'art contemporain: de l'informel aux recherches actuelles*. Traduit par Marie-Christine Gamberini. Paris, France: Gründ, DL 2008, 2008.
- Rochard, Marine. « Une avant-garde à réaction: gestualité, lyrisme et autopromotion chez Georges Mathieu (1944-1975) ». Thèse de doctorat, Université de Tours, 2014.
- Rocher-Jauneau, Madeleine, et Musée des beaux-arts. *Le Nuagisme même : juin-août 1973, Musée des beaux-arts, Lyon*. Lyon: Musée des beaux-arts, 1973.
- Rowell, Margit. *La peinture, le geste, l'action: l'existentialisme en peinture*. Paris, France: Klincksieck, 1972.
- Schneller, Katia, et Vanessa Théodoropoulou. *Au nom de l'art : enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours : [actes du colloque, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 30-31 mai 2011] et Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / sous la direction de Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. <http://www.sudoc.fr/175928533>.
- Slavkova, Iveta. « L'humanisme, aussi, est un mythe. Prolégomènes à une peinture abhumaniste ». In *Art et mythe*, édité par Thierry Dufrière et Fabrice Flahutez, 73-83. Arts. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014. <http://books.openedition.org/pupo/1994>.
- Stelzer, Otto, Thomas W. Éditeur scientifique Gaehtgens, Hélène Éditeur scientifique Trespeuch, et Danièle Cohn. *La préhistoire de l'art abstrait: préludes et modèles de pensée*. Traduit par Jean Bernard Torrent. Paris, France: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.
- Thoraval, Charlotte. « Matière peinture sous le prisme de l'écriture: l'exemple de Fautrier ». Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Trespeuch, Hélène, et Philippe Dagen. *La crise de l'art abstrait?: récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Vaugeois, Dominique, et Ivanne Rialland, éd. *L'écrivain et le spécialiste: écrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècles*. Paris, France: Éd. Classiques Garnier, 2010.
- Verlaine, Julie. *Les galeries d'art contemporain à Paris: une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris, France: Publications de la Sorbonne, 2019.
- Viatte, Germain, et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. *Manifeste: 1960-1990 : une histoire parallèle ; Centre Georges Pompidou... Grande galerie, 23 septembre-13 décembre 1993*. Paris, France: Centre Georges Pompidou, 1993.

- Vicens, Francisco. *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*. Barcelone, Espagne: Centre international de recherches esthétiques, 1960.
- Villemur, Frédérique, et Brigitte Pietrzak. *Paul Facchetti: le studio : art informel et abstraction lyrique*. Arles, France: Actes Sud, 2004.
- Vouilloux, Bernard. « Les trois âges de la critique d'art française ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 111ème année, n° 2 (2 avril 2011): 387-403.
- Wat, Pierre. *Pérégrinations: paysages : entre nature et histoire*. Vanves, France: Hazan, 2017.
- Wedewer, Rolf. *Die Malerei des Informel: Weltverlust und ICH-Behauptung*. München, Allemagne: Deutscher Kunstverlag, 2007.