

RAMON TIÒ BELLIDO

Tàpies, éponyme de lui-même

À 80 ans passés, Tàpies a suscité une abondante livraison de textes portant sur son travail et il est lui-même l'auteur d'un ensemble d'écrits notable. Sans doute est-il, en Espagne, l'artiste contemporain qui a connu la plus grande attention de la part des critiques, poètes, écrivains, journalistes, esthéticiens, sociologues et politologues, en tous cas loin devant Saura ou Chillida pour rester dans la même génération et, à bien comparer, non loin de Picasso, Miró ou Dalí qu'il devance cependant lorsqu'il s'agit de textes rédigés par les artistes eux-mêmes. À cela deux raisons, concomitantes, mais pas forcément suffisantes. La première tient à l'indéniable qualité de son travail et à la tout aussi remarquable continuité *critique* de celui-ci. La deuxième est liée au contexte particulier de ce pays et à la quasi obligation de s'y affirmer comme un *intellectuel organique*, tant à l'époque du franquisme que face aux interrogations culturelles que soulèvent les revendications autonomistes actuelles. L'intention de ce texte est d'évaluer cette double donnée – comment pourrait-on légitimement l'évacuer dans ce cas? –, tout en puisant dans un corpus de textes qui relève aussi bien de la référence que de l'illustration, c'est-à-dire qui oscille constamment entre le commentaire, l'apologie, le compte-rendu, le prétexte, entre autres motifs rédactionnels.

Une telle entrée en matière paraîtra sans doute quelque peu paradoxale, d'autant que, si mes engagements vis-à-vis de l'art moderne et contemporain de la péninsule m'ont conduit à l'intégrer, fût-ce de façon anecdotique, dans mes propres commentaires, je ne me définis nullement comme un exégète de Tàpies – et, je dois l'avouer, c'est précisément la masse d'écrits qu'il a suscité qui m'a souvent retenu d'entreprendre à son propos un véritable travail d'analyse.

Lorsque je regarde les rayonnages de ma bibliothèque, la rubrique «Tàpies», catalogues monographiques et écrits de l'artiste confondus, représente un modeste demi-mètre linéaire, soit un peu moins que celle qui concerne les ouvrages sur l'art espagnol ou les catalogues collectifs dans lesquels il apparaît. C'est bien peu si l'on compare mes acquisitions aux volumes qui occupent les rayonnages de la fondation de cet artiste à Barcelone – ne serait-ce qu'en tenant compte de la somme que constitue son «catalogue raisonné», *Tàpies, obra completa*, dont la réalisation, menée de

main de maître par Ana Agusti, est toujours en cours –, et c'est assurément fragmentaire puisqu'il y manque quelques monographies importantes (ou imposantes), dont l'absence s'explique autant par l'intérêt plus relatif que j'ai pu leur prêter que par l'impossibilité économique de les acquérir à l'heure de leur parution. Me manquent ainsi le fameux *Antoni Tàpies i l'esperit catala* de Pere Gimferrer – dont le titre à lui seul dit combien ce livre a longtemps fait office de pierre angulaire des points de vue et opinions émis à son sujet –, et l'excellent *Tàpies, testimoni del silenci* de Alexandre Cirici i Pellicer; et je n'ai que de méchantes photocopies de l'ouvrage de José Marin Medina, *Tàpies / Meditaciones / 1976*, et de celui de Georges Raillard, qui s'intitule simplement *Tàpies*.

Sur le travail de Tàpies, et dans un désordre chronologique dû plutôt aux formats des ouvrages qu'à leur épaisseur, je possède, dans le « remarquable », le *Tàpies* de Roland Penrose, quelques catalogues cossus (Fondation Maeght, 1976; Abbaye de Senanques, 1983; Jeu de Paume, 1994 et MACBA, 2004) parmi d'autres, tout aussi indispensables: une douzaine de la galerie Maeght, notamment ceux de la collection « Repères »; mais aussi, mais surtout *Tàpies, Œuvres sur papier* (Les Sables d'Olonne, 1978), le catalogue de la Fondation Château de Jau (1981), d'autres plus anciens, notamment celui de la Galerie Stadler en 1966 et ceux que la Sala Gaspar a publiés successivement en 1961 et en 1971; ainsi que les photocopies des tout premiers opuscules des Galerías Layetanas de 1950 et 1954, et de celui, préfacé par Michel Tapié, qu'a édité la Galerie Stadler en 1956. À cela s'ajoutent la petite livraison *Matière du souffle* de Jacques Dupin, le *Tàpies, répliquer* de Jean Daive, des textes divers de Michel Butor, Julio Cortázar, Gilbert Lascault, Jean Frémon, mais aussi de Juan Eduardo Cirlot qui écrit depuis toujours sur Tàpies et surtout de Joan Brossa¹. Sans oublier, enfin, les écrits de Tàpies lui-même, que je possède presque en totalité – pour le moins ceux qui ont été repris dans les compilations de ses articles, ainsi que son autobiographie dont je détiens les trois versions, espagnole, française et depuis peu catalane – et que j'ai lu quasi intégralement dans le cadre de mes études doctorales... Autant dire qu'indépendamment de ses propres textes,

1. Soit dit en passant, je possède aussi le *fac simile* de *Novel·la*, l'une des meilleures contributions du duo Tàpies / Brossa, ainsi que le numéro 22 des 50 tirés à part de la revue *Papeles de Son Armadans*, intitulé *Triptic hegelian a Antoni Tàpies*, qui est un bijou de leçon éthique comme savait en donner Brossa: au prétexte de définir en quelques vers ce qu'est un « artiste révolutionnaire », il ne manque pas d'y pointer la difficulté qu'il y a à choisir entre devenir un « instrument de production du capitalisme » ou « rester marginalisé », tout en préconisant un entre-deux dialectique qui consiste à rester à la « marge de la structure sociale et contribuer à créer des difficultés pour le système ». Définition plutôt autobiographique en l'occurrence, mais qui s'adresse également à Tàpies lorsqu'il précise, dans un deuxième couplet, qu'il est « absurde d'attribuer un caractère de classe (dominante) aux tendances artistiques, puisque c'est l'art lui-même qui détermine son propre développement en connexion avec la réalité et en s'affirmant comme réalité libre ». Gageons que, au-delà de leur complicité avouée, Tàpies aura su comprendre le message que lui adressait ce trublion volontaire qu'était Brossa.

le nombre d'écrivains et poètes qui se sont essayés à écrire sur l'art du Catalan a de quoi faire frémir quiconque s'autoriserait à produire la moindre ligne de commentaire supplémentaire sur son travail.

Je ne peux m'empêcher de constater cependant que cette avalanche tend presque systématiquement à la célébration inconditionnelle et que, au risque de paraître excessivement sévère à son égard, les écrits de l'artiste relèvent généralement de lieux plutôt communs – même s'ils présentent un intérêt certain qui tient à leur succession chronologique et aux contextes dans lesquelles ils ont été rédigés. C'est qu'il n'est ni facile ni évident d'occuper la position de modèle vivant que lui a assignée une reconnaissance publique et culturelle qui mélange aveuglement une esthétique qui peut lui être «étrangère» et une revendication politique qui la rend, elle, «endogène»; et que c'est bien face à ce paradoxe qu'achoppe toute tentative d'ébranler un tel pilier du «*seny*», pourtant surgi de tant de «*rauxa*»².

Des affrontements, il y en eut pourtant, non pas tant à l'époque franquiste – contre toute vraisemblance, ce ne furent pas, loin de là, les plus virulents –, que de la part d'artistes plus jeunes et, notamment, de ces effrontés revendiquant une implication socio-politique de l'art qui leur semblait irrémédiablement absente dans l'institutionnalité affichée d'un Tàpies devenu mûr³. Je veux parler de la polémique avec le Grup de Treball, aux alentours de 1973. Mais aussi d'une autre, peut-être plus délicate, plus difficile encore à supporter pour l'artiste: il s'agit de l'affaire du *Mitcho*⁴, ce projet de commande publique destiné au parvis rénové du Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), qui devait heurter la sensibilité des pouvoirs pro-catalanistes de l'époque.

Sans anticiper, précisons que les échanges plus ou moins vifs entre Tàpies et le Grup de Treball ne firent qu'aviver, de manière ponctuelle et anecdotique, les réalités propres à deux générations marquées par le poids et la vivacité de la mémoire du conflit civil et de ses insoutenables dysfonctionnements pour l'une – celle de Tàpies –, et par un «infantilisme gauchiste» pour l'autre, la plus jeune, convaincue, mais avec une discrétion toute belliqueuse, de l'avènement d'un changement radical dès lors qu'auraient disparus les oripeaux du franquisme et de sa stupidité bestiale. *A contrario*, l'indisposition patrimoniale manifestée par l'aveu de la répulsion

2. Je fais ici référence à la locution qui, paraît-il, définit le mieux l'esprit «catalan»: *Seny i Rauxa*, que l'on peut traduire par «(Bon) Sens – ou Sagesse – et Rage». Et, pour emberlificoter encore davantage le mariage productif d'un tel adage, je ne résiste pas à l'accoupler métaphoriquement avec une autre locution notable, celle de «pilier de la sagesse», agrémentée ici de la précision «*bon seny*», qui qualifie bien, elle, cette vertu supposée...

3. Je ne peux m'empêcher ici de tirer le bénéfice primaire de certaines confusions phonético-sémantiques en notant qu'en français, entre le «mur» et le «mûr», il n'y a qu'un pas que Tàpies ne peut cependant franchir dans sa langue maternelle où grande est la distance entre la «*tàpia*» et l'homme «*madur*»!

4. En français, *La Chaussette*: c'est en effet à partir de l'agrandissement de cet effet si personnel que Tàpies entendait réaliser la sculpture monumentale en question.

esthétistique inspirée par la sculpture censée trôner devant le musée « national », ne put que renvoyer Tàpies – et ses supporteurs – devant la frange infime de la « reconnaissance publique » d'une proposition artistique. Comme s'il ne suffisait pas d'apporter la preuve que l'on a *combattu* (contre qui ou contre quoi, d'ailleurs?), mais qu'il fallait encore s'y *soumettre* (et dans ce cas, à quoi, bon Dieu?)

Vicissitudes de l'artistique, vérifiables cependant dans cette litanie de l'impunité qui semble se confirmer – du moins dans le cas de la cité comtale qu'est Barcelone – entre le contrat de confiance lié au blanc-seing du privé et le cahier des charges plus établi que dispense la chose publique. Avec une différence notable, qui consiste à s'approprier ce que la première a produit d'ingéniosité et d'exemplarité dans le corpus touristique-patrimonial de la ville considérée. Ainsi, pour une Tour Eiffel un peu esseulée ici, peut-on s'enorgueillir là d'une Sagrada Familia, d'une Pedrera, d'un Parque Güell et d'une Fondation Miró, auxquels s'ajoute depuis quelques années une Fondation Tàpies installée dans un édifice restauré de Domènech i Montaner – et qui, pour cette raison même, reste comme une exception qui ne confirme qu'à peine la règle de la « pure inventivité » et du plus grand, du plus beau des cadeaux.

Mais avant de revenir sur ces deux épisodes forcément remarquables, il faut encore examiner, fût-ce rapidement, ce qui s'est dit de l'œuvre de cet artiste depuis ses prémisses et peut-être, par défaut, ce qui ne s'en est pas dit... Passons sur la période « proto-Tàpies », sur ces années où il participa plutôt peu que prou aux activités de Dau al Set, ce groupuscule hétérogène uni seulement par l'autorité anti-conformiste d'un Brossa et par l'aubaine de pouvoir publier une revue aux frais de Tharrats – le tout dans une clandestinité finalement relative, le pouvoir en place ayant d'autres chats plus tangibles à fouetter... Passons également sur ses participations, d'un certain point de vue concomitantes, au Salon de les Once, fondé par ce personnage (trop) hors du commun qu'était Eugenio d'Ors, à la fois phalangiste, national-méditerranéiste, et cependant conscient des impasses auxquelles était confronté un art contemporain qui suscitait maints atermoiements de la part des (rares) intellectuels pro-franquistes, passablement désemparés – ce qui n'excuse en rien, peu s'en faut, leurs vilenies⁵! Venons-en au Tàpies qui a établi son langage, sa syntaxe, et qui est sur le point d'en faire autant pour son iconographie. Et donnons la parole en premier lieu à Michel Tapié qui, dans son texte initial sur le travail du Catalan, s'empressait de le ranger dans les « limites d'expériences résolument *autres*, [qui conduisent] l'œuvre complète à l'échelle du possible panthéisme de maintenant ». On connaît les positions de Tapié qui n'hésite pas à construire une chaîne de « création

5. Sur ces questions, et plus généralement sur la situation de l'art pendant la période franquiste, je renvoie le lecteur à mon ouvrage *L'Art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, à paraître chez Isthme Éditions / Diffusion Éditions Sept.

pure» allant de Dada à Fautrier et Tobey, en passant allègrement par Klee, Miró et Picasso auxquels il adjoint Gaudí et Dalí, et à en exclure violemment le Bauhaus et Le Corbusier. L'héritage espagnol bénéficiant largement de ses faveurs, il n'est guère surprenant que Tàpies en jouisse également. D'autant que Tapié persiste à dénoncer tous les «ismes» dont se réclament les uns et / ou les autres: selon lui, la période ne se caractérise que par un «certain anarchisme» d'où émergent des «*individus* dignes de ce nom». Parmi les plus jeunes, il lui sied d'en distinguer quatre: Sallés, Moreni, Hultberg et Tàpies donc – je dois d'ailleurs avouer, mais je ne suis sans doute pas le seul, ne connaître que le dernier d'entre eux. En fait, Tapié ne fonde sa conviction que sur son assurance de voir «de la peinture qui n'est rien que peinture, totalement peinture» – ce qui est un peu court, même si mon réel respect pour cette incontournable personnalité me retient de m'entendre davantage sur la pauvreté d'un tel commentaire.

Fort heureusement, une dizaine d'années plus tard, Tapié livrera un point de vue bien plus éclairant, bien plus convaincant sur l'attrait qu'exerce sur le (son) regard l'art de Tàpies. Il précise, en effet, que l'intrusion d'objets ou d'éléments du quotidien n'y relève pas d'un miraculeux hasard ou d'une supposée intuition, mais que ces «bricolages et ces mal-adresses» apparentes «sont le résultat d'un profond conditionnement où se produisent les plus constructives intersections entre les acquis librement choisis d'un individu [...] et les valeurs civilisantes de son nécessaire background». Autrement dit, ce que Tàpies représente renvoie à la lecture qu'il fait de son contexte, mais dans un «dépassement» qui a valeur de «message». Et, ce faisant, il exclut toute velléité d'«exhibitionnisme pathologique» ou de fabrication opportuniste d'une «néo-banalité». Autrement dit encore, Tàpies se démarque des post-surréalistes pleurnichards qui déballet leur mal-être existentiel, tels ces épingleurs publicistes du pop-art, chaque jour plus hégémonique. Ainsi, son art se range bien évidemment du côté d'un «enchantement métaphysique» dont la matière et la matérialité «évanescence» sont les témoins occultes. *Exit* les états magiques chers à Brossa ou les entrelacs spirituels et universels de Cirlot; nous voici plongés dans du concret – du réel, pourrait-on dire, si ce mot avait quelque sens –, mais un concret éprouvé et restitué avec la démonstration de sa précarité et de son indicible arbitraire, pourtant figuré.

C'est une belle voie que Tapié a ouverte ainsi, et elle sera exploitée, argumentée, démultipliée sur des tons certes divers, mais toujours pour remettre sur le métier cette fructueuse généalogie: celle de la transposition spectaculaire d'un repère primordial qui se serait offert à Tàpies comme destin irréductible. On a donc glosé sur l'éponyme de son nom, sur cette *paroi* livrée à notre contemplation, qui devient le support des signes de notre vécu. Des signes dont nous devons apprendre à saisir les «mouvements antérieurs», comme les désigne Georges Raillard, ces actions concertées qui, dans leur «naturalité paradoxale», nous informent à la fois sur

notre obligation à les perpétuer et sur l'identité de celui qui, en les produisant, fait se propager les ressemblances qu'elles suggèrent dans l'ordre du « jamais vu ». Mais peut-être serait-il plus juste de parler de « jamais repéré », de ce que nous évitons *a priori*, ce à quoi nous ne prêtons guère d'attention parce que cela ne compte pas ou si peu, parce que cela ne relève que du rebut, du trivial ou, pis encore, de l'idéologiquement indicible. À moins que cela ne participe de ces interventions répréhensibles qui viennent troubler l'édifiante neutralité de nos rues et de nos bâtiments, car quel intérêt présentent les *grafitti* – on dirait aujourd'hui les « tags », mais le style n'est pas le même! – sinon de perturber la tranquillité conformiste de la paix citoyenne? À en croire Julio Cortázar, Tàpies creuse cette contradiction; il la déplace et la répand comme pour nous interdire d'oublier qu'il est, justement, « interdit d'interdire », ou quelque chose d'approchant. Et c'est ma foi vrai.

Sans doute n'est-il pas le seul, il n'est pas même le premier. Mais, si je peux me permettre une anecdote personnelle, le premier choc produit sur moi par son œuvre – j'avais quinze ans, c'était lors d'une exposition au centre culturel de la rue Croix Baragnon à Toulouse, où Tàpies tenait plus que la dragée haute à Antoni Clavé et à Orlando Pelayo – m'a non seulement laissé une impression profonde et durable, il m'a aussitôt conduit à regarder le monde qui m'entourait avec d'autres yeux, bien plus curieux. J'en veux pour preuve le plaisir que je pris, quelques années plus tard, à suivre posément, dans les courbes des Costes del Garraf, le cul maculé de poussière d'un camion sur lequel je voyais, ni plus ni moins, l'un de ses tableaux. Cette relation permissive avec la réalité – dont je lui sais gré – s'est estompée cependant, lorsque, peu après, j'ai découvert les travaux de Richard Hamilton et de Robert Rauschenberg. Un *élargissement* critique et informatif qui eut pour conséquence de m'amener à m'interroger davantage sur l'art du Catalan.

Toujours est-il qu'incontestablement, l'enracinement dans le « vernaculaire », le « quotidien » ou encore le « ménager », comme dirait Marin Médina, reste un des aspects récurrents de sa pratique. On s'y sent *a priori* chez soi, pour autant que, comme Tàpies le dit lui-même dans l'un de ses premiers textes, l'on considère ces signes graphiques comme « un tremplin qui aide à atteindre la connaissance ». Mais s'agit-il bien d'un « chez soi »? Ne serait-ce pas plutôt un ressort, un levier, un outil dialectique, que saisisse, assez puissant pour nous balancer en pleine poire le retour implacable du « social »? Et celui-ci n'est-il pas plus explicite dans les démonstrations quelque peu didactiques d'Eduardo Arroyo ou d'Equipo Cronica par exemple, qui, selon Tomas Llorens, furent parmi les premiers à fustiger les tenants de l'« art informel » et, en premier lieu, Tàpies, Saura et Millares? Il y a pourtant là maldonne: « informels » les tableaux couverts de paille, de couvertures, d'objets divers et (a)variés dont Tàpies a lui-même dressé un inventaire hallucinant, dans une taxinomie débridée qui laisse la porte

ouverte à toutes les interprétations? « Inform(e)ls » les logotypes T ou X, les scarifications, les empreintes, les maculatures, les signes linguistiques qui parsèment son œuvre? Oui, si l'on réduit ce terme à la vérification d'une matérialité qui l'emporterait, justement, sur une signification mimétique. Et dans ce cas, oui encore et bienvenue à l'adoubement d'une probable tension métaphysique. Mais, à y mieux regarder, non. Non, si l'on considère que cette accumulation de « réalités tangibles » convoquent de façon lancinante l'expérience singulière du sujet qui les transpose et les déplace. Non encore, si l'on veut bien admettre que Tàpies ne s'est jamais départi de la figure et qu'il n'a jamais, au grand jamais, été susceptible de passer pour un peintre « abstrait ». En effet, il est assurément de ceux qui sont restés impassibles face aux sirènes de l'« *art for art sake* » cher à Clement Greenberg. Rien ne lui est plus « étranger », plus « exogène », et c'est là sans doute que le vernaculaire revient au galop. À preuve, ce loupé magistral, cette sorte de lapsus révélateur qui remonte à ses débuts et que j'ai déjà évoqué dans l'un de mes textes: coupant épistémologiquement avec ses premiers tableaux d'essence surréalisante, Tàpies s'aventura en effet dans le recouvrement intégral de la toile par des couches de couleurs blanche, marron, ocre ou rougeâtre, frisant ainsi le monochrome, mais sans s'y adonner – comme s'il ne l'avait pas repéré, comme si ce n'était pas là son combat.

Le combat de Tàpies consiste à bâtir des murs, des parois, des praticables où se joue la reconnaissance du monde qui nous entoure. Ce qu'il donne à voir de là où il agit – telle est du moins ma lecture –, c'est un monde plutôt sévère, schizoïde, à la limite de l'intolérable et de l'impraticable. Un monde à rebâtir, dont il faut réinventer la genèse, qu'il faut débarrasser des conventions et des carcans qui l'étouffent. Ce qu'il montre est en tous cas suffisamment révélateur pour nous entraîner dans une approche sensible de ce qui le constitue. (Re)construire sans arrêt, remettre les fondements sur pied en contestant leurs fondations supposées. J'adhère ou peu s'en faut, et la messe est dite: Tàpies peut devenir l'artiste « officiel », voire héroïque, et se convertir en image transcendante de l'opposant.

Mais *quid* des querelles mesquines avec les tenants des figurations critiques? On s'en est arrangé de part et d'autre lorsqu'il s'agissait de se rassembler au prétexte (indiscutable!) de combattre un régime qui n'en finissait pas d'agoniser. D'autant qu'à bien considérer son aura internationale, Tàpies fut l'un des meilleurs ambassadeurs de l'Espagne culturelle anti-franquiste. En effet, Picasso ne remit jamais les pieds dans la maison-mère, Miró, trop timide, n'avait rien d'un diplomate et Saura était peut-être un acteur trop polémique. Il se peut qu'Arroyo y ait subrepticement prétendu, mais il est vraisemblable que Tàpies ne doive qu'à son art d'avoir été ainsi « labellisé ». Les moines de Montserrat ne le désignaient-ils pas, en 1967, comme « témoin » en couverture de leur revue *Serra d'Or*, éditée en langue catalane? Tàpies œcuménique! Telle serait la rançon du « témoignage », de ce message compris et entendu par tous, parce que l'artiste aurait été assez

lucide sur les changements susceptibles d'affecter l'art et la société pour pouvoir, en quelque sorte, anticiper sur eux...

C'est en tous cas vers un tel panégyrique que tendent les contributions les plus notables que Tàpies a réunies dans la dernière somme éditoriale qui lui ait été consacrée: je veux parler du catalogue de son exposition au musée d'Art contemporain de Barcelone (MACBA, février-mai 2004), intitulé *Tàpies, en perspectiva*. Ni une rétrospective ni une anthologie en somme – comme si, en la matière, il avait déjà donné –, mais l'occasion de (res-)susciter des interrogations, des analyses, des recherches de sources et des problématiques, ou plutôt une discussion *rétroactive* destinée à raviver et à re-préciser la justesse de son action dans l'actualité de son déroulement. Y sont convoqués Bataille, Artaud, Bachelard, Caillois, Ponge et Merleau-Ponty, comme autant de rappels des points de vue sur l'insondable richesse imaginative et métaphorique de la matière – du mimétique au sacralisé en passant par le perceptif, le rêve et l'inventivité du presque-rien. Mais aussi des auteurs « plus autorisés » ou qui prétendent l'être dans la mesure où ils discourent à partir des travaux de l'artiste – de certains d'entre eux en tous cas et, évidemment, pas n'importe lesquels. Assez astucieusement en effet, les deux auteurs en question, John Yau et Serge Guilbaut, s'attachent principalement à deux périodes clefs de l'œuvre du Catalan: celle de son passage à la peinture matérielle et celle, bien postérieure, de son abandon apparent. Leurs textes enserrent donc les trois décennies durant lesquelles Tàpies a *a priori* produit son œuvre la plus (re)connue, stylistiquement et esthétiquement. Et Yau d'expliquer comment – davantage que pourquoi – Tàpies y est venu, tandis que Guilbaut argumente sur son affranchissement.

Le premier base sa démonstration sur l'opposition, voire l'antinomie, qui existe entre les artistes partisans d'une autonomie presque indigène de l'art et ceux qui, au contraire, le situent dans une relation au monde indispensable et permanente. Ce qui permet de vérifier combien Greenberg est, à ses yeux, responsable d'une vision formaliste, refermée sur elle-même et qui, pour ainsi dire, interdit toute ouverture ou tout désordre – Pollock serait alors le principal perdant, là où des artistes comme Morris Louis et Frank Stella appliquent dogmatiquement ses préceptes en se gardant de faire « déborder » leurs peintures du cadre. *A contrario*, Yau s'appuie sur la métaphore avancée par le critique de cinéma Manny Farber pour faire de Tàpies, comme Jasper Johns ou Rauschenberg, un artiste « termite », qui n'a de cesse d'enregistrer les déséquilibres, les irrégularités et les dysfonctionnements d'une matière – ou, en l'occurrence, d'une « matériologie » – en perpétuelle transformation. Pour Yau, tout fait donc sens, tout est repérable et tout peut être convoqué et accumulé, du réel à l'imaginaire, en passant par « une alchimie du sexe, du rituel, de l'occulte, du secret, du décadent... ». Mais il va encore plus loin lorsqu'il précise qu'un tel engagement artistique ne peut que perdurer puisqu'il est « une proposition contre l'oubli », et que

ces peintures matérielles sont « des corps dans lesquels s'inscrivent des marques indélébiles ». En ce sens, ce sont des témoignages qui constituent une « documentation imaginaire de la nature, de la société et de l'individu ». Car, si le but de cette démonstration est bien de dissocier un art somme toute élitiste, qui se sépare de son contexte social, d'un art qui affirme au contraire la conscience d'être partie prenante de son commentaire, « l'abstraction, en effet, n'exclut pas le Monde ». Ne l'excluant pas, elle ne s'en exclut pas elle-même, cela va de soi ou plutôt cela s'appelle le « politique », même si une telle interconnexion comportementale n'est pas abordée ici.

C'est à Serge Guilbaut qu'il incombe de remettre ces pendules à l'heure, un exercice qu'il affectionne et pour lequel il s'appuie toujours sur des lectures aussi radicales que péremptoires. Il lui était demandé – dans un article de 1998, destiné à l'un des volumes du catalogue raisonné de l'œuvre de Tàpies – de présenter le corpus réalisé par le Catalan pendant la décennie quatre-vingt, une décennie « terriblement réactionnaire et aseptique » que Tàpies, fort heureusement, « vient corriger ». Selon Guilbaut, idéologiquement Tàpies est resté le même; stylistiquement il peut enfin se libérer. À cela une seule raison, mais une très bonne raison: Franco est mort et la dictature qui pesait sur l'Espagne est abolie. Tàpies peut alors se défaire des « murs » et « ouvrir la porte » ou, pour forcer le trait analogique, « desceller les pierres tombales » et « aller à la plage », c'est-à-dire se débarrasser de ses matériaux « anti-dictature » – les emplâtements, les graffiti, les scarifications, les écritures gestuelles et la violence qu'elles expriment – pour adopter des techniques dorénavant plus suaves, plus légères, plus perméables, dont les vernis aux apparences de miel qu'il épand sur ses toiles sont la preuve *manifeste*. Loin cependant de s'enfermer dans une lecture par trop formaliste qui tendrait au triomphalisme, Guilbaut prête à ce changement tangible la valeur dialectique d'un regard intransigeant sur le « monde environnant ». Car tout n'est pas rose dans cette liberté en apparence recouverte, et la substitution de l'onctuosité du miel au plâtre ou aux pigments n'est que l'alibi d'un recouvrement qui, à l'instar des attrape-mouches de nos enfances respectives⁶, vient (ag)gripper les rouages d'une modernité résolument en marche.

Les années quatre-vingt ont en effet été celles de l'avènement d'une société économiquement libérale, dont la permissivité a surtout agi comme un arbre enivrant qui cachait une apologie de l'égoïsme et du profit individuel. Je ne suis pas sûr que Tàpies ait eu à ce point conscience des effets et des méfaits du « *destape* » post-franquiste et je lui souhaite, comme à bien d'autres, d'avoir su s'enivrer de cette délivrance factuelle. Qu'il ait été

6. Dans son texte, Guilbaut évoque avec une certaine nostalgie cet ustensile dont il précise que l'usage en était coutumier dans le « nord de la France » de son enfance. Qu'il se rassure, je me souviens fort bien de l'avoir vu trôner et se rendre coupable des mêmes effets de fascination dans le « sud de la France » de *mon* enfance!

conscient, comme le dit encore Guilbaut, qu'il y a « encore des limites à la liberté individuelle », ne fait aucun doute. Et il est également indéniable que son échappée matérielle symbolise un déchaînement émotionnel qui se traduit par une « célébration de l'espérance vitale » où se vautrent les corps (a)sexués, livrés à des frénésies libératoires. Mais il faut peut-être se méfier des semblants de paradigmes qui émergent de cet instant – celui, en l'occurrence, de la post-modernité déclarant l'épuisement du projet utopique de la modernité et l'irrecevabilité de sa croyance progressiste. Comme si Tàpies disait, pour le mettre aussitôt en pratique, « oui, il convient de s'affranchir de ce qui nous a asservi dans l'expression d'une contradiction rageuse et insupportable; mais attention, il ne faut pas succomber aux sirènes de ce prétendu bonheur. Ne nous défaisons pas de notre réalité, témoignons, témoignons encore et toujours, et méfions-nous de ce qui prétend balayer les modèles pour en (im)poser d'autres ». Ce dont témoignent les tableaux « vernis » (si on peut les nommer ainsi) est sans doute encore autre chose, qui dépasse et transcende heureusement la simple dichotomie signifiante que leur accorde Guilbaut. C'est, pour le dire crûment, le fait que, quelles que soient les circonstances, Tàpies ne se complaît jamais dans son fonds de commerce *stylistique*⁷ : il se remet sans cesse au travail, ne se contente jamais de « documenter » et, ce faisant, il suscite des questionnements.

Alors pourquoi a-t-on accusé Tàpies de n'avoir pas su répondre de manière adéquate aux interrogations soulevées par les artistes conceptuels? Trente ans plus tard, cette question est toujours d'actualité et elle a fait l'objet d'un débat organisé dans le cadre de son exposition au MACBA. Antoni Mercader, membre fondateur et principal acteur idéologique du Grup de Treball, a fourni à cette occasion quelques explications qui ont le mérite de la clarté: en substance, regrettant que cette « affaire interne » ait débordé sur la place publique, Mercader note qu'à l'époque où a éclaté cette polémique, Tàpies était « un petit peu en retraite »; autrement dit, qu'il avait déjà « assez donné » et / ou que sa pratique artistique n'était plus d'un avant-gardisme flagrant! S'il rappelle que la mauvaise humeur manifestée par Tàpies à l'égard des actions menées par le fameux groupe à

7. Sans vouloir être méchant, bien d'autres se satisfont de protocoles aux allures d'usage contractuel. Pour n'en citer que quelques-uns, je pense à Dalí bien sûr et à nombre de surréalistes; quelle que soit la responsabilité dogmatique de Greenberg, il m'est plus difficile de citer des artistes de l'*abstract expressionism*, mais j'épinglerais volontiers un certain Dubuffet et un constant Mathieu. Plus près de nous, bien sûr, je continue à m'interroger sur le bien-fondé des obsessions esthétiques de Buren ou de Richter, sauf à les considérer d'un point de vue purement économico-rentable. Et que dire enfin des 750 *Gates* que Christo a récemment déployées dans Central Park et dont un article du *Monde* nous dit qu'« elles attirent un public amusé », mais que « les réactions du monde de l'art sont mitigées, voire sévères »... avec le relatif épuisement critique, corrigé par l'impunité militante, qui se manifeste fatalement en de telles occasions...

Banyoles ne reposait que sur des ouï-dire puisque Tàpies n'avait jamais mis les pieds dans cette improbable banlieue barcelonaise, il constate que son rejet provenait de la part *dogmatique* qu'il prêtait à l'art conceptuel. Il serait sans doute plus juste de dire que Tàpies n'y voyait qu'un « style », une « tendance » plutôt qu'une authenticité expressive, au mieux un idéalisme juvénile qui se piquait de pourfendre la réalité « commerciale » de l'art et prétendait gommer la part personnelle et émotionnelle de l'artiste au profit du supposé bien-fondé d'une action collective, « critique et réflexive ». Conflits de conscience donc, dont les enjeux ont malheureusement été aussitôt exploités par une presse sensationnaliste, avide de semblables empoignades. Résultat, les ennemis communs de l'art s'emparèrent de cette affaire, laissant les amis de l'art plongés dans le plus grand embarras. De fait, signale encore Mercader, la réponse du Grup de Treball à la diatribe de Tàpies ne s'adressait pas à lui seul; elle posait explicitement les bases – les « postulats » – d'un certain type d'actions visant les mécanismes « bourgeois » de la pratique artistique et prônait, comme il se doit, la « participation consciente » des usagers et, en premier lieu, la défense virulente de la « liberté d'expression » pour tous. Or, sur ce plan, c'est bien le même combat que menaient Tàpies et les acteurs du groupe, comme tout artiste digne de ce nom, qui prévient et, quand il le peut, s'oppose à toute tentative de « récupération ». À cet égard, la position de Tàpies est incontestable puisque, dès qu'il en eut connaissance, il se servit sans retenue d'une loi espagnole paradoxale datant de 1879, qui lui permettait, au titre du « droit de propriété artistique et intellectuelle », de refuser de participer à certaines expositions: ainsi, dès 1960, on ne le vit plus dans aucune manifestation organisée par le pouvoir franquiste à l'étranger – même si, comme certains n'ont pas manqué de le souligner, ces « absences » ne diminuèrent en rien sa reconnaissance internationale, déjà bien établie.

Le débat engagé lors de cette journée conduisit, par ailleurs, à s'interroger sur ce que signifie pour un artiste être ou ne pas être « réactionnaire ». En d'autres termes, pourquoi et comment s'enfermer dans des « vérités » artistiques que l'on croit avoir instaurées comme les seules valables *ad libitum*, et s'opposer à tout ce qui advient et fait nouveauté? Comment, en quelque sorte, réagir face à ce qui se présente comme de nouveaux « modèles », d'autres types de « paradigmes »? À vrai dire, ces questions restèrent en suspens – et pour cause: les empoignades répétées entre « l'ancien » et « le nouveau » ne font-elles pas, depuis des lustres, tout le sel du discours sur l'art? Les réponses, s'il y en eut, se concentrèrent sur le seul sujet de (pré)occupation de l'assemblée, à savoir Tàpies lui-même. Et les explications proposées, acceptables dans leur *irréductibilité*, consistèrent à décliner les *limites* au sein desquelles pouvaient être soulevés et vérifiés ces questionnements. Premier point: Tàpies ne pouvait que s'insurger vis-à-vis de l'aspect dogmatiquement péremptoire de l'art conceptuel et de son « esthétique transitionnelle », qui a l'outrecuidance de s'immiscer dialectiquement là où il conviendrait et

comme il conviendrait de le faire, dès lors que serait pointée de façon urgente la vraie nature des problèmes sociaux. Deuxième point: face à de telles amnésies, la seule explication doit forcément résider dans un changement ontologique de la valeur que l'on accorde à la pratique artistique; il est alors loisible de se rendre compte avec « lucidité » que celle-ci perd ainsi son autonomie et se transforme en un (vulgaire) spectacle. Troisième point, en guise de conclusion: si de telles observations ont été le fait d'un Tàpies courroucé, c'est parce qu'il lui incombait, à lui seul et plus ou moins malgré lui, de « représenter la modernité dans sa relation au social ». Fait avéré, indiscutable et certifié exact.

Revient alors, lancinant, le souvenir de l'épisode significatif du *Mitcho*: que lui reprochait-on sans l'avoir jamais réellement éprouvé? Sa rugosité! Lorsque, quelques années plus tôt, Tàpies avait réalisé le *Monument à Picasso* dans l'avenue du même nom, coïncée entre la Estacio de França et le Born, il y eut bien quelques grincheux pour déclarer que c'était vraiment « n'importe quoi ». Ce qui, au fond, n'était pas bien grave, cela se passait entre gens du même monde... En revanche, une chaussette, trouée et surdimensionnée de surcroît, sur le parvis du Musée *national* d'art catalan, l'affaire était autrement sérieuse! En effet, pas question de toucher au patrimoine! Du moins à l'image qu'on s'en fait via les yeux écarquillés du Christ du Tahull⁸. Du moins pas au grand air, au vu et su de tous, trop *publiquement* donc.

Ce qui nous ramène à la question de la modernité, au fait qu'il s'agit essentiellement d'une affaire privée et à sa difficulté constante à s'imposer dans une sphère sociale ample, large, réceptive – ou alors seulement pour un tour de piste éphémère, un tralala carnavalesque jouissant de la permissivité d'un *jour des fous*⁹. Tàpies a raison de noter que certains comportements artistiques – et ils se multiplient – délaissent les commandements intrinsèques de l'art, ses interrogations perspicacement douloureuses, pour s'abîmer dans un spectaculaire qui justifie toutes les dépenses (néo-)libérales de la société de consommation. C'est cela le post-modernisme: même si d'aucuns le récusent ou le rejettent, il existe et dorénavant il faut (savoir) composer avec lui. Pour autant, cette mutation n'est pas facile à accepter; et elle l'est encore moins, on le comprend, pour ceux qui, comme Tàpies, ont été les acteurs des derniers soubresauts, magnifiques, d'une geste artistique qui se voulait le témoignage d'une conscience critique. Au fond, il y a moins de distance qu'on ne le croit entre les sacro-saintes aspirations à l'autonomie d'un Greenberg et les débordements métaphoriquement agnostiques de Tàpies et quelques autres. Il ne s'agit pas seulement d'une question d'iconologie, mais de comportement, d'inscription sociale. Entre

8. Que le Christ du Tahull ait à subir en catimini les outrages de Gaea Aulenti, passe à la rigueur. Du reste, peu le remarqueront – de tels mariages temporels se passent forcément dans les coulisses (de l'histoire).

9. Cf., par exemple, les *Gates* de Christo à Central Park mentionnées plus haut (note 7)...

la nécessité, pour Tàpies, de s'imposer comme un intellectuel organique et le fait, pour un Miquel Barcelo par exemple (pour rester dans l'art de la péninsule), de devenir une star, il n'y a pas qu'une différence de génération, il y a une différence d'environnement *politique* – qui n'est pas propre au contexte de l'Espagne et de son retour à la démocratie, mais relève, plus largement, d'une véritable redistribution des cartes à l'échelle mondiale¹⁰.

Pour (ne pas) conclure (puisque telle est mon habitude), je dois maintenant revenir à mon assertion préliminaire, à savoir que la première des qualités de l'art du Catalan – et la reconnaissance dont il est l'objet –, est sa continuité critique. Car, en dépit des paragraphes qui précèdent, je persiste à considérer qu'il échappe à l'usine à gaz de la réitération formaliste du (petit) truc ou du label déposé, même si, selon moi, tout n'est pas à sauver chez lui – heureusement d'ailleurs! trop de perfection deviendrait suspecte. De même, je souscris au fait que Tàpies représente l'une des dernières figures héroïques de notre moderne mythologie, puisque, malgré mes réserves, il « fait partie de la famille » au sens où nous partageons, je crois, les mêmes exigences.

Si l'on pose pour point de départ son mépris à l'égard de la peinture mimétique qui s'évertue à l'être et à le rester, à l'égard d'un certain académisme donc, on constate combien il s'est très tôt efforcé de s'en affranchir. Comme l'a rappelé Georges Raillard¹¹, Tàpies, tout comme quelques-uns de ses camarades, n'est pas un héritier du surréalisme, mais de Dada. Autrement dit, plutôt que d'enregistrer de façon béate l'hallucinante étrangeté de la fusion contre-nature de deux objets, il l'ordonne, la bâtit et, ce faisant, la rend instable, révocable, rejouable. S'agit-il d'un paradoxe, puisque c'est la solidité de son entreprise qui a été le plus souvent louée? Non, car chez Tàpies rien n'est réellement fixé, figé. Tout est au contraire érigé dans un mouvement dont on ne perçoit qu'un *instantané*, un ordonnancement qui ne cesse de signaler le désordre. À cet égard, je rejoins parfaitement l'opinion de Raillard¹². Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux premiers collages auxquels s'adonnait Tàpies en 1946 (*Boîte aux ficelles*, *Figure de papier journal et fils*, *Collage au papier d'argent*) : il y monte et démonte des *déjà-là*, des *étant-donnés*, dépassant ainsi l'observation de l'ourlet du crachat sur un mur, pour la relativiser dans un incessant déplacement du

10. Je ne m'étendrais pas ici sur cette mutation, profonde et considérable, même si elle fait l'objet de nombre de mes réflexions actuelles, notamment grâce à l'outil « évaluatif » que représente l'Association Internationale des Critiques d'Art et à sa présence dans toutes les régions du monde.

11. C'était à l'occasion d'une série de conférences sur l'art espagnol que j'avais organisées au Centre Pompidou en 1989.

12. Rendons à César... Tàpies a tenu à rappeler que, du surréalisme, ce qu'ont surtout retenu ses collègues de Dau al Set et lui-même, ce sont essentiellement les leçons de l'« automatisme psychique »...

point de vue. Je ne sais plus si, dans sa diatribe anti-art minimal et son apologie de la frontalité, Michael Fried a commenté le travail de Tàpies, mais je doute que le Catalan parvienne à s'y insérer ou à s'y « contenir ». Parce que chez lui, en effet, on est constamment au bord de la rupture: ça déborde, la paroi s'échancre, ça craquelle et ça tire dans les angles (*Grande peinture grise n° III*, 1955; *Porte rouge n° LXXV*, 1957; *Peinture grise au signe rougeâtre*, 1958, etc.).

C'est ainsi que, comme je l'ai rappelé, il évite à cette époque le monochrome et la substantivation abstraite d'un prétendu « art pour l'art », en choisissant d'aller au contraire se coller à la réalité des déchets et des immondices. Il est vrai que, chez Tàpies, lorsque l'objet apparaît, ce n'est pas pour en célébrer la consommation, mais pour en souligner la dérélliction – ce qui l'écarte encore du dogmatisme prétendument convulsif de la bimbeloterie surréaliste ou de la fascination pro-consumériste d'un certain pop-art. On arguera sans doute que ce ne sont pas là ses contributions les plus réussies et que certaines de ses livraisons « sculpturales » sont quelque peu rhétorico-emphatiques (*Chaise recouverte*, 1970; *Grand drap noué aux détritrus*, 1971). Mais on notera *a contrario* que c'est avec les mêmes outils qu'il entreprend ce travail d'*installations* – de commande –, qui le voit investir l'espace en imposant la présence contradictoire de « restes » là où s'affirme le pérenne – comme on peut le vérifier dans le plus juste de ses *in-situ*, le panneau mural *Grands draps (en lambeaux) suspendus*, réalisé dès 1970 dans le hall à l'architecture *brutaliste* du théâtre de Saint-Gall. Cette relation au site, Tàpies va la poursuivre et même la transposer dans ses expositions, dans les galeries comme dans les musées où il sera invité. Rien de surprenant là encore, sinon son « adaptation à l'air du temps »? Soit, à cela près que cette relation fonctionne chez lui « à la hussarde », autrement dit qu'elle ne l'empêche pas de déranger les objets, les choses et éventuellement les êtres qui doivent s'y (entre)poser. Il s'agit donc de tout autre chose que d'une signalétique pure et dure, d'un « vous êtes ici et ceci a telle ou telle qualité (y compris idéologique) ». Il s'agit plutôt de signifier: « puisque vous êtes arrivés ici, à vous de vous adapter », c'est-à-dire de compléter, modifier, soustraire, repositionner, etc. Son *Rinzen*, d'abord présenté à Venise, dans le Pavillon espagnol en 1993, et « rejoué » depuis dans le vide de l'escalier et de l'ascenseur du MACBA, est en la matière exemplaire. Ce que nous dit Tàpies, en somme, c'est qu'il nous faut bâtir encore et toujours, remonter les murs et les parois en commençant par agiter nos neurones imaginatifs. Ce qui n'est pas si difficile, c'est tout simplement réel et, ce faisant, on ne s'agit pas, on *travaille*. Voilà ce qui est immuable chez cet artiste: la dimension d'« œuvre ouverte » qu'affectionne Umberto Eco, mais qui se refuse au moindre délire onaniste au nom duquel on pourrait croire qu'« on a tout compris », mais qui résiste à ce que, imbu d'une assurance sociologiquement relationnelle, on se contente de relever la traduction de supposés caractères d'évidence...



Antoni Tàpies, *Grans Esquinçalls (Grand lambeau)*, 1970
 acrylique et assemblage sur toile, 250 x 750 cm
 (panneau mural pour le théâtre de Saint-Gall)

D'évidence, l'œuvre de Tàpies n'en manque pas, mais ce qu'elle transcrit est au contraire l'obligation de ne rien laisser échapper, de rester en alerte face à l'avalanche des signes, faits et indices que nous ne cessons de côtoyer sans pour autant les percevoir véritablement. Tàpies, lui, les perçoit. Parfois trop, parfois bien, parfois peu, parfois à côté, parfois en plein dans le mille. Comme nous au fond, à condition de ne pas oublier ce devoir de perception permanent.

Et c'est alors que le spectacle commence ou défile en discontinu, comme un léger et subtil pan de visible en plus, comme une image focalisée sur le cul d'un camion, un été dans les courbes abruptes des Costes del Garraf, comme un presque-rien « qui prend alors les dimensions du monde¹³ »...

Ramon Tiò Bellido

13. Cette citation provient d'un roman de Jean Giono dont le héros a la tête (et l'esprit) qui éclate(nt) littéralement tandis que, juché sur un toit, il regarde le paysage qui se déploie devant lui...



Antoni Tàpies, *Capsa de cordills* (recto), 1946
technique mixte sur carton, 48 x 40 cm



Antoni Tàpies, *Capsa de cordills* (verso), 1946
technique mixte sur carton, 48 x 40 cm



Antoni Tàpies, *Cadeira coberta*, 1970
assemblage, 77,5 x 96,5 x 56,5 cm



Antoni Tàpies, *Peinture grise au signe rougeâtre*, 1958
technique mixte sur toile, 146 x 89 cm
(Museum of Contemporary Art, Los Angeles)



Antoni Tàpies, *Monument à Picasso*, 1983
(passeig Picasso, Barcelone)



Antoni Tàpies, maquette de la sculpture *Mitcho* (*Chaussette*), 1991
(non réalisée, commande du Museu Nacional d'Art de Catalunya)



Antoni Tàpies, *Transfiguració*, 1994
peinture, vernis et collage sur toile, 420 x 200 cm