

GILLES LASTRA DE MATIAS

L'esthétique, le politique. Antoni Tàpies

Antoni Tàpies n'essaie pas de se soustraire à la dimension critique, donc politique de l'art. Et la politique n'est pas le politique, qui l'englobe et la déborde. Pour lui, la fameuse expulsion platonicienne de la *polis* est une tentative de dépolitisation, un discrédit jeté sur le poète et sur l'artiste: un mutisme imposé¹. Tàpies n'essaie pas de soustraire l'esthétique au politique. Et l'esthétique, certes loin de l'ancienne callistique, ne peut pas se contenter d'être une discipline philosophique-théorique sur l'art. Avec son caractère normatif et objectif, avec sa valeur esthétique. Une pensée sur l'art ne s'y réduit pas. Elle n'en devient pas la multiplication des esthétiques-de ou des modes d'inscription socio-historique: une articulation *du* et *au* sensible, si l'on veut encore établir un lien étymologique – de *aisthesis* à *aesthetica*, la science de la connaissance sensible de A. G. Baumgarten, l'inventeur du néologisme latin.

Il y a sans doute l'usage tacite du neutre: l'esthétique ou ce qui a, ce qui obtient un statut esthétique. Il en est comme du poétique: une essentialisation. Et une idée de l'art remplace l'œuvre comme une idée de la poésie remplace le poème. C'est la question que se pose l'esthétique pragmatique: du « est-ce de l'art? » à « comment accéder à l'art? », d'un essentialisme à un intentionnalisme². Il s'agit parfois d'un état psychologique, d'une dimension autonome: d'une « expérience esthétique » qui unit les pôles de l'observateur et du créateur. Et cette expérience ne serait pas une expérience ordinaire, justifiant ainsi la primauté de l'esthétique-artistique, comme chez Henri Maldiney qui parle à cet égard de « vérité du sentir » de l'art. D'autres refuseront toute distinction et invoqueront une fonction proprement esthésique dépassant le domaine de l'art proprement dit.

Tàpies n'a pas la même position qu'un José Angel Valente qui, trop instruit des leçons propres à Walter Benjamin, reste rivé à un double rejet de l'« esthétisation du politique » et de la « politisation de l'esthétique ». Mais, comme lui, il sacralise: l'œuvre d'art a une *aura* et le musée est son temple.

1. Cf. Antoni Tàpies, « Politique de la vérité » (1973), dans *L'Art contre l'esthétique* (1974), Paris, Galilée, coll. « écritures / figure », 1978, p. 140. Précisons que Tàpies écrit en catalan; nous citerons dorénavant les traductions françaises d'Edmond Raillard.

2. Cf. Henri Meschonnic, « La poétique de la modernité comme critique de l'esthétique », dans Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (dir.), *L'Esthétique des philosophes*, Paris, Place Publique Éditions, 1995, p. 113.

Il est difficile de tenir à distance tout fétichisme, culturel ou marchand. Sans se ranger au paralogisme benjaminien, qui consiste en la mise en rapport de la perte du sacré avec l'émergence de la nouvelle valeur marchande, Tàpies répond donc à Valente: « Mais il peut être intéressant de considérer le marché comme une forme de sélection. Parce que si tu ne procèdes pas ainsi, qui considérera l'importance de chaque œuvre? Quelques fonctionnaires? Quelques politiques³? » Le marché garantirait avant tout une liberté de l'individu, la garantie d'une pluralité. Malgré sa dénonciation de la fausse démocratisation par l'hyper-consumérisme, Tàpies se fie imperturbablement à son vécu: au conflit propre à la guerre froide durant laquelle la libre circulation des œuvres constituait quand même une alternative, sinon un pis-aller, à l'art communiste enrégimenté.

Tàpies assume le caractère inéluctablement stratégique d'une position sur l'art; « esthétique » et « politique » ne sont plus des termes contradictoires. Pas de déliaison. Or, une critique reste à faire, ou du moins à entreprendre: il s'agit de comprendre comment Tàpies organise ce rapport, spécifiquement. Il n'est pas question de suivre les détracteurs de l'art « progressiste » et « moderne » qu'il propose et défend. Lui-même en connaît les arguments; il sait mieux que personne y répondre. Non, une critique est à mener depuis l'intérieur de sa propre critique, dans le continu-pensée de ses nombreux essais, qui est aussi bien celui de ses impensés et de ses contradictions.

Tàpies défend une praxis, dans un sens résolument marxiste, une pratique qui sous-détermine la réflexion, non l'inverse. Lorsqu'il se garde de théoriser, c'est donc à travers une pratique complémentaire et inséparable de la théorie: mais cette pratique se veut méditative ou contemplative, ce qui, indirectement, confirme sa compréhension par l'étymologie du mot théorie / *theoria*. L'œuvre accède à une existence objective: un objet voué à la désubjection. Mettre l'accent sur le politique devait permettre de placer l'historicité au centre. Ce n'est jamais vraiment le cas avec Tàpies. L'historicité n'est pas la seule dimension matérielle-historique: il s'agit d'un sujet comme activité, la spécificité contre tout conditionnement. C'est-à-dire la transformation d'une subjectivité par l'œuvre et de l'œuvre par une subjectivité, ce qui tient et maintient le lien entre le sujet, l'histoire, le politique, l'éthique. Il est nécessaire dès lors de redéfinir la notion de « valeur » à partir de ce critère: au-delà de la valeur esthétique, psycho-affective, sociale, patrimoniale, marchande.

Largement inspiré de la démarche surréaliste, Tàpies a rappelé sans relâche et efficacement qu'elle n'est pas seulement une affaire esthétique. L'incontestable « révolution sensible » des surréalistes suppose une conscience politique: ils entendaient prendre une part active à la réorganisation de la société. Cela

3. « Conversación entre Antoni Tàpies y José Angel Valente », dans *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, col. « Mar Adentro », n° 2, 1998, p. 28-29 (nous traduisons de l'espagnol).

devait aussi servir d'exemple. Aujourd'hui, le surréalisme tend à être dépolitisé. Tàpies est peut-être déjà sur le chemin de sa propre dépolitisation. Par poétisation principalement, par ce trop-plein verbal qu'il cautionne et par lequel il est récupéré⁴. La poésie elle-même est décrétée langue naturelle de l'art: en quelque sorte, le plaisir esthétique est valorisé contre le métalangage esthétique. On reconnaît là le reste d'un romantisme qui opposait poésie et littérature, art et littérature. Pourtant, il y a plus: une certaine persistance du *ut pictura poesis*⁵ et, à travers lui, la promotion du silence. Et l'on cite la célèbre affirmation de Tàpies dans « Communication sur le mur »: « Puis un jour j'ai tenté d'atteindre directement au silence [*I un dia vaig provar d'arribar directament al silenci*]⁶. » On picturalise parce que la peinture sert de métaphore de la poésie, du mutisme auquel elle devrait soi-disant aspirer. La phénoménologie y est pour beaucoup, emboîtant souvent le pas au *logos-legein* heideggerien. C'est la modernité des limites du langage, la modernité arrachée à Wittgenstein: à son « il vaut-mieux-taire-ce-dont-on-ne-peut-pas-parler ».

Le principe de réalité et la modernité

Dès l'introduction à *La Pratique de l'art*, art et engagement sont d'emblée inséparables. L'art a une fonction pour la société, une fonction pédagogique, contrepois moral et politique. Dans cette introduction est anticipée et projetée une posture qui restera indéfectible. L'artiste doit créer un impact et pour cela il est aux prises avec les institutions qui pourvoient à son embrigadement gestionnaire: c'est l'art et ses fonctionnaires qui le détournent de sa fonction. Ainsi: « L'un des problèmes majeurs qui se posent à l'art nouveau, sa recherche d'un impact social – “frapper un coup” [*“donar un cop”*] », comme aime à dire Joan Miró –, se trouve chaque jour davantage lié au problème des mass media⁷. » Car il y a la liberté de

4. Il suffit de lire *Matière du souffle* de Jacques Dupin (Paris, Fourbis, 1994).

5. La formule « *Ut pictura (poesis)* » d'Horace est généralement associée à l'aphorisme que Plutarque prête à Simonide, selon lequel « la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture qui parle ». Peinture parlante qui est « parole aveugle » chez Léonard de Vinci: appel à l'« intelligence des sourds » contre l'« intelligence des aveugles ». Dans sa *Poética* (1737), Ignacio de Luzán glosait: « *la poesía pintura de los oídos y la pintura poesía de los ojos* » (cf. Helmut C. Jacobs, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, trad. Beatriz Galán Echevarría, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 74).

6. Antoni Tàpies, « Communication sur le mur » (1969), dans *La Pratique de l'art* (1970), Paris, Gallimard, coll. « idées », 1974, p. 210. Le paragraphe précédent termine sur ces mots: « L'œil ne percevait plus les différences. Tout se fondait en une pâte uniforme. Cela qui avait été ardente ébullition se muait de soi-même en silence étale. »

7. Antoni Tàpies, « Introduction », *ibid.*, p. 37-38. Joan Miró réaffirme encore un « taper dur » dans son entretien avec René Bernard, « Miró à *L'Express*: La violence libère », *L'Express*, 4-10 septembre 1978, p. 33-35.

création, la liberté de diffusion et la liberté de lecture. Tàpies revendique une esthétique positive du choc, propre à ce qui est nouveau, dans un sens tout à fait expressionniste (l'antithèse de l'impact qui empêche toute réflexion et facilite l'endocritinement, le choc au sens fasciste tel que déjà l'avait défini Walter Benjamin). Ce qui ne peut se résumer à une fonction émotive de l'art: une position critique impose que tout ce qui est reçu, l'héritage reçu, ne puisse rester intact.

La valeur de l'œuvre n'est pas la valeur sociale-culturelle, renversée dans le rapport inventé d'un individu à la société. Dans « Art-Idee », note rédigée en 1955: « Quand les formes ne sont pas capables d'agresser la société qui les reçoit, de la déranger, de l'inciter à la réflexion, de lui dévoiler son propre retard, quand elles ne sont pas en rupture, il n'y a pas d'art authentique. » En d'autres termes: « Sans choc, il ne peut y avoir d'art⁸. » L'engagement se mêle à la recherche d'une essence de l'art, comme source de connaissance: un état créatif complété par un état perceptif, mais déjà une sorte de *satori* plus qu'un assentiment à une vague théorie des effets de réception. L'approche est alors franchement marxiste: « Par mon travail j'essaie d'aider l'homme à surmonter son aliénation en introduisant dans sa vie quotidienne des objets capables de mettre son esprit en état de percevoir les problèmes fondamentaux de l'existence⁹. »

D'autre part, dans la note précédente, l'artiste est déjà « réaliste au vrai sens du terme ». Il est réaliste contre certains réalistes en vigueur, social ou socialiste. La réalité visée est autre, c'est celle des profondeurs, où se joue la possibilité de changer et de subvertir la réalité brute, superficielle, informative: le figuratif. On descend à la réalité comme à un horizon de possibles. Il faut « aller au fond des choses » pour « donner à notre monde un sens nouveau¹⁰ ». Car l'art conquiert la réalité dans l'espoir d'une société meilleure. Ce réalisme est un anti-réalisme: contre le réalisme optique classique ou le naturalisme passéiste. Le matérialisme est une connaissance de la réalité par la matière.

L'œuvre d'art conditionne, elle n'est pas « conditionnable »: « agissante » et « réagissante » face aux circonstances historiques de son élaboration, qu'elle ne réfléchit (reflet) pas tant qu'elle les réfléchit (par une réflexion). L'artiste interroge l'époque, qu'il porte en lui sans avoir véritablement à en témoigner: il crée librement des modes et des styles déterminés, il réactualise. Il n'y a pas une époque, où systématiquement l'on s'enferme, mais des époques dont il faut saisir un continu. Dans le prisme de cette dialectique, réglée sur la revendication d'une liberté fondamentale, Tàpies présente l'artiste comme celui qui sait conjuguer le particulier et l'universel. La portée est éminemment politique; plus on conserve son identité, individuelle et

8. Antoni Tàpies, « Art-Idee » (1955), dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 51-52.

9. Antoni Tàpies, « Déclarations » (1963), *ibid.*, p. 76.

10. Antoni Tàpies, « Déclarations » (1967), *ibid.*, p. 89.

sociale, plus on acquiert une dimension humaine et cosmologique. C'est une position émancipatrice. Ainsi la personnalité est-elle primordiale. La liberté est fondamentalement une responsabilité face à l'autre. Une même démarche lui fait alors glorifier l'insignifiant. Citons: « Il y a parfois dans mon œuvre un hommage aux objets insignifiants: papier, cartons, débris... Comme l'a dit Jacques Dupin, la main de l'artiste n'est pour ainsi dire intervenue que pour les recueillir et les sauver de l'abandon, de la fatigue, de la déchirure, de la marque du pas de l'homme et de celle du temps¹¹. » Un *readymade*, à ceci près que l'objet n'est pas retiré de la sérialité, mais de l'oubli: le droit du petit et de l'opprimé à la reconnaissance de sa particularité¹². La matière et la contingence sont signifiantes. Tàpies en vient alors au symbole, ce vecteur d'universalité: même si un symbole ne sera jamais autre chose que ce qu'une œuvre en fait, et non ce qu'un dictionnaire en dit. Une critique de la valeur esthétique (et esthético-marchande) par la valeur morale, qui engage une démarche et une pensée éthiques.

L'insignifiant et le résiduel impliquent la « pauvreté » au sens mystique du dépouillement et, inséparablement, une revalorisation d'ordre politique: une stratégie qui est loin d'être nouvelle et qui consiste à dévoiler un autre monde, marginalisé, oublié, invisible. C'est le principe de tout « art pauvre ». En l'espèce, Tàpies a pu être influencé par Dubuffet ou Michel Tapié. Une dissidence, jusqu'à la vision un peu surannée de l'artiste victime et déviant: « Nous voyons donc que depuis le romantisme, le tronc principal de la pensée, de l'art et de la poésie a finalement été formé par les indisciplinés, les rebelles, les hétérodoxes, les hérétiques¹³... » Une mystique qui ne fait pas mystère de ses harmonies politiques et idéologiques, mais vers l'hétérodoxie. Il y a indivision des domaines, et non-contradiction; cela n'induit pas qu'un simple jeu illimité d'homologies, mais légitime l'expérience artistique.

Venons-en à la modernité. Tàpies n'a cessé de le répéter, elle n'est ni le contemporain, ni le récent, ni le *modus* des modes. Elle garde pour lui quelque chose de cette modernité de l'anti-modernisation (du monde technique, urbain et occidental). Elle est le nouveau: Tàpies rappelle sans cesse qu'un « esprit nouveau » est en vigueur, qui souffle dans la « science nouvelle », dialectiquement et éthiquement compatible avec les « sagesse anciennes ». La modernité serait faite de ce nouveau-ci, non l'enchaînement chronologique, mais une tradition vivante. La rupture du nouveau est inséparable d'une nouveauté de la tradition.

11. *Ibid.*, p. 91.

12. Cf. Antoni Tàpies, « Rien n'est mesquin » (1970), dont le titre est emprunté à un texte de Joan Salvat-Papasseit, *ibid.*, p. 264-284.

13. Antoni Tàpies, « Création et nouvel académisme », dans *L'Art contre l'esthétique*, op. cit., p. 51.

La plupart du temps, la notion de modernité ne va pas sans celle de progrès, ce qui tend à entretenir une confusion: mythe du progrès économique et technologique, selon un finalisme linéaire-historique. Il y a également cet autre progrès de l'histoire de l'art, dans l'imitatif, avec l'apogée de la perspective renaissante – ainsi, Pierre Soulages: « Il faut le dire et le répéter: il n'y a pas de progrès en art, seulement des techniques qui se perfectionnent¹⁴. » Tàpies comprend le progrès dans un sens moral, il concerne à la fois la condition humaine et l'approfondissement de la connaissance et de l'expérience de la réalité: une vision du monde, qui n'est pas « classique¹⁵ ». Sans que lui soit foncièrement opposé le romantique. Car le romantisme n'est pas vraiment une référence pour Tàpies: il est plus sociologique qu'artistique¹⁶. Mais le classicisme reste l'Ancien Régime culturel et esthétique, la tentation du retour à l'antique. La vision moderne du monde est parfois comprise dans le sens d'un lien esthétique-politique entre le beau, le bien et la vérité: « Ce n'est pas un hasard si la sagesse de l'ancienne Chine – une des plus grandes traditions esthétiques! – affirmait qu'un homme malhonnête ou vulgaire est incapable de produire une grande œuvre d'art. Le défaut d'honnêteté correspond au défaut de vérité [...]. Beauté et vérité sont inséparables¹⁷. »

Un problème demeure. La modernité abolirait finalement le sujet, elle prétend en tout cas l'abolir. Autant l'intention peut se substituer à l'œuvre, autant son absence lui conférerait un regain d'authenticité. La notion de sujet et celle de modernité se définissent l'une par l'autre. Chacune se définit et s'anti-définit, se définit en s'anti-définissant. Et il y a une modernité de l'anti-sujet. Ne serait moderne que l'absence du sujet comme sujet philosophique-cartésien et psycho-philosophique: le sujet conscient et volontaire, l'ego insulaire. Parce que l'on ne connaît que ce sujet-là, qui est immanquablement le sujet de l'esthétique et sur lequel se vérifie le débat de l'autonomie dudit « art moderne ». Cette autonomie, qui n'est pas le recentrement sur l'individu, mais une émancipation des fins et des conditionnements

14. Pierre Soulages, *Noir lumière. Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, coll. « Paroles vives », 2002, p. 56.

15. Cf. Antoni Tàpies, « L'art moderne et le progrès », dans *La Réalité comme art* (1982), Paris, D. Lelong, 1989, p. 148: « Jusqu'à quand faudra-t-il répéter chaque jour ce qu'aujourd'hui on entend réellement par "moderne" et "progressiste" dans le monde de la culture et en particulier dans le monde de l'art? Quand apprendrons-nous que dans le domaine de la science, de la physique, de la biologie..., dans le monde de la pensée, de la psychologie, de la littérature, et même en économie, il y a eu une vision du monde dite "classique" et qu'il y en a une autre que l'on appelle "moderne"? Et que cette vision "moderne" – ce qui ne signifie pas qu'elle n'a pas de racines dans d'anciennes et de profondes sagesse, et peut-être précisément à cause de ces racines – représente un progrès. »

16. Cf. sa réponse à María-José Ragué dans « Trois entretiens », III, *L'Art contre l'esthétique*, *op. cit.*, p. 171.

17. Antoni Tàpies, « Les qualités humaines de l'artiste », dans *La Réalité comme art*, *op. cit.*, p. 189.

extérieurs, une désobjectivation, comme l'envers d'un intentionnalisme: l'éthique de Tàpies est prise dans cette dialectique libératrice, avec une confusion certaine entre l'autonomie et une immanence destituée de ses médiations de sens, de ses transformations médiatrices, subjectivantes.

Même si Tàpies ne peut que rejeter, en grande partie, la *deshumanización del arte* selon Ortega y Gasset, au sens plein de la séparation entre l'art et la vie, entre l'homme et l'artiste – l'humain comme le quotidien, la masse et le peuple, l'éternel reportage, le réalisme et la subjectivité de l'émotion, les figures et les passions. La psychologie serait alors une « inversion inhumaine¹⁸ ». Et il y aurait le purement artistique, ce qui se purifie de se déshumaniser: une pureté de l'objectivation pure. La valeur esthétique (ou « *la voluntad de estilo* ») laverait de tout enjeu idéologique (« *pureza objetiva* »).

Tàpies a une conception du sujet telle qu'il ne peut interroger radicalement la valeur à partir de l'œuvre, dans son élaboration, qui fait son historicité: l'œuvre inextricablement comme sujet et comme valeur. La différence est mise dans l'originalité-personnalité: le rapport mimétique de l'original à la copie. C'est faire indirectement le jeu de la valeur marchande: l'originalité s'étouffe souvent dans l'intention qui la porte et n'a plus que sa propre répétition à proposer. Par une implacable circularité, l'originalité ramène à l'authentique, à la valeur authentique: « Originalité, expression intime de l'artiste, voix personnelle, imagination créatrice, refus des dogmes et des répétitions... tels sont les critères auxquels les artistes sont le plus sensibles, ceux qui permettent de reconnaître les valeurs authentiques et de se débarrasser de celles qui ne le sont pas¹⁹. » La personnalité se fonde sur une tension vers l'impersonnalité: Tàpies ramène l'originalité à l'origine comme il ramène le particulier à l'universel. Le sujet-individu, poussé vers l'individualisme, se double en profondeur d'un sujet-substance (*subjectum-substratum*) traditionnel, par une étymologie psychologisante en l'occurrence. Parlant de lui à la troisième personne, Tàpies écrit:

Il a aussi mis en avant, face à la mystification que représentaient les « grandes signatures », la nécessité d'une certaine dose d'anonymat. Il lui est même arrivé d'adopter dans ses réalisations des formes qui n'étaient pas issues de sa propre main [*ni per la mateixa mà*], ou dans lesquelles sa volonté n'était intervenue en rien [...]. La raison en était sa profonde horreur de l'excès d'individualisme, et le fait qu'il concevait l'art comme une entreprise non seulement pluraliste, mais également soumise aux rythmes mêmes de la nature²⁰.

18. José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del arte*, dans *Obras completa*, t. III, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, 1983, p. 357.

19. Antoni Tàpies, « Avant-propos », dans *La Réalité comme art*, op. cit., p. 17-18.

20. Antoni Tàpies, « Personnalité, pérennité et jeu » (1973), dans *L'Art contre l'esthétique*, op. cit., p. 41-42.

À ce non-volontarisme par le naturel, cette contrainte-liberté par les seules lois immanentes à la nature, on passe aisément au domaine spirituel: la non-intervention mystique ou le *wu-wei* dont fait état José Angel Valente dans le premier de ses *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, sans en souligner cependant le caractère résolument politique. Puisque l'intervention chez Tàpies est également ingérence, atteinte à la liberté – « dans le domaine de la création, de la recherche de pointe qui aspire à transformer (et qui, comme dans toutes les activités, est un effort qui naît des besoins vitaux des peuples et non de mots d'ordre venus d'en haut), l'aversion de l'artiste pour la plus petite ombre de sclérose, pour la plus petite menace d'intervention [*d'intervencions*] pouvant nuire à son indépendance²¹ ». La créativité artistique et l'intégrité d'un peuple sont placées sur un même plan, par principe.

L'intervention c'est aussi l'intention de la main, la main comme intention. Mais le hasard dans l'œuvre de Tàpies correspond pareillement au libre épanchement d'un fluide, aux dépôts par exposition, à la manière dont la peinture sèche, dont la matière s'érode, etc. C'est un impondérable pluriel, un aléatoire spécifique. Or il y a une fascination de l'indiciel, compris comme preuve ontologique. Tel est le paradigme iconique du signe: l'icône ou *eikôn physikê*, mixte de l'artefact et de la trace-indice, ce qui n'est-pas-fait-de-main-d'homme, une *achiropoïesis*. En découle finalement la dichotomie nature / technique: la nature, justement, en ce qu'elle ne porte pas ou plus (retour) l'empreinte de l'homme. Ou alors, il s'agit du « miracle » de l'empreinte de la main, opposé au calcul rationnel propre à l'objet industriel utilitaire: « Il y manque, à mon sens, l'empreinte de la main de l'artiste [*l'empremta de la mà de l'artista*], le "miracle" du toucher qui sensibilise la matière²². » Ce qui n'est pas la figuration d'un geste – avec un inconscient effectivement proche de la magie suscitée par l'icône achiropoïète (« "qualité" *icônique*, magique, symbolique²³ »).

On en revient à la notion de réalité. Qui n'est pas celle du monde visible puisque celle de l'œuvre: une réalité insubstituable. Le « je peins, je présente » de Soulages, et non le « je dépeins, je représente²⁴ ». C'est l'immanence à l'œuvre d'une réalité, d'une réalité à l'œuvre, dans le rythme tout aussi in-substituable d'une réalisation, d'une action réciproque forme-matière-couleur. Ce qui n'est pas la réalité de l'événement brut. Il y a un faire qui se faisant n'est pas un laisser-faire. C'est la valeur interne à l'œuvre de ses composants. On connaît le rôle important des « T », que l'on met volontiers dans la lettre-symbole-hiéroglyphe. Il ren-

21. Antoni Tàpies, « Création et nouvel académisme » (1973), *ibid.*, p. 57.

22. Antoni Tàpies, « Trois entretiens », III (1973), *ibid.*, p. 174.

23. *Ibid.*, p. 172 et 178.

24. Cf. Henri Meschonnic, *Le Rythme et la Lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 57 et 111. Et Pierre Soulages, *Noir lumière, op. cit.*, p. 18.

voie fréquemment à l'œil²⁵: une transformation de la réalité par le regard. Et la paupière et les cils, soulignant l'ouverture de l'œil ou indiquant l'œil fermé, n'est souvent qu'une simple juxtaposition de « T », de croix. La trame d'une couture. Dans certaines œuvres, l'arc (la ligne) de la paupière fermée apparaît isolé. Dans d'autres, il est comme mis en contraste avec un œil ouvert ou diverses formes ovales: le passage du visible au « donner à voir ». Il y a aussi l'éclatement de l'œil, les cils s'éparpillent: une mise à nu du regard qui devient visionnaire, car en prise sur le rythme d'une refonte incessante des formes. Et le rythme que l'artiste organise avec la matière n'est pas le rythme naturel de la matière. Ce « T » est le Tàpies dans l'œuvre, dans le passage d'œuvre en œuvre: une désidentité propre à la création, non la disparition du peintre dans le tableau (selon le fameux conte chinois aussi répété que détourné), mais leur transformation infinie l'un par l'autre.

Le paradigme psychologique

La réflexion théorique de Tàpies fonctionne – en soi, il s'agit d'une mise en pratique y compris du langage – à partir de quelques notions nuancées ou enrichies: le réalisme avec son matérialisme et la modernité avec son progrès, l'intervention. Quant à celle de la valeur qui les traverse, on s'aperçoit très vite qu'elle est polyvalente. Et il finit par enfermer le sujet-artiste ou le sujet-poète dans une définition entièrement psychologique. Les profondeurs de la réalité sont atteintes dans les tréfonds de la psyché, du moi, dans le non-moi, au-delà de l'expression d'états émotifs.

En effet, l'artiste « n'a nul besoin de règles; il projette sur le matériau comme une substance psychique [*sustància psíquica*]²⁶ ». L'esthétique se psychologise, la psychologie s'esthétise, contre les « règles », c'est-à-dire contre l'esthétique en tant que discipline théorique, comme théorisation d'une pratique: l'art contre l'esthétique, la pratique contre la théorie – mais, pour cela, il faut penser à partir des œuvres et de leur fonctionnement. Parce que l'art commencerait où achoppent les mots, le discours esthétique est trop parlant, ce qui perturbe l'acte: « L'artiste sait que, aussi intéressante que puisse être la connaissance théorique, psychique ou physiologique, de n'importe quel acte, l'acte sexuel par exemple, elle ne pourra

25. Dans le catalogue de l'exposition « Tàpies, El tatuatge i el cos (papers, cartons i collages) », qui eut lieu à Barcelone du 3 mars au 3 mai 1998, Manuel J. Borja Villeda signale au sujet des dessins des années quarante et quatre-vingt-dix: « L'importance dans les deux cas qu'avait acquise les yeux était on ne peut plus évidente, une image qui fait allusion à ce désir d'introspection qui a toujours animé son art: "J'ai commencé en peignant des yeux et je terminerai en peignant des yeux", concluait-il » (*Tàpies, El tatuatge i el cos*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1998, p. 196). L'œil est aussi une bouche ou un vagin selon les cas.

26. Antoni Tàpies, « Déclarations » (1964), dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 82.

jamais remplacer l'acte lui-même, et qu'elle peut même le perturber²⁷. » Au détour, réapparaît un sujet esthétique idéal, presque kantien: « Un homme de goût, un homme de jugement, celui que je crois être un homme normal, est celui qui, spontanément, sait aimer et détester, prendre parti sans se fier à personne, pas même à ceux dont il pense qu'ils en savent davantage²⁸. » Tàpies se place dans la psyché profonde pour prétendument privilégier les instincts, prérogative à une liberté qui est l'humain dans ce qu'il a de plus primordial. C'est le côté dionysien. En psychologisant, nous le verrons plus loin, il fait de l'Orient le refoulé de l'Occident dont le « judéo-christianisme » serait l'obsession.

Le surréalisme, par exemple, a su mener une offensive contre le « monde "non-euclidien" » sur le front de l'imagination²⁹ – comme les romantiques faisaient le procès de Newton. Le cubisme était encore attaché à une vision classique du monde. L'autre réalité, sur-réaliste, est anti-réaliste. Tàpies veut évacuer la querelle des Anciens et des Modernes, sans exagérer la rupture au sein de l'opposition entre le représentatif et le non-représentatif, au sein d'une révolution anti-mimétique. Une conception imprécise de la modernité ne retient qu'une série de gestes artistiques: la fin d'une période historique. Ce qui caractérise la vision du monde classique, c'est qu'elle est datable et situable. Le classique est le *Quattrocento* ou la Renaissance, son optique réaliste, son système représentatif hérité de l'art grec: vision anthropocentrée du monde, perspective mimétique principalement. On comprend qu'il est courant de le prolonger jusqu'au sujet psycho-philosophique. La Raison des Lumières. Pour Tàpies, critique de ce classicisme, la mystique et l'inconscient ramènent l'homme à des dimensions qu'il ne domine pas totalement.

La psychologie est une grande pourvoyeuse de sens, souvent contre le faire-sens de l'œuvre. Reste l'impasse supplémentaire de la sur-psychologisation. Donald Kuspit transfère la relation esthétique / politique dans un « automatisme psychopolitique », ceci à propos des célèbres murs de Tàpies (dont le patronyme renvoie au mur, en catalan et en espagnol). Il faut bien évidemment y reconnaître l'héritage des surréalistes. Mais le mur surréaliste serait plus intellectuel: c'est le mur français. En revanche, le mur de Tàpies serait plus émotif: c'est le mur espagnol, ou mieux, catalan. Ce dernier est donc vraiment automatique, d'un automatisme réellement spontané et protéiforme: culture française contre nature catalane. Cette psychologie fondée sur des clichés fonctionne tout d'abord sur le lien implicite entre un inconscient individuel et un inconscient collectif, puis situe le politique dans le psychique: « L'automatisme permet à Tàpies de diriger toute son énergie psychique sur des symboles de la tyrannie espagnole pour s'en

27. Antoni Tàpies, « Les théories, la politique et la mort de l'art » (1973), *L'Art contre l'esthétique*, op. cit., p. 115.

28. Antoni Tàpies, « Avant-propos », dans *La Réalité comme art*, op. cit., p. 14.

29. Antoni Tàpies, « Trois entretiens », III, dans *L'Art contre l'esthétique*, op. cit., p. 174.

libérer émotionnellement³⁰.» Il s'agit d'une catharsis et d'une « résistance psycho-politique ». Tout est énergie instinctive ou « flux prépsychologique », autant dire à la fois prélogique et prélinguistique. L'abstrait est une figuration psychologique. Donald Kuspit se propose même de revisiter la biographie de Tàpies; l'affection pulmonaire de l'adolescence est l'expression d'une « crise émotionnelle et familiale » et, avec moins d'imagination, « une crise d'identité ». L'histoire est traumatisme, traumatisante: le politique est résumé à la politique franquiste. Mais d'un seul tenant sont évacués et l'histoire et le politique: dans la pré-conscience et l'inconscient, « l'histoire ancienne » fait place à une « vie intérieure mémorable³¹ ». Le résultat est un discours de l'authentique et une déshistoricisation par psychologisation. Une démarche qui n'est pas exactement celle de Tàpies dont l'attitude critique n'est pas entièrement subordonnée à un mécanisme automatique. Le mur fait face au monde. Il est une possibilité de clandestinité dans ce monde: une possibilité de sub-version avant d'être un rapport au sub-conscient. Il implique le réinvestissement de la place publique, la présence inaliénable autant que l'apparition spontanée. Le mur peut tenir lieu de vide mystique; il est également la surface de ce geste complémentaire de la table rase: une prise de conscience par une force d'expression et d'action « tellurique », qui puisse contrevenir à l'ordre et à la bienséance.

Il est certain que la dialectique du particulier et de l'universel a une application sinon un fondement psychique. L'intime rejoint la nature humaine et touche à l'univers: « état sublime de la conscience » et « conscience cosmique »³². L'homme est microcosme: intégration de la personnalité au monde et identification à une conscience humaine. De même, la valeur morale induit une « valeur relativement éternelle et universelle ». Car l'humain induit l'humanité-solidarité. L'art s'inscrit dans le programme d'un perfectionnement du comportement et de la conscience de l'homme, cependant, parallèlement, l'histoire devient cette « psycho-histoire », une histoire qui n'en est plus une³³. Comme si une ultime libération devait quand même en passer par là.

30. Cf. Donald Kuspit, « L'automatisme psychopolitique d'Antoni Tàpies », dans *Tàpies* (catalogue de l'exposition à la Galerie Nationale du Jeu de Paume, 27 sept.-4 déc. 1994), sous la dir. de Daniel Abadie, Paris, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 50.

31. *Ibid.*, p. 63.

32. Cf. Antoni Tàpies, « Art et spiritualité » (discours d'accession au grade de docteur *honoris causa* de l'Université de Barcelone, 1988), dans *La Valeur de l'art* (1993), Marseille, André Dimanche, 2001, p. 28.

33. Antoni Tàpies, « Art et contemplation intérieure » (1990), *ibid.*, p. 67. Citons d'ailleurs: « L'expérience intime de la réalité profonde, suscitée par certaines analogies, certaines images, certains symboles traditionnels, est un fait commun à la nature humaine, au cerveau humain, à beaucoup de cultures, et remonte à très loin. Grâce à cette expérience – il n'est pas inutile d'y insister –, on peut imprimer à la conscience et aux actes humains un caractère en quelque sorte sacré et rituel qui accentue les sentiments de solidarité avec les êtres, de respect pour les valeurs altruistes et envers l'ensemble de l'univers. »

En tant que Catalan

D'autre part, même si l'on ne peut nier le catalanisme éclairé de Tàpies, il reste le risque majeur de fondre l'individu dans le collectif. La mythification. Et derrière le mythe se profile la « race », terme dont l'application sociologique ou ethnologique ne dissipe jamais vraiment les présupposés biologiques: « Dans ce que notre race a d'irrationnel [*En l'irrationalisme i l'exaltació de nostra raça*], de Ramón Llull à Joan Miró, en passant par Gaudí et toute l'exubérance moderniste de notre ville³⁴. » Des archétypes individuels, on passe à la fameuse « personnalité du peuple ». Ici, la psychologisation d'un sujet collectif nourrit *a contrario* le cliché du pragmatisme catalan. Car, par l'irrationalité qui devient condition et nécessité, être artiste c'est toujours un peu être Catalan, et *vice versa*. Sans compter qu'il y a quelque chose de dangereusement naïf à remettre sur le tapis le modèle nationaliste irlandais, fonctionnel depuis la fin du XIX^e siècle. À propos de Miró et Klee: « Ce sont deux races, deux peuples, deux circonstances, mais chez tous deux je découvrais le vieil arrière-fond humaniste qui me passionne³⁵. »

Tàpies n'y résiste pas, et malgré les guillemets, il affirme que les artistes ont une « façon "poétique" de voir la réalité (qui comporte on le sait une grande part d'instinct et de pulsions irrationnelles) ». Alors, s'imagine-t-on, ce n'est plus un hasard si « les meilleurs artistes et les meilleurs écrivains du monde (la liste serait interminable) ont compris et aimé les Catalans, leur témoignant leur solidarité chaque fois que cela a été nécessaire »³⁶. Le rayonnement mondial de l'art catalan est véritable. Et bien que cette image plurielle de la Catalogne refasse l'universel dans le particulier, elle permet à tout le moins une redéfinition de l'origine culturelle par l'hétérogène. Or, lutter contre le centralisme castillan, puis faire du catalan un modèle pose problème. Et ce n'est que par un abus de la logique dialectique que l'on peut défendre l'idée qu'il faut « catalaniser le monde ». C'est confondre l'universel avec l'universalisation. Puisque la Catalogne est le monde, le monde entier est également invité à devenir catalaniste³⁷, ce qui, de manière assez ambiguë, mélange l'« esprit catalan » à la cause catalane. Le rapport esthétique / politique s'en trouve morcelé. Tel est parfois le mariage inopportun de l'innéité et de l'art, ou le mariage revendiqué d'un peuple et d'une esthétique, dans la mesure où l'« esprit catalan » correspond à l'« esprit progressiste » issu des avant-gardes.

En outre, l'articulation de l'esthétique au politique n'est pas toujours pertinente. Notamment lorsque Tàpies réfléchit sur l'histoire catalane, certes,

34. Antoni Tàpies, « Déclarations » (1961), dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 74.

35. Antoni Tàpies, « Miró de près » (1975), dans *L'Art contre l'esthétique*, op. cit., p. 77.

36. Antoni Tàpies, « L'art d'avant-garde et l'esprit catalan » (1971), *ibid.*, p. 33 et p. 37.

37. *Ibid.*, p. 38.

mais à partir de l'histoire officielle de la « Reconquista » et de huit siècles mis entre parenthèses, celle qui fait aussi la Catalogne du « Condado », la naissance des particularismes et l'hypostase d'une « nation culturelle » dans ses institutions: « Si la mission [*missió*] des artistes et des poètes est de susciter la réflexion, d'éclairer la réalité [...], devons-nous oublier, ou négliger, que l'histoire de la formation de notre pays coïncide précisément avec l'histoire de la conquête de la liberté et le processus démocratique dans le monde³⁸? » C'est le romantisme de l'*oikouménê*. Mais il n'y a pas plus de peuple à esprit libre que de peuples de vaincus ou d'assimilés. Par un marxisme de mauvais aloi, la plus tolérante Catalogne aurait su unir vainqueurs et vaincus. En retour, l'artiste-voix-du-peuple devient le garant de la *démocratie* (passons sur les connotations de « mission »). Par la conquête de la liberté contre l'opresseur extérieur, réactualisée à travers le franquisme, persiste cette vision unitaire romaine-wisigothe-chrétienne qu'il est nécessaire de nuancer, même si elle s'accompagne de la non moins nécessaire remise en question de l'historiographie espagnoliste, de l'unité espagnole par la fusion État / monarchie. En dernier lieu, la défense de la liberté est ramenée à la liberté de circulation des marchandises, au libre échange.

Bien entendu Tàpies réagit à des tentatives récurrentes de falsification de l'histoire encore diversement en vigueur aujourd'hui³⁹, sans nationalisme exacerbé, peut-être pas à assez bonne distance d'une historiographie romantique, avec sa téléologie et son essentialisme – essence du peuple-sujet-de-l'histoire. On pourrait alléguer que ce nationalisme militant de Tàpies a fait date. Il était en partie porté par l'essor de l'historiographie catalane des années cinquante à soixante-dix, qui a d'ailleurs contribué et obligé à une certaine rénovation de l'historiographie espagnole dans son ensemble. C'est aussi l'actualité d'une conception du sujet qui intéresse: son articulation à l'histoire, donc au politique.

Par ailleurs, Tàpies manque quelque peu sa critique d'Eugenio d'Ors. En fait, il ne s'est jamais vraiment proposé de faire une critique concrète du « catalaniste conservateur ». Dans *La Pratique de l'art*, il s'en prend à juste titre au « fameux retour au classicisme prophétisé il y a déjà plus d'un demi-siècle par Eugenio d'Ors, et que nous attendons encore⁴⁰ ». Le classicisme c'est l'Europe, l'Occident, la clôture de l'Occident sur lui-même, le modèle renaissant, le « vieux réalisme » académique. C'est l'antithèse de la modernité dans toutes ses déclinaisons possibles, notamment celle du *Noucentisme*

38. *Ibid.*, p. 35 (Tàpies mentionne ensuite la Paix de Trêve et les Usages catalans).

39. On se trompe si l'on pense que l'« intégralisme » espagnol a fait date. Il se perpétue. F. Jiménez Losantos, dans *Los nuestros. Cien Vidas en la historia de España*, Barcelona (1999), aidé par la puissante machine éditoriale qu'est le groupe Planeta, poursuit une campagne de naturalisation; après Viriathe (comme déjà chez Juan de Mariana), Jules César et Hadrien deviennent des Espagnols illustres, au nom d'un « solar patrio ».

40. Antoni Tàpies, « Sur quelques textes de Marcuse » (1970), dans *La Pratique de l'art*, *op. cit.*, p. 251.

à caractère méditerranéen défendu par d'Ors. Dans *La Réalité comme art*, la critique s'applique au roman orsien *La Ben Plantada* (1911): « En Catalogne en particulier, c'est une sorte de *En attendant Godot* national, un Godot qui n'arrive jamais, malgré le volontarisme déployé de l'époque de *la Ben plantada*, reproduit (ce n'est pas un hasard) par les esthètes qui ont dominé la première période du franquisme⁴¹. » La protagoniste de *La Ben Plantada*, Teresa, n'est pas que l'emblème d'une civilisation classique-européenne-méditerranéenne, elle est la personnification de la « Race catalane », insinuant le rapport entre l'« anecdote » et la « catégorie » sur un modèle biologique. C'est Rome contre Babel.

Tàpies critique le classicisme de Eugenio d'Ors, ce qui n'est qu'une partie du problème. Il est impératif de faire la critique du mode sur lequel il le pense. Le classique n'est alors qu'un paradigme opposable au baroque, reflet d'une pensée binaire. D'ailleurs, dans *Lo barroco*, d'Ors récupère la théorie platonicienne des éons pour appuyer sa lecture de l'histoire universelle, une lecture des constances transhistoriques. Sur le mode de la race et de l'espèce, il isole des types constitués par l'ensemble aléatoire de manifestations historiques (un système au sens d'un système nerveux ou d'un système sanguin). S'il y a ici une critique à faire, c'est parce que le baroque orsien est la permanence et la résurgence de l'irrationalité, le mouvement, l'instinct vital (Tàpies défend tout cela, en grande partie⁴²). Or, cette esthétique baroque avait une traduction politique précise: c'était un fascisme. *Lo barroco* n'est pas pour rien un livre qui commence par des écrits de jeunesse et se termine par une assertion sur le paganisme de Hitler. La compréhension en est au moins rétrospective. Avec Tàpies, bien que l'esthétique soit sous la contrainte inhérente de l'éthique, le baroque, contre le classicisme, hors histoire, est intégrable à des constances qui le débordent et qui sont celles qui ont toujours permis l'enrichissement de la nature et de l'expérience humaines. Tàpies a son baroque ontologique. Par exemple, la sensation de mouvement qu'offrent certaines œuvres baroques correspond à un « impact magique-religieux » que l'on retrouve aussi bien dans les paysages chinois que chez Mondrian⁴³.

41. Antoni Tàpies, « Peinture et réalité », dans *La Réalité comme art*, op. cit., p. 139.

42. Tàpies précise, dans un autre contexte: « Les intentions artistiques fondées sur les symboles et sur la mystique ont été chose taboue, encore très récemment, pour beaucoup d'intellectuels du monde de l'art et aussi, malheureusement, de la gauche politique. On ne peut oublier que ce sont des thèmes qui, il n'y a pas si longtemps encore, étaient fortement discrédités à cause de l'appropriation dont ils ont toujours fait l'objet de la part des pouvoirs totalitaires, et tout particulièrement, il y a peu, du nazisme » (« Art et contemplation », dans *La Valeur de l'art*, op. cit., p. 31). Des éléments esthétiques et critiques entrent certainement en compte, il n'y a pas qu'un tabou. De même, une leçon reste à tirer des totalitarismes qui n'a pas de prescription.

43. Cf. l'introduction à *El arte y sus lugares*, traduction du catalan par Armando Pego Puigbó, Madrid, Siruela, 1999, p. 19. Il s'agit d'un catalogue personnel de Tàpies sur l'art mondial et universel, avec ses derniers articles. Les essais ont été traduits en français par Christophe David (*L'Art et ses lieux*, Paris, D. Lelong, 2003).

L'Orient esthétique

Revenons maintenant sur un aspect très important pour Tàpies: ce que l'on appelle généralement les «sagesses orientales». Là encore, il faut noter la tournure politique que prend cet intérêt; à l'occasion, un débat tiers-mondiste vient quelque peu se surimposer. Nous le verrons. Répétons-le, Tàpies engage une vision du monde⁴⁴. Quoi qu'il en soit, sa référence permanente aux civilisations dites «traditionnelles» n'est en rien superflue. Comme pour les surréalistes, il y découvre une beauté inégalable tout en procédant à une critique de l'Occident, de son histoire et de ses pratiques artistiques⁴⁵.

Les influences qui se sont imposées à Tàpies peuvent se définir de la sorte: «L'Inde fournit la toile de fond», mais l'intéresse davantage «la rencontre de la sagesse chinoise et du bouddhisme, avec tout ce que celui-ci apportait de la pensée hindoue»⁴⁶. Un tel bouddhisme reste un bouddhisme sans l'Inde et sans l'hindouisme, car Tàpies n'est pas sans savoir que Bouddha est un avatar de Vishnu. C'est une vision paradoxalement très occidentale qui voit dans l'Extrême-Orient un accomplissement de l'Orient et dans le bouddhisme, souvent présenté sous la forme moins déroutante d'un monothéisme, une «religion sans Dieu» propre à satisfaire l'esprit séculier de l'Occident: «Beaucoup de leurs croyances (athées, comme l'est tout le bouddhisme) ressemblent étrangement aux idées et aux conclusions auxquelles sont arrivés, après des siècles, beaucoup d'Occidentaux à l'esprit ouvert⁴⁷.» Le tout sensiblement surmonté d'une sorte de fiction démocratique: les bouddhismes extrême-orientaux ont une portée universelle, accessible à tout le monde. N'ont-ils pas brisé le système de castes hindou?

Tàpies a une vision «laïque». Il n'y a aucun doute à cela. Mais son point de vue n'en est pas moins idéologique, sciemment idéologique. Il sépare, comme il se doit, la religion du religieux, ce qui ne l'empêche pas de récupérer l'étymologie du *religio* / *religare*: par la même occasion, il s'agit de la récupération impromptue et contradictoire du lien chrétien de la piété⁴⁸. En effet, dans le discours ontologique-psychologique de l'essence et de la réminiscence, Tàpies écrit:

44. C'est le terme allemand (*Weltanschauung*) qu'il utilise dans «La valeur de l'art» (1989), *La Valeur de l'art*, op. cit., p. 18.

45. Il n'est pas inutile de se rappeler que c'est précisément cette démarche qui fait que les surréalistes, en 1931, rédigeaient le tract «Ne visitez pas l'exposition coloniale».

46. Antoni Tàpies, «La tradition et ses ennemis dans l'art actuel» (1965), dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 111.

47. *Ibid.*, p. 120.

48. Emile Benveniste rappelle, dans *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, ce passage calculé de *legere* à *religare* chez Lactance – cf. Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 25.

Si aujourd'hui nous nous sentons touchés par certains dessins préhistoriques, par les formes de certains masques africains, par certains objets rituels de Polynésie, par le « mystère » qui se dégage de l'art naïf ou de l'art des fous, par les graffiti des rues, c'est essentiellement parce que ces formes font resurgir en nous des liens essentiels (n'oublions pas que religion vient de *religare*) avec des forces bénéfiques ou maléfiques, avec l'harmonie de l'ordre cosmique, avec les cycles naturels⁴⁹...

Tàpies tend à placer sur un même plan certains mouvements d'avant-garde et la civilisation chinoise, par une opération précise de convergence. L'Orient, poussé du côté de la Nature, devient accessible par l'intuition et par l'instinct:

L'art moderne, à partir des Impressionnistes, et à partir de la rupture définitive pratiquée par Dada, peut tirer gloire d'avoir conçu intuitivement beaucoup de notions qui nous rapprochent de ces artistes « érudits » d'Orient, et de nous avoir ainsi placés à l'avant-garde de la pensée occidentale⁵⁰.

C'est l'Orient interne, conçu comme le nouveau, avec un emprunt étrange à la rhétorique chrétienne de la « nouvelle alliance⁵¹ ». Car l'artiste est une figure quasi prophétique – un sage et un magicien – face à la figure occidentale de l'intellectuel: l'Orient-aube et l'Occident-coucher, l'Orient-enfance-de-l'humanité et l'Occident-raison, scientifique et technologique⁵². Ce qui est bien peu connaître la formation de l'identité intellectuelle de l'Europe, de Bagdad à l'Andalousie. C'est avoir la lecture, falsifiée, d'une histoire strictement occidentale et en rien espagnole de la raison. C'est défendre un Orient imaginaire et reclure Averroès dans l'oubli⁵³.

Tàpies met en garde contre l'idéologie du primitif tout en en faisant plein usage. Par une théologie, comme celle de Webern avec la « nouvelle musique », il a tendance à faire de l'histoire de l'art une préfiguration de l'esthétique authentique (la sienne). Ainsi l'affirmation anodine: « Nous n'avons pas encore chez nous cette pièce que les Japonais appelleront *tokonoma*, dans laquelle ils isolent et mettent en valeur leurs objets d'art, qu'ils considèrent avec une sensibilité formée depuis des temps immémoriaux⁵⁴. » D'autre part, à l'aide de travaux de vulgarisation scientifique, il

49. Antoni Tàpies, « Modernité et primitivisme », dans *La Réalité comme art*, op. cit., p. 154.

50. Antoni Tàpies, « La tradition et ses ennemis dans l'art actuel », dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 124.

51. Antoni Tàpies, « La valeur de l'art », dans *La Valeur de l'art*, op. cit., p. 18-20.

52. Antoni Tàpies, « Militantisme culturel » (1975), dans *La Réalité comme art*, op. cit., p. 38-40.

53. Cf. Alain de Libera, « L'héritage oublié », dans *Penser au Moyen Age*, p. 98-142. On peut également se reporter à un article particulièrement lumineux du même auteur: « Averroès, le trouble-fête », *Alliage*, n°s 24-25, 1995, p. 60-69.

54. Antoni Tàpies, « Rien n'est mesquin », dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 272.

opère également une réconciliation entre la science et les sagesses orientales, entre le scientifique et le pré-scientifique: l'unité de toutes choses et du tissu cosmique, l'indistinction de la matière et du vide, l'identité des contraires, la fusion du sujet et de l'objet – « La science paraît en effet confirmer qu'il y a des moments où le sujet et l'objet semblent se fondre; qu'en fin de compte l'un et l'autre sont constitués par les mêmes particules subatomiques⁵⁵. » N'est-ce pas conserver la science comme étalon du vrai? Ultime validation par la science et par l'Occident?

Néanmoins, la convergence esthétique entre avant-gardes et Orient est politiquement récupérée selon un discours tiers-mondiste qui, cela est fort louable, inverse l'actuelle primauté politico-économique de l'Occident: esthétiquement, un renversement dominants / dominés, mais adoptant les mêmes termes ambigus du néo-post-colonialisme, avec d'un côté les « connaissances du Sud » et d'un autre les connaissances scientifiques des sociétés industrielles, c'est-à-dire, le Nord⁵⁶. Tàpies va plus loin, il rétablit la différence Occident / Orient à partir des hémisphères droit et gauche du cerveau, qui représentent respectivement le penseur et l'artiste: relation entre un microcosme et un macrocosme⁵⁷.

S'ensuit l'intégration du judaïsme à l'Occident. C'est la fameuse « civilisation judéo-chrétienne »: une civilisation qu'il accuse d'avoir introduit les couples antinomiques transcendance / immanence, âme / corps, esprit / matière, etc. L'Orient du judaïsme est le « judaïsme primitif⁵⁸ », bref, un judaïsme d'avant le judaïsme. Ou bien s'agit-il d'un judaïsme par la Cabale – puisque le mysticisme n'est plus la religion-dogme (mais Tàpies ne semble pas toujours faire la distinction entre l'orthopraxie et l'orthodoxie). La Chine, elle, s'est affranchie de tout Dieu créateur⁵⁹, donc de tout discours sur Dieu, de toute théo-logie. En Occident, on nous a enseigné que « les valeurs sociales sont issues de la religion, c'est-à-dire du Décalogue et de Dieu, qu'éthique et religion sont une seule et même chose, et que le fait d'agir bien ou mal est fonction, non pas de ce qu'on « suit la Nature », mais de la crainte de l'Enfer et de l'aspiration au Ciel⁶⁰ ». En voulant certainement s'en prendre au catholicisme catéchistique, il fait du judaïsme ce vieux légalisme. Tàpies va loin dans la confusion, à peine dissipée par l'ironie: les Occidentaux ont perdu leur capacité d'innocence « en mangeant le fruit de l'arbre de la Connaissance, d'où

55. Antoni Tàpies, « L'art moderne et le nouvel esprit scientifique » (1991), dans *La Valeur de l'art*, op. cit., p. 74.

56. Antoni Tàpies, « L'art moderne, la mystique et l'humour » (1990), *ibid.*, p. 47-49.

57. Antoni Tàpies, « Les changements en esthétique (Nouveaux contenus et nouvelles formes artistiques) », *ibid.*, p. 55 et 58.

58. Antoni Tàpies, « Refus de l'art transcendantal et conformisme » (1969), dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 229.

59. Antoni Tàpies, « La matière de l'art (Matérialisme, philosophie orientale et politique) », dans *La Réalité comme art*, op. cit., p. 107.

sortent le Bien et le Mal⁶¹ ». C'est faire de l'inconnaissance le modèle de toute connaissance: paradoxalement, Dieu est remis au centre. Or, le Bien et le Mal, ici remplacés par le couple Nature / Culture, forment plus qu'une dichotomie simpliste; ils motivent une eschatologie, ce qui induit la responsabilité individuelle: Dieu est laissé à sa transcendance.

Avec son « judéo-christianisme », sans le vouloir, il impute au judaïsme, à l'origine judaïque de l'Occident, tous les maux de l'Occident. Et il tombe dans ce qui constitue aussi le réseau parfois redoutablement diffus de préjugés. C'est le Juif-perde-de-l'Occident: l'hypertrophie du Moi, l'attrait matériel, la raison et l'intellect. L'athéisme que Tàpies revendique aurait dû lui permettre de ne rien légitimer de la vision chrétienne qui prône et prêche le Nouveau par l'Ancien: il devrait y voir une usurpation, mais il pense en termes de continuation. Les préjugés théologiques sont tenaces, ils dépassent le cadre d'une croyance. Jusqu'à cette affirmation, plus péremptoire que solennelle: « Et j'espère ne pas tomber dans un excès de solennité en rappelant que les religions ont dit que le verbe s'est fait chair, "matière", pour sauver l'humanité⁶². » Ce qui fait le jeu de l'universalisme chrétien et catholique – *katholikos*.

Heidegger et la post-modernité

Un autre problème se pose quand Heidegger devient l'un des philosophes officialisés de la pensée authentique. Dans *La Valeur de l'art*, Tàpies l'intègre dans la longue liste des initiés à une *philosophia perennis*:

Ce n'est pas en vain que l'Occident [...] s'est de plus en plus intéressé aux doctrines (bouddhisme, Vedanta, taoïsme...) pour lesquelles la « conscience non duelle » est l'objectif de la sagesse suprême. Et nous, les Occidentaux, nous avons aussi redécouvert les aspects de notre propre tradition (depuis Héraclite et les néoplatoniciens, jusqu'à Nietzsche ou Heidegger, en passant par certaines figures de la patristique ou par les grands mystiques européens) qui s'approchent de ce même idéal⁶³.

Car Heidegger passe pour un mystique; il est ce bouddhiste zen qui s'ignore comme tel: la fin de sa vie est l'Orient de sa vie, et il aura fallu une

60. Antoni Tàpies, « La peinture et le vide » (1977), *ibid.*, p. 95.

61. *Ibid.*, p. 96. Dans *L'Art contre l'esthétique*, le mythe se transforme en une très chrétienne « parabole [*paràbola*] de l'arbre de la connaissance »; alors, par universalisation, il ajoute ce qui suit: « Le fruit – “qui n'était peut-être pas assez mûr” [Lorenz?] – mangé par nos ancêtres a signifié pour l'espèce humaine à côté de certains bienfaits incontestables, une dangereuse perte d'*instincts* » (« Les théories, la politique et la mort de l'art », dans *L'Art contre l'esthétique*, *op. cit.*, p. 114).

62. Antoni Tàpies, « La “matérialisation” de la poésie » (1974), dans *La Réalité comme art*, *op. cit.*, p. 24-25.

63. Antoni Tàpies, « L'art moderne et le nouvel esprit scientifique », dans *La Valeur de l'art*, *op. cit.*, p. 72.

lecture de D.T. Suzuki, pour s'en rendre compte⁶⁴. Il ne faut pourtant pas oublier le monument de condescendance que représente son entretien avec Tezuka Tomio. Un entretien publié dans *Acheminement vers la parole*, « entre un Japonais et un demandeur », où le demandeur finit par asséner ses propres leçons. Grâce à la version japonaise du même entretien, on sait maintenant qu'il en a été tout autrement⁶⁵. Il manque d'avance le mode d'être japonais pour légitimer son Être grec.

Heidegger tire à lui la « sagesse orientale », et Tàpies procède de même avec Heidegger, comme de cause à effet. Tàpies accepte sa valorisation de la poésie et de l'art, de même que la tautologie à succès selon laquelle: « L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'art⁶⁶. » Mais l'art ne précède pas l'œuvre d'art. Au Heidegger mystique, il prête aussi des paroles d'Évangile: « Heidegger en vint même à dire que “l'être est le vide extrême qui est en même temps la richesse⁶⁷”. » À vrai dire, on comprend mal pourquoi Tàpies ne critique pas le philosophe allemand. C'est briser le rapport entre l'esthétique et le politique, désavouer un principe de réalité, qui est un principe d'engagement, en séparant l'homme de ses œuvres – ce qu'il ne fait pas avec Dalí, peintre éternellement officiel de l'Espagne⁶⁸. En ce qui concerne Heidegger, la récupération politique à gauche a certainement joué: la non-critique de la pensée de Heidegger se justifie par la critique qu'il aurait lui-même faite du « monde moderne » occidental-démocratique-technique, notamment dans un après-Marx. Tàpies va où le mène sa conception de la modernité et du sujet, l'une justiciable de l'autre.

Car on ne peut pas vraiment affirmer que Heidegger ait défendu l'art moderne. Il en fait même largement litière, tourné qu'il est vers une esthétique classique. Comment le catalanisme de Tàpies pourrait trouver ses marques dans une définition de l'art comme ouverture de l'Être à un « peuple historial »? L'art est alors ce qui rend possible l'accomplissement historique d'un peuple, son destin. L'art a son peuple. Il prépare le retour aux origines. Une défense à peine voilée des valeurs traditionnelles et éternelles, de la germanité: une préférence au peuple contre le cours de l'histoire. Dans son *Mein Kampf*, Hitler opposait la race à l'époque. Dans un cas comme dans l'autre, l'authenticité passe par l'authentiquement allemand, bien loin

64. Antoni Tàpies, « Les philosophies de l'action face à la contemplation esthétique » (1973), dans *L'Art contre l'esthétique*, *op. cit.*, p. 136.

65. « Tomio Tesuka. Une heure avec Heidegger », traduction de Bernard Stevens et Tadanori Takada, *Philosophie*, n° 69, mars 2001, p. 22.

66. Cf. Antoni Tàpies, « Penser l'art (en guise de prologue) », dans *L'Art contre l'esthétique*, *op. cit.*, p. 14. Cette tautologie introduit la conférence de 1935 de Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » (publiée dans *Chemins qui ne mènent nulle part*). Et d'une tautologie l'autre, dans sa « Postface » (1956), Heidegger conclut que l'énigme de l'art, c'est l'art.

67. Antoni Tàpies, « La peinture et le vide », dans *La Réalité comme art*, *op. cit.*, p. 94.

68. Antoni Tàpies, « Dalí, peintre officiel », *ibid.*, p. 211-214. Rappelons que 2004 était le plus officiellement qui soit l'année Dalí, commémoration du centenaire de sa naissance.

de l'idée que la sensibilité de chaque époque permet l'expression des plus hautes aspirations de l'homme, sa quête éthique, tel que Tàpies n'a cessé de le répéter.

Pour Heidegger, l'art se réduit avant tout à la poésie, à une ontologie de la langue, à du gréco-allemand. Comment ne pas voir dans l'inséparabilité de l'art et d'un peuple au moins le relent d'une certaine politisation de l'art? Et que dire de ce sophisme qui remplace tout bonnement la mort de l'art hégélienne par la mort d'un peuple? La menace c'est l'internationalisation, donc le mélange: la perte de l'«historialité d'un peuple». L'art international est un art dégermanisé.

Dans *Le Principe de raison*, Heidegger fait de l'art abstrait le corrélat de l'esprit technico-scientifique planétaire, plus précisément, de son caractère d'«axiome», «en ce sens sans objet⁶⁹». L'assimilation devrait choquer Tàpies pour qui il ne peut y avoir qu'une dérive, et non une relation d'essence. Mais l'appel de l'origine a le besoin irrépessible de cet anti-technicisme. Et le mot «abstrait» n'est pas seulement et banalement compris selon l'étymologie, il devient la preuve de l'immixtion de l'«étranger», par emprunt linguistique (*abstrakt*). Le primat de la langue est au prix de ce purisme. Au passage, la modernité artistique est, comme il est de coutume, confondue avec la modernité technique – la modernisation. Sans compter le jeu étymologique complémentaire qui ramène l'art de l'«art abstrait» à la technique (à une *technè*), avec l'écho produit entre le «sans objet» axiomatique et le «monde sans objet» du suprématisme. La non-figurativité se phénoménologise: une captation de l'art par la phénoménologie. C'est la réponse de la vérité comme *aletheia* à la *mimesis* classique. L'œuvre ne représente pas: en elle, tout se présente, strict et pur événement, événement-avènement.

Si Tàpies n'a pas l'habitude de poétiser, dans «Le jeu de savoir regarder» il fait la description d'une chaise, qui rappelle vaguement ce que fait Heidegger des brodequins de Van Gogh (d'une esthétique pour le coup franchement *völkisch*). Il y ajoute seulement l'opposition riche / pauvre. Citons quelques extraits:

Regardez l'objet le plus simple, regardez par exemple une vieille chaise [...]. Mais pensez à tout l'univers qu'il y a en elle: les mains et la sueur de celui qui a taillé ce bois qui un jour fut un arbre robuste, plein d'énergie, au milieu d'une forêt touffue dans les hautes montagnes, le travail amoureux de celui qui l'a construite, [...] les fatigues qu'elle a soulagées, les douleurs et les joies qu'elle a sans doute supportées, dans un grand salon, ou peut-être dans une pauvre salle à manger de banlieue... [...] Même la plus vieille chaise porte en elle la force initiale de la sève, qui, là-bas dans la forêt, montait de la terre [...] ⁷⁰.

69. Martin Heidegger, «L'appel à fournir la raison», dans *Le Principe de raison*, Paris, Galimard, coll. «Tel», 1962, p. 74.

70. Antoni Tàpies, «Le jeu de savoir regarder» (1967), dans *La Pratique de l'art*, op. cit., p. 142.

En revanche, Tàpies critique l'excès d'historicisme de Marcuse quand il insiste sur le fait que le Parthénon fut construit dans une société d'esclaves⁷¹. Disons qu'on ne voit pas la même chose au jeu de savoir regarder.

La supercherie commence quand on jette un pont entre la philosophie cartésienne et la raison technico-scientifique du monde industriel pour définir une ère dite « moderne », pour y résumer le concept de modernité, absorbé dans la modernisation. Ou alors il s'agit de « temps modernes », post-moyenâgeux, en Espagne l'après-Reconquête – et le moderne prend soudain des accents chrétiens. La supercherie de la post-modernité est sa prétention à être au-delà de la modernité et, de ce fait, elle revient parfois à une esthétique néoclassique. Elle se veut dans une post-histoire. « Merde aux *néo* et *post* » disait Apollinaire, une formule que Tàpies utilise en exergue de son article « “Postmodernité” et culture de droite » – où il indique :

La « postmodernité », nous disent-ils [les tenants américains], doit être comprise comme une synthèse, décadente et épuisée de la « modernité » et de la « prémodernité » du XX^e siècle, destinée à toucher un public plus large [...]. Ce langage ne vous rappelle-t-il rien ? À moi si. Il me semble être revenu aux années 50, à ces esthétiques dogmatiques qui prétendaient « plaire au peuple », et dont les « professeurs » faisaient montre d'un total manque de sensibilité pour l'art et la littérature véritablement créateurs et novateurs⁷².

Cela rend, il nous semble, d'autant plus incompréhensible l'absence d'une critique de Heidegger, de son essentialisation du politique, qui est une alchimie poético-philosophique du politique. Quoi qu'il en soit, Tàpies a bien évidemment raison de souligner le côté populaire, propre à la postmodernité ; il va de pair non seulement avec une remise en cause des avant-gardes artistiques, un anti-modernisme, mais aussi avec la revendication de valeurs esthétiques stables et éternelles, en quelque sorte avec un esprit conservateur et réactionnaire. C'est en particulier le cas de l'architecture des années soixante-dix, de son refus du style jugé trop international du Bauhaus ou de Le Corbusier, de sa propension à l'imitation des styles anciens. On le sait, l'argument est facilement retourné par cette vocation au relativisme que s'est donnée la postmodernité. La condition postmoderne aboutit au règne a-politique de l'esthétisme. Gianni Vattimo en est le meilleur exemple⁷³.

Déboires qui ne sont pas, heureusement, ceux de Tàpies. Loin de là. Toutefois, il ne fait que changer la notion d'évolution en *révolution*, selon un « sens large » qui n'est que la réduction au sens étymologique : « Et le mot “révolution” doit également être pris au sens large : ce qui, autant ou plus que de tout changer, désire “retourner à l'origine” perdue dans la Babel de

71. Antoni Tàpies, « Sur quelques textes de Marcuse », *ibid.*, p. 257-258.

72. Antoni Tàpies, « “Postmodernité” et culture de droite », dans *La Réalité comme art, op. cit.*, p. 166.

73. Gianni Vattimo, « Liberté et paix dans la condition postmoderne », *Réseaux*, n^{os} 88-89-90 : *Modernité et postmodernité*, 2000, p. 17-23.

notre époque⁷⁴. » Pour reprendre *mutatis mutandis* les termes de Meschonnic, on peut être politiquement du côté de la révolution, mais artistiquement du côté du sacré et du cosmique⁷⁵. Tàpies finit par rejoindre un des arguments des postmodernes: il suffisait de stigmatiser le rapprochement entre modernité et raison, pour cibler une erreur conceptuelle là où ils prétendent au dépassement. En Espagne, l'influence directe de Ortega y Gasset a certainement contribué à la réduction de la modernité à la Raison technico-scientifique. Le philosophe espagnol accusait principalement l'idéalisme d'avoir promu l'identité du réel avec le rationnel, célébrant, dans le droit fil du cartésianisme et des Lumières, la primauté du sujet pensant, c'est-à-dire du dualisme sujet / monde. Il y opposa son « ratiovitalisme », son célèbre « *yo soy yo y mi circunstancia* ». Ce qui débouche sur une herméneutique spécifique et sur un « perspectivisme » qui fait dire à Anastasio Ovejero Bernal – suivant en cela les thèses de Javier San Martín – que Ortega y Gasset est un penseur « *pre-posmoderno*⁷⁶ ». Il est concomitamment, cela n'est pas anodin, pré-heideggerien, un Heidegger avant la lettre. En tout état de cause, se profile aussi tout le conflit d'une modernité herméneutique: une certaine *Aufklärung* (Jürgen Habermas), sa raison communicative et sa critique des idéologies, contre un certain romantisme (Hans-Georg Gadamer), sa réhabilitation des préjugés légitimes (parce que légitimés) et l'autorité de la tradition.

Un croisement disciplinaire de l'herméneutique et de l'esthétique implique le double accaparement du sens et de l'art par la philosophie, par l'ontologie et la phénoménologie. S'y profile la même subjectivité dévoyée: vers le lecteur, vers le regardeur. S'il y a œuvre, dans un faire particulier, elle ne peut être ce que l'on veut bien en faire. Elle apprend aussi sur l'écart qu'elle pose et produit: ensemble l'expérience et le moment critique. L'ensoi ne l'emporte pas sur l'organisation de soi, dans et par l'œuvre, qui permet d'inscrire un point de vue. Ce que Tàpies aide à comprendre, parfois, contre sa propre réflexion.

Gilles Lastra de Matias

74. Antoni Tàpies, « "Postmodernité" et culture de droite », dans *La Réalité comme art, op. cit.*, p. 160.

75. Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1985, p. 188.

76. Cf. Anastasio Ovejero Bernal, « Ortega y Gasset: un pensador pre-posmoderno », dans *Ortega y la posmodernidad. Elementos para la construcción de una psicología pospositivista*, Madrid, Biblioteca Nueva, col. « Razón y Sociedad », 2000, p. 79-103. La position idéologiquement correcte d'un Emilio Lledó est paradigmatique, qui voit logiquement dans la modernité des Lumières à prendre et à laisser: ce qui fait que l'on est tous modernes et post-modernes, sans le vouloir et sans le savoir. On est tous un peu des anti-modernes ou post-modernes de l'anti-modernisation et de l'anti-rationalisme, en défendant la vieille ontologie grecque, son primat de l'être sur l'avoir – cf. ses articles de 1989, sur le terme « postmodernité »: « Para iniciar un diálogo sobre *Postmodernidad* »; sur Gadamer: « Testigo del siglo »; sur *Filosofía*⁸⁷ édité par Gianni Vattimo: « Acerca del sentido de la filosofía » (repris dans Emilio Lledó, *Días y libros. Pequeños artículos y otras notas*, ed. Mauricio Jalón, Junta de Castilla y León, col. « Ensayo », 1995, respectivement p. 136-139, 465-471 et 476-484).