mathieu de la révolte à la renaissance

Extrait de la publication

idées/gallimard

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

I

L'Abstraction Lyrique

(Ses origines, sa naissance,
ses premiers développements)

Extrait de la publication

I. L'IMMÉDIAT APRÈS-GUERRE : 1944-1947.

Les livres d'art.
Les manifestations.
La presse et les chroniqueurs.
Débats et conférences.
Querelle de la liberté.

II. L'OFFENSIVE ANTIGÉOMÉTRIQUE : 1947-1951.

(*De la naissance de l'Abstraction Lyrique à la mort de Wols*)

Trois expositions majeures.
Le deuxième Salon des Réalités nouvelles et la quatorzième Exposition des Surindépendants.
« L'Imaginaire ».
H. W. P. S. M. T. B.
White and Black.
La première confrontation avec la peinture américaine.
La mort de Wols.

III. TRIOMPHE DE L'ABSTRACTION LYRIQUE : 1951-1956.

(*De la mort de Wols à la mort de Pollock*)

Affirmation et rayonnement.

Extrait de la publication

Surgissement des sous-produits : l'Informel, le Tachisme, Américains de Paris.
Influence en France et hors de France.
L'esthétique de la vitesse.
L' « Abstract Expressionism » et la mort de Pollock.

V. DIFFUSION ET CONTAGION MONDIALES : 1956-1962.

Les éditions d'art en 1956.
De l'esthétique de la vitesse à l'esthétique du risque.
D'Honolulu à Jérusalem.
De la perversion informelle à la perversion sociologique.
Vers un combat de plus en plus intérieur.

Extrait de la publication

« Le Français croit à la définition comme les peuples sauvages croient au fétiche... De là vient la niaiserie unique de la critique française en face de tout ce qui ne peut être compris que d'après les données du monde nouveau en voie de formation avec sa nouvelle conscience. »

Ainsi s'exprime Keyserling après avoir dénoncé les aspects du caractère conservateur, routinier, hermétiquement fermé et abjectement bourgeois du peuple français.

Si une nouvelle illustration de cette évidence était nécessaire, l'histoire de ces quinze dernières années de peinture, histoire qui coïncide avec l'avènement et l'évolution de l'Abstraction libre, serait un parfait exemple de la « psychologie de jardinier » de nos petits critiques. Les leçons qu'ils eussent pu tirer de l'histoire de l'Impressionnisme, du Cubisme ou du Fauvisme ne leur sont pas encore parvenues. La maladie semble incurable.

*

En tant que témoin et protagoniste de la dernière phase de l'évolution de la peinture occidentale, je

Extrait de la publication

vais faire ici le récit des faits les plus importants et les plus décisifs de cette histoire telle qu'elle s'est vécue depuis la dernière guerre mondiale.

C'est en 1944 qu'isolé dans le nord de la France, j'eus tout à coup, à la suite de la lecture d'un ouvrage d'Edward Crankshaw [1], *la révélation que la peinture, pour exister, n'avait pas besoin de représenter. Et c'est donc à partir d'une réflexion sur l'esthétique que je décidai d'entrer en non-figuration, non par les chemins formels, mais par la voie spirituelle. Mais aussi c'est dans un esprit de refus catégorique d'accepter tout lien avec les théories et les formes néo-plasticistes et constructivistes qui commençaient enfin à être connues et à resurgir après plus de vingt-cinq ans de vie souterraine, rencontrant de la part des nouveaux venus à la critique un enthousiasme naïf — d'autant plus naïf que leur indifférence à ce qui se passait de vivant sous leurs yeux était grande — qu'en 1947 j'entrepris de donner un nom à cette forme d'art que nous n'étions alors que quelques-uns à représenter en France : l'Abstraction Lyrique, et d'en organiser les premières manifestations de combat.*

1. *Joseph Conrad, Some Aspects of the Art of the Novel.* John Lane, The Bodley Head, London, 1936.

I

L'IMMÉDIAT APRÈS-GUERRE : 1944-1947

Quels étaient, dans les années qui précédèrent immédiatement 1947 et la naissance de l'Abstraction Lyrique, le ton et l'envergure des principaux ouvrages consacrés à la peinture, quelles avaient été les manifestations qui constituaient le fond devant lequel allait se dérouler la révolution, et quel était l'état de la presse et de l'opinion ?

LES LIVRES D'ART

Au cours des trois volumes que Bernard Dorival consacra aux *Étapes de la peinture française contemporaine* [1] (de 1889 à 1944), c'est en vain que l'on chercherait dans les mille pages de texte les noms de Kandinsky, de Mondrian ou de Malévitch. Le nom de Klee n'est cité qu'une seule fois et comme s'il eût été pris dans une rafle [2]. Est-ce à

1. Gallimard, 1945.
2. En fait il s'agit de sa participation à l'une des expositions de groupe de Pierre Loeb, en 1925.

Extrait de la publication

dire qu'aucun de ces quatre peintres n'a eu la plus petite influence sur la peinture française ? Quant à Herbin qui, lui, est pourtant bien français, une demi-ligne lui est accordée en tant que « sympathisant du Cubisme ». Dans les trois pages qui sont consacrées à Delaunay, il n'y a que trois lignes concernant ses peintures inobjectives. Quant à Picabia, il est bien mentionné deux fois, mais il n'est pas question de ses peintures. Et Dorival de conclure : « Il suffit pour se convaincre de la supériorité de l'art de chez nous sur celui des autres peuples de jeter un coup d'œil sur la peinture française d'entre les deux guerres mondiales, en rapprochant les toiles de La Patellière, de Gromaire, de Lurçat d'une part, avec celles de Permeke, de Kokoschka et de Dali de l'autre. » Ceci était écrit en 1944.

De son côté, Gaston Diehl publiait sous sa direction un ouvrage de cinq cents pages sous le titre *Les problèmes de la peinture* [1]. Dans aucun des textes des soixante-cinq collaborateurs de l'ouvrage, l'on ne trouve une seule référence à un peintre abstrait. Seul, Edmond Humeau ose citer Kandinsky, Klee et Hélion, mais il est submergé dans cet ouvrage par les panégyristes de Gruber, de Lhote, de Pignon, de Manessier, de Gischia, de Le Moal, de Gromaire, de Moisset, de Fougeron, de Singier, de Caillard, d'Estève, de Robin sans oublier, bien sûr, Lurçat et Dunoyer de Segonzac. C'est sans doute pour faire oublier un tel manque de perspicacité que deux ans plus tard, en 1947, le même Diehl tentera hâtivement de se mettre au courant, en publiant une petite plaquette *Pour ou*

1. Éditions Confluences, 1945.

Extrait de la publication

contre l'art abstrait, pour le compte des « Amis de l'Art ».

Il est affligeant de penser que c'est à de tels prophètes que les éditeurs Flammarion ou Tisné croient devoir confier des histoires de l'art intitulées *La peinture moderne dans le monde* (1961) ou *Les peintres du XXe siècle* (1957).

En 1946, toutefois, quelques esprits commencent à s'éveiller devant le phénomène de la nouvelle vogue de l'Abstraction géométrique, certains prennent peur et s'affolent, d'autres s'interrogent sur l'efficacité des doctrines de l'entre-deux guerres et leur possible remise en question ou tentent de justifier cette résurgence par un transcendement de la réalité que serait une sorte de « Probabilisme plastique » assez voisin de celui qui règne au sein de la pensée scientifique moderne.

Ainsi, dans son pamphlet *L'art d'Occident en péril* [1], Waldemar George soutient que l'abstraction dans l'art fut toujours l'apanage des tyrannies et qu'au contraire l'art humaniste, anthropomorphique de la Grèce, de Rome, de l'Europe — et spécialement de la France — exprime l'idéal des peuples libres. Dans un numéro de l'hebdomadaire *Le Littéraire* de la même année, le même auteur poursuit : « Engagé sur la pente de l'art abstrait, l'art français risque de perdre à la fois son originalité et le contrôle de l'art de l'Occident. Pour confectionner des jeux de construction, des monstres ou des colosses, le monde peut se passer de nous. » Et de dénoncer « l'esprit préfabriqué made in U. S. A. et l'esprit grégaire de l'Orient slave ». Depuis, Waldemar George a dû changer

1. J. Susse, éditeur, 1946.

d'avis, puisqu'il dirige maintenant une revue d'art non figuratif.

Dans son essai intitulé *De l'urgence de reconsidérer les diverses tendances de l'art contemporain* [1], Laure Garcin constate que le « formalisme intransigeant de l'art abstrait de notre époque a négligé les deux éléments les plus importants de l'art, l'expression et le sentiment, et que le Surréalisme de son côté, rejetant volontairement la participation de la région consciente du créateur, ne peut dans ses réalisations plastiques satisfaire qu'incomplètement l'esprit ». Elle entrevoit donc pour l'avenir un art de « synthèse symbolique » vaguement défini, se présentant comme la recherche d'une fusion entre la sensibilité et l'intelligence, le conscient et l'inconscient, utilisant à la fois les formes figuratives, non figuratives et symboliques.

Enfin, Germain Bazin, dans une remarquable étude sur les rapports possibles entre le Savoir, la Pensée et l'Expression, est, lui aussi, loin de prévoir dans son *Crépuscule des images* [2] l'évolution de la peinture abstraite. S'il se rend compte avec lucidité de l'aspect positiviste étroit des mouvements tels que le Purisme et l'Effort moderne, il rejoint les assertions bornées de Waldemar George en répétant que les mouvements abstraits plongent leurs racines dans l'art anti-naturaliste des peuples nomades qui, avant la naissance de l'Occident, parcouraient l'Europe en tous sens, estimant Kandinsky comme un Slave dont l'art est proche de la « Völkerwanderung ».

1. *Les Temps Modernes*, 1946.
2. Gallimard, 1946.

Extrait de la publication

LES MANIFESTATIONS

C'est donc dans l'ignorance quasi totale du public français et plus précisément parisien envers ce qu'a été et continue d'être l'Abstraction géométrique, que René Drouin ouvre le feu. C'est 1945. C'est la place Vendôme, le cœur du luxe de Paris, entre Schiaparelli et le Ritz, c'est là, au numéro 17, une série de salles de plus en plus somptueuses et de plus en plus secrètes, comme le palais qu'avait imaginé Charlemagne pour y recevoir les envoyés de Nicéphore. Ce qui est montré alors n'est pas tellement nouveau, ne l'est même pas du tout. Après une première exposition de Kandinsky qui s'ouvre après le Salon d'Automne, c'est sous le titre curieux d' « Art concret [1] » que sont réunis Arp, Delaunay, Domela, Freundlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Magnelli, Mondrian, Pewsner, Tauber-Arp, Van Doesburg. Tous ces noms traînent en effet dans les catalogues Abstraction-Création de 1932 à 1936. Kandinsky existe depuis 1910, Kupka et Delaunay depuis 1912, Malévitch depuis 1913, Mondrian depuis 1917. L'on ne s'en était jamais beaucoup aperçu en France. Kandinsky demeurait pourtant à Paris depuis plus de dix ans à sa mort en 1944, Mondrian y avait vécu depuis plus de vingt ans, Kupka, qui passe à l'Abstraction en 1911, vit à Paris depuis 1895, quant à Delaunay, il est français. Fait curieux, entre les

1. Ce terme est dû en fait à Van Doesburg, qui appelle ainsi le numéro d'une revue, Arp, Kandinsky et Max Bill se sont ralliés à cette expression qu'ils préféraient à celle d'Art abstrait.

Extrait de la publication

deux guerres, il n'y a eu aucun intérêt du public pour les recherches révolutionnaires de la peinture pure : en dehors de l'exposition « De Stijl » chez Rosenberg en 1923, il n'y a aucune manifestation autonome d'Art abstrait. L'exposition de 1925 « L'art d'aujourd'hui » est un mélange incohérent de rayonnistes, de dadaïstes, de surréalistes et d'abstraits. L'exposition « Cercle et Carré » à la Galerie 23 en 1930 n'est pas moins impure : l'on y trouve Léger, Ozenfant, Torres-Garcia!

Le groupe « Abstraction-Création », en dépit de ses 400 membres [1], n'expose que dans une salle située au fond d'une cour de l'avenue de Wagram, avant d'avoir en 1939 les honneurs (?) de la Galerie Charpentier.

Ces manifestations n'avaient eu aucune efficacité, aucune résonance dans le public, aucune influence sur la peinture vivante : utilisation de recettes théoriques, quelques novateurs sans grand génie noyés dans une masse de médiocres. S'il n'y a pas lieu de s'affliger outre mesure de cette indifférence, Paris eût dû toutefois prendre au moins conscience des possibilités d'expression offertes par l'intermédiaire d'un langage qui n'utilisait pas la figuration. Tandis que presque toute l'Europe avait au moins connu l'existence de cet art, la France cartésienne et bourgeoise, fidèle à ses habitudes, naïvement confiante en elle-même, ignorait superbement ce qui se passait hors de ses frontières, que ce soit la Russie, l'Allemagne ou la Hollande, et même ce qui se passait à l'intérieur. Et c'est ainsi qu'en 1945, les musées des États-Unis ou de Suisse possé-

1. Mais serait-ce une légende, leurs deux premiers cahiers ne mentionnent pas plus de 52 noms.

Extrait de la publication

daient des œuvres non objectives depuis quinze ou vingt ans, Paris[1] ne connaissait pas encore les noms de Malévitch, de Kandinsky ou de Mondrian. Bonnard et les séquelles de l'Impressionnisme, Picasso, Braque et Matisse avaient impunément tenu la scène tandis que Klee, Duchamp ou Picabia étaient presque aussi inconnus que Nolde, Kirchner ou Munch, Permeke, Ensor ou Kokoschka.

Cette exposition d'Art concret déchaîne donc des controverses aussi passionnées qu'inutiles sur le sens des mots « concret », « abstrait ». « Feu l'Art abstrait », s'écrie Raymond Cogniat. « L'Art abstrait bien vivant », répond Auguste Herbin. « Art tout court », réclame Léonce Rosenberg, tandis que René Mendès-France, président des Surindépendants, se rallie au terme de « non-figuration ». Mais bientôt c'est une véritable querelle qui gronde, qui s'enfle et qui éclate dans toute la presse. En 1946, Doméla, Hartung et Schneider exposant à la salle du Centre de Recherches (15, rue Cujas) donnent à Michel Florisoone l'occasion de parler du « Constructivisme » (*sic*) d'Hartung. Denise René répond à « l'Art concret » de la Galerie Drouin par une exposition « Peinture abstraite » où sont réunis, comme en vrac, Dewasne, Deyrolle, Marie Raymond, Hartung, Schneider. Nous sommes en février. En mars, de nouveau chez Drouin, une exposition Kandinsky, la première rétrospective depuis sa mort et sa première grande exposition particulière en France : quarante toiles de 1910 à 1944. C'est également en cette année que la

1. Il est vrai que le Musée d'Art Moderne, qui avait de nombreux Planson, Chapelain Midy, Lestrille, Poncelet, n'avait alors pas un Picasso! (cf. *Bulletin des Musées de France*, avril 1946).

Extrait de la publication

Galerie Louis Carré organise une rétrospective de Delaunay, qui oblige la plupart des chroniqueurs à reviser leur jugement sur celui qu'ils considéraient comme un disciple du Cubisme. Il ne s'agit au demeurant que d'un peintre « de quatrième ordre » comme l'a si bien défini René Guilly. Signalons aussi l'exposition d'Atlan chez Denise René, que Bernard Dorival situe alors dans la ligne « tout ensemble de certains surréalistes et de certains disciples attardés du Cubisme [1] ». Cet esprit de confusion n'est pas rare à l'époque et le même Bernard Dorival avouait en décembre 1945, à l'occasion de la première exposition de gouaches, de dessins et d'aquarelles de Wols, qu'il leur préférait les illustrations des calendriers des postes [2]. Enfin, 1946 est l'année d'ouverture du premier Salon des Réalités Nouvelles qui regroupe tous les vétérans d'Abstraction-Création et les suiveurs du Néo-Plasticisme, c'est-à-dire l'Abstraction géométrique dans ce qu'elle y a de plus froid et de plus nul. Comme on l'a remarqué justement, ce qui caractérise alors les organisateurs et les peintres de ce Salon, c'est la bêtise et la prétention.

LA PRESSE ET LES CHRONIQUEURS

Qui tient alors les chroniques d'art dans la presse, comment sont-elles tenues et comment éclairent-elles l'opinion ? En dehors de l'hebdomadaire *Arts* qui est alors dirigé par Raymond Cogniat, lequel

1. *Les Nouvelles Littéraires.*
2. *Ibid.*, décembre 1945.

Extrait de la publication

ne s'engage pas trop, mais fait au moins preuve d'objectivité en ouvrant ses colonnes à de petits courriéristes aujourd'hui oubliés (Jean-Francis Reille, Sidoine, etc.), qui donnent des comptes rendus des débats, des conférences et des polémiques qui commencent à se multiplier, l'hebdomadaire *Juin* est un des premiers à citer. Y écrivent Jean Laude, Edouard Jaguer qui signale dès 1946 l'intérêt des recherches d'Atlan, de Stael et de Lanskoy, et surtout René Guilly [1], dont nous reparlerons. Il existe à l'époque également *Opéra*, *Action*, *Carrefour*, *La Bataille*. Mais c'est surtout les chroniques de Léon Degand, qui écrit dans *Les Lettres Françaises* sous son nom, et sous le pseudonyme de « Belphegor » dans un autre hebdomadaire, *Mondes*, qui vont éclairer le public parisien et l'aider à se débarrasser d'un certain nombre de préjugés. Il est regrettable que ce déniaisement se fasse pour des lecteurs communistes qui bientôt seront obligés de changer d'esthétique sur l'ordre de Claude Morgan ou de Louis Aragon, et non pour la bourgeoisie française qui continue à se délecter dans *Le Figaro* des insipides propos de Claude Roger-Marx ou d'André Warnod qui n'en sont, eux, qu'à déplorer « l'influence désastreuse de Picasso ou de Matisse sur la jeunesse ». Si, selon la légende, Léon Degand a commencé sa carrière en tant que Belge et employé du gaz, il n'en aura pas moins contribué plus que tout autre par une intelligence sans doute primaire mais néanmoins claire, par une logique rigoureuse mais honnête, à l'émancipation artistique de tous ceux qui se sont

1. Première chronique dans *Juin* à propos de Kandinsky, le 19 mars 1946.

mathieu :
de la révolte à la renaissance

Créateur de l'Abstraction lyrique, Georges Ma
hieu a introduit dans l'art occidental les notion
le vitesse et de risque, faisant s'écrouler tout l'édi
ice gréco-latin. Son esthétique est tout ensembl
une éthique et une métaphysique, remettant en caus
outes nos mœurs et tous nos moules de pensée.

Depuis vingt-cinq ans, il n'a cessé de manifeste
a *révolte* contre l'humanisme cartésien et sa fureu
ontre l'"abjecte" société bourgeoise, de dénonce
a sclérose de notre enseignement et les carence
le nos institutions. Il a lancé des réquisitoires cin
glants contre l'esthétique industrielle, la laideur d
nos villes, la médiocrité des objets quotidiens, d
nos monuments, de nos fêtes, et s'est attaqué ave
iolence à toutes les formes d'engourdissement
le nivellement et d'avilissement de l'esprit. Dès
964, il fait appel aux jeunes et aux artistes pou
pposer un "refus total" à un monde qui exclu
haque jour davantage, les valeurs affectives et "les
rivilèges de nos singularités vivantes".

La *renaissance* qu'il propose est une audacieuse
ntreprise spirituelle, transformant de fond en
omble la conscience que notre société a d'elle
même et le rôle de l'artiste au sein de celle-ci.

Extrait de la publication