

DU CRI D'ARTAUD À LA NAISSANCE DE L'ABSTRACTION LYRIQUE

par

Patrice TRIGANO

Séance du 9 mai 2012

Un extrait de l'archive sonore de Pour en finir avec le jugement de dieu est diffusé en introduction.

Le cri déchirant que nous venons d'entendre est celui qu'Antonin Artaud poussa à l'occasion de l'émission qu'il enregistra en 1947 dans les studios de la Radiodiffusion française et qui avait pour titre *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Par le contenu hautement subversif de cette émission radiophonique qui dure environ quarante minutes et qui fort heureusement a été conservée, Artaud règle ses comptes avec la société qu'il juge abjecte, avec la morale dans laquelle il étouffe, avec la psychiatrie dont il estime être une victime, avec son corps qu'il ne supporte plus, enfin avec la foi religieuse à laquelle il tourne définitivement le dos. Je vous précise qu'Artaud demandera à l'éditeur chargé ultérieurement de la publication du texte que Dieu soit écrit avec un d minuscule.

Ses propos dans cette émission sont ceux d'un poète révolté qui veut briser la gangue de la culture qui l'enserme pour, comme il le dit lui-même, « libérer l'Homme du mensonge de l'être ». Chaque mot qu'il prononce ou fait dire aux trois comédiens qui l'accompagnent dans cet enregistrement, Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin transformée en récitante pour cette circonstance, est une entaille à vif dans le monde de la pensée placée sous la dépendance de Dieu.

Artaud tient tout particulièrement à la diffusion par la radio de l'émission qu'il enregistre ce 22 novembre 1947 car il se sait gravement malade et a décidé d'en faire son testament spirituel.

Il est revenu à Paris depuis un an et demi après plus de neuf années d'internement dans des hôpitaux psychiatriques.

Fernand Pouey, le directeur des émissions dramatiques et littéraires de la Radiodiffusion française, avait accepté l'idée d'enregistrer et de programmer cette émission à la demande de Jean Paulhan. Il faut noter que Jean Paulhan a été un chevalier de l'ombre tout au long de la vie d'Artaud. Il n'a cessé de l'aider pour faciliter ses projets de publications et de voyages. Il avait une grande admiration pour le poète, un peu comme celle qu'il nourrira plus tard pour Fautrier. Fernand Pouey, lui, ne connaissait probablement pas l'œuvre d'Artaud qui à cette époque n'était

apprécié que d'une petite minorité d'intellectuels passionnés de poésie. Peut-être s'était-il laissé séduire par le titre de l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu* en tombant à pieds joints dans la chausse-trappe offerte par le titre. La suite de l'histoire nous donnera à penser qu'en bon chrétien, il devait avoir toutes raisons de s'offenser à l'idée que l'on pût juger Dieu alors qu'Artaud, lui, s'agaçait à l'idée que nos actions puissent tomber sous le joug du jugement de Dieu.

En tout état de cause, Fernand Pouey comprend son erreur le jour de l'enregistrement auquel il assiste.

Il est dans la cabine d'enregistrement séparée du studio par une vitre isophonique et il observe ahuri ce qui se passe.

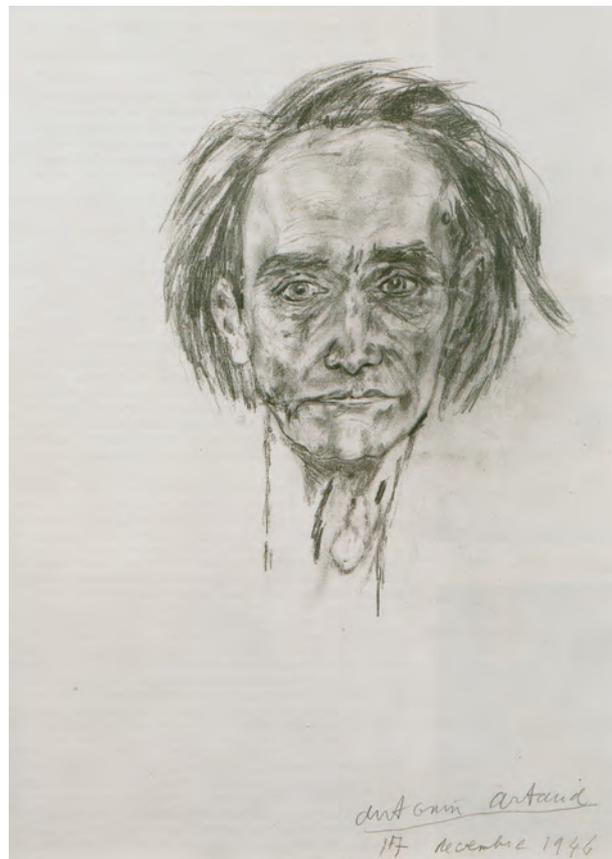
Artaud est dans un état de surexcitation avancée. La hargne de ses déclarations frôle l'hystérie. Il est homme-orchestre. Il a apporté des instruments de percussion, gongs, cymbales, timbales, tambour, xylophone et passe d'un instrument à l'autre pour ponctuer la déclaration à quatre voix de son long poème subversif. Il est grand maître de la cérémonie, ordonnateur de la scénographie vocale. Magicien de la langue. Propagandiste d'une liberté effrénée. Révélateur des miasmes et gaz puant, aliments d'une société qu'il voit pourrie jusqu'à la moelle. Aujourd'hui, il a décidé de ne plus laisser de place à la parodie, à la tricherie, à la comédie. Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin, ses trois compères, sont contaminés par l'énergie démentielle qui émane de sa personne.

Artaud est tellement authentique dans l'agressivité haineuse de son combat contre la société et le jugement de Dieu qu'il est pris de malaise, qu'il en vomit et qu'il faut à deux reprises arrêter l'enregistrement pour l'allonger et lui donner les sels.

Fernand Pouey est sans mot.

Il pense qu'il est impossible de diffuser une telle émission.

Mais Artaud continue l'enregistrement et déchaîne sa diatribe. Il fait l'apologie de la révolte. Chacun de ses mots agresse et blesse. C'est l'appel au secours d'un désespéré qui s'est emparé du micro. C'est l'expression d'une nécessité impérieuse, d'une urgence à retrouver la liberté.



Antonin Artaud, Autoportrait
(dessin à la mine de plomb, 17 décembre 1946,
59,6 × 45,3 cm) © droits réservés

Évoquant son voyage au Mexique, il parle avec envie de cette liberté qu'ont su conserver comme un trésor les Indiens Tarahumaras demeurés proches de la nature.

Casarès, Blin, Thévenin ont le regard braqué vers Artaud de plus en plus exalté par la verbalisation outrancière de son texte. Point n'est besoin de cacher qu'ils l'admirent. Tous trois ont conscience de participer à la célébration d'un grand mythe des temps modernes. Une ambiance de sacré aux relents de sacrilège habite l'espace de la cabine d'enregistrement.

Désemparé, Fernand Pouey quitte le studio sans dire un mot. Il se demande comment s'opposer à la diffusion de l'émission sans s'attirer les foudres d'une critique qui dans cette période d'après-guerre ne tolère aucune emprise de la censure et qui ne loupe pas une occasion pour évoquer le muselage pervers des industries de communication qu'elle juge scélérates. Comment faire ? se demande Fernand Pouey. Comment empêcher la diffusion de ce qu'il perçoit comme une logorrhée, une diarrhée verbale à caractère subversif et blasphématoire ?

La veille de la diffusion prévue le 2 février 1948 à 22 h 44, Pouey décide de faire écouter l'émission à son supérieur Vladimir Porché. Son pari est réussi. Langage trop cru ! s'exclame Porché. L'émission est interdite.

Artaud est catastrophé. Cette émission est son testament. Il a mis dans la séance d'enregistrement toute son énergie et il est épuisé. Des problèmes intestinaux s'ajoutent aux difficultés de son quotidien. Le mois dernier, son coiffeur venu le raser l'a trouvé au milieu d'une flaque de sang dans sa chambre à la maison de santé d'Ivry. Un autre jour, le jardinier chargé de lui apporter son petit-déjeuner l'a retrouvé nu et presque sans connaissance gisant au milieu de ses excréments. Artaud sait bien qu'une course contre la montre s'est engagée. Il informe ses amis de la censure dont il est l'objet.

Sa plainte génère une bonne nouvelle ! Oui ! Fernand Pouey n'est pas resté sourd, il a entendu les voix des défenseurs d'Artaud. Il accepte de faire auditionner l'émission par un comité d'intellectuels qui rendront leur verdict. Parmi eux, Georges Altman, le révérend père Laval, Paul Éluard, Max-Pol Fouchet, Raymond Queneau, Georges Auric, Jean Cocteau, Roger Vitrac, Jean-Louis Barrault, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Guth, René Char, Maurice Nadeau, René Clair... et bien entendu Jean Paulhan, l'initiateur du projet.

L'écoute est attentive. À la fin de l'émission, Fernand Pouey est à l'unanimité applaudi pour son courage. On le remercie de permettre à l'un de nos plus grands poètes une large diffusion de son œuvre. Quinze millions d'auditeurs pourront être concernés. Qui dit mieux ? Fernand Pouey est flatté par la sincérité de tant de compliments venant même de la part du révérend père Laval. Il finit par oublier le poids de la chape de plomb des conventions qui pèsent sur ses épaules.

On s'agite à la sortie de la salle d'audition. On congratule Pouey pour son audace et son respect du droit au maintien de la liberté d'expression. « Et puis après cette guerre, il faut bien une bonne purge », déclare un des auditeurs enthousiaste. Pouey sourit et reconnaît qu'il pense effectivement avoir eu une bonne idée. On envisage de se réunir pour la rédaction d'un texte d'introduction à l'émission dont la diffusion ne peut raisonnablement pas avoir lieu avant début mars 1948.

Mais cette fois-ci ce n'est pas Artaud qui tape du pied mais Porché le grand patron de la radio. Sa décision est sans appel et au risque d'infliger quelques humiliations aux membres du comité d'écoute, il déclare qu'il ne se sent nullement lié par leur avis. L'émission ne sera donc jamais diffusée.

Ce dernier échec d'Artaud fut l'aboutissement d'une longue série de naufrages qui accompagnèrent sa vie.

Comme un martyr de la liberté, il n'a cessé de se battre contre un monde hostile qu'il eût aimé changer. Toutes ses expériences se sont soldées par des échecs qui paradoxalement constituèrent le terreau fertile de toutes ses créations. La mise en application de ses idées géniales dans le domaine du théâtre le conduisirent aux fiascos des spectacles montés dans le cadre du théâtre Alfred-Jarry et du théâtre de la Cruauté mais aboutirent à la publication du *Théâtre et son double*. Son idée de tourner le dos à notre société en partant en 1936 au Mexique à la recherche d'une société vierge de ce qui lui apparaît comme les ravages de la société occidentale le ramènera à Paris épuisé mais permettra l'écriture de *Voyage au pays des Tarahumaras*. Son voyage en Irlande en 1937 est précédé d'un texte doublement prémonitoire : *les Nouvelles Révélations de l'être*. Il y définit l'idée de ce qu'il entend partir chercher en Irlande. En rapportant en terre sainte la canne de saint Patrick, il veut mettre au grand jour les révélations d'un monde secret et codé mais aussi la preuve de la troublante certitude qu'un terrible cataclysme va s'abattre sur le monde. Je rappelle que l'on est en 1937. Et tout se passe une nouvelle fois on ne peut plus mal puisque Artaud revient encamisolé sur le bateau qui le ramène d'Irlande vers Le Havre.

Artaud entame alors son chemin de croix.

Le cauchemar commence à l'hôpital des Quatre-Mares où il fut interné à son retour d'Irlande. Puis se poursuit avec cinq mois passés à Sainte-Anne où son ami le comédien Roger Blin, à la suite d'une visite qu'il lui rendit, déclarera que le docteur Lacan lui avait confié que l'état mental d'Artaud était désespéré et lui interdirait sans doute toute création. Puis ce fut l'asile de Ville-Évrard et enfin celui de Rodez où le docteur Ferdière, tout en lui donnant les moyens de poursuivre son œuvre, lui fait subir des électrochocs. À l'issue du troisième, Artaud est pris de violentes douleurs dorsales. Une radiographie révèle une fracture de la neuvième vertèbre. Le poète ne peut plus se tenir debout que penché en avant. Artaud supplie Ferdière d'arrêter le traitement car les souffrances autant physiques que morales se multiplient à chaque séance. Les vibrations, les chocs des mâchoires s'associent au scorbut et le poète perd ses dents. La nuit dans l'espace exigu de sa chambre, il ne peut trouver le sommeil. Il chantonne pour écarter les démons qui envahissent son espace mental. L'expérience de l'électrochoc revêt pour lui le caractère d'un viol de l'esprit. Il écrit à Ferdière pour solliciter l'arrêt de son traitement, dénonçant cette thérapie comme une torture. Il l'implore sinon d'arrêter tout au moins de suspendre les séances, affectant une attitude de supplication charmeuse, arme ultime de la victime face à son bourreau.

Mais Ferdière passe outre. Du 20 juin 1943, date du premier électrochoc, au mois de janvier 1945, Artaud va en subir cinquante-huit dont la plupart lui seront administrés sur son propre lit, transformant de fait la chambre d'écriture en chambre de torture.

De l'asile de Rodez, Artaud lance à travers sa correspondance des appels au secours. Ses lettres adressées à ses amis Jean Paulhan, Jean-Louis Barrault, Henri et Colette Thomas, Jean Dubuffet, Arthur Adamov, Roger Blin, Raymond Queneau sont poignantes. Il supplie qu'on vienne le chercher. Sous la pression du monde intellectuel parisien, Ferdière finit par céder et après un premier essai infructueux, Artaud est enfin rendu à la liberté.

Il revient à Paris le 26 mai 1946. Gide a organisé une soirée pour fêter son retour. Vingt et un mois le séparent maintenant de la mort. Durant cette courte période, il va redoubler d'activités et offrir à la postérité des textes qui comptent parmi les plus beaux, les plus incisifs, les plus tourmentés qu'a donnés la poésie de tous les temps. Il va aussi produire une grande série de dessins portraits ou autoportraits. Ils sont l'expression vertigineuse d'une angoisse, reflet d'une douleur qui s'exprime dans chaque trait de crayon porté comme autant de coups de scalpel incisifs et nerveux pour faire et défaire les formes des visages qui semblent sortir du néant.

Le 3 mars 1948, Paule Thévenin lui rend visite dans sa chambre à la maison de santé d'Ivry. Quelque chose a changé. Artaud aligne sagement des bâtons sur une feuille de papier. Il remplit des feuilles de bâtons. Paule Thévenin est surprise par de telles représentations aphasiques. Le poète la regarde et sur un ton d'une extrême courtoisie lui dit : « Je n'ai plus rien à dire, j'ai dit tout ce que j'avais à dire. »

Le lendemain matin, 4 mars 1948, Artaud est retrouvé mort. Il a quitté le monde sans témoin comme Baudelaire, Poe, Nerval, Lautréamont.



L'appel désespéré d'un poète solitaire pourrait n'avoir aucun lien avec les préoccupations d'une jeune génération de peintres qui voit le jour au moment où disparaît Artaud.

Mais en réécoutant à plusieurs reprises le cri poussé par Artaud en 1947, je n'ai pu m'empêcher de penser que ce dernier était entré en résonance dans le ciel de Paris avec l'annonce affirmée de la naissance d'une autre grande révolte dans le monde de l'art : celle de l'abstraction lyrique.

Dans le monde de l'après-guerre tout est en ruine. La révélation des horreurs de la Shoah, les dramatiques conséquences des explosions atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki mènent au constat de la faillite morale d'une civilisation. L'Homme n'est plus, dira Michel Foucault. Il va falloir reconstruire sur d'autres bases pour éviter qu'il ne répète les mêmes erreurs, ne commette les mêmes crimes. Avec la venue de l'abstraction lyrique, la peinture va témoigner de ce besoin d'un total changement en éradiquant du champ pictural la représentation humaine. Et puisqu'il est question d'une ère nouvelle, les artistes vont éprouver le besoin de s'exprimer par des signes tout comme l'ont fait les hommes à l'aube de l'humanité lorsqu'il fallait tout inventer.

Mais revenons au cri d'Artaud. Je voudrais préciser que je me situe loin des démarches scientifiques des historiens de l'art mais, qu'en vertu d'une croyance à la conjonction des idées en circulation dans un temps donné, il m'apparaît qu'étrangement tout dans ce Paris d'après-



Hartung, Composition
(1946, huile sur toile, 35 × 65 cm) © droits réservés

guerre s'est passé comme si la révolte d'Artaud était la bande-annonce d'un immense besoin de changement. Comme si son cri était devenu un gigantesque tableau sonore venu pour encourager les cris graphiques que sont les peintures des maîtres de l'abstraction lyrique. Comme si son cri avait servi de relais, d'étendard à toute une génération de jeunes peintres révoltés.

Un souffle nouveau enveloppe le monde de la création picturale dans ce Paris de 1947. Regardons ce qui s'y passe : au mois de janvier, Atlan présente, à la galerie Maeght, vingt-sept toiles d'une incontestable nouveauté. Les grandes lignes noires sur fond de couleur ocre interpellent par leur contenu : barbaro-judéo-magique.

Le 14 février s'ouvre à la galerie Lydia-Conti l'exposition des peintures d'Hartung de 1935 à 1947. Curieusement, c'est la première exposition personnelle d'Hartung alors que ce dernier est investi dans les prémices de l'abstraction lyrique depuis 1922 avec sa série des taches. Ses signes surprennent par leur audace et leur liberté.

Deux mois plus tard, c'est au tour de Schneider de présenter dans la même galerie sa vision renouvelée de l'abstraction. Avec de grands coups de brosse, il traduit ses états d'âme dans la spontanéité.

C'est aussi en cette même année 1947, le 21 juillet, que s'ouvre le deuxième salon des Réalités nouvelles, où Mathieu va faire scandale avec trois toiles auxquelles les organisateurs ont eu du mal à trouver une place tant elles tranchent, par leur nouveauté et leur liberté formelles, avec tout ce qui est présenté au salon.



Wols, Fond ocre éclaboussé de noir
(1946-1947, 92 x 73 cm) © droits réservés

1947 est aussi l'année au cours de laquelle Soulages va commencer sa série devenue célèbre des peintures au brou de noix. Elles donnent le coup d'envoi à une esthétique de la dialectique du noir et du blanc à laquelle, sauf quelques rares exceptions, le peintre est jusqu'à aujourd'hui resté fidèle en trouvant dans cette esthétique de la concentration et de la restriction d'étonnants moyens de renouvellement.

C'est aussi en 1947 qu'a lieu la grande exposition de Wols. Le 23 mai, au sortir de l'exposition de quarante peintures à l'huile de Wols présentées place Vendôme chez René Drouin, le jeune Georges Mathieu écrira : « Après Wols, tout est à refaire », et d'ajouter que Wols avait peint les quarante toiles avec son drame, avec son sang. Il dira que ces peintures étaient « quarante moments de la crucifixion d'un homme qui était l'incarnation d'une pureté, d'une sensibilité, d'une sagesse qui font honneur non seulement au monde de l'Occident mais à celui de la création ».

On est saisi de constater à quel point les propos de Mathieu au sujet de Wols auraient pu être utilisés pour parler d'Artaud.

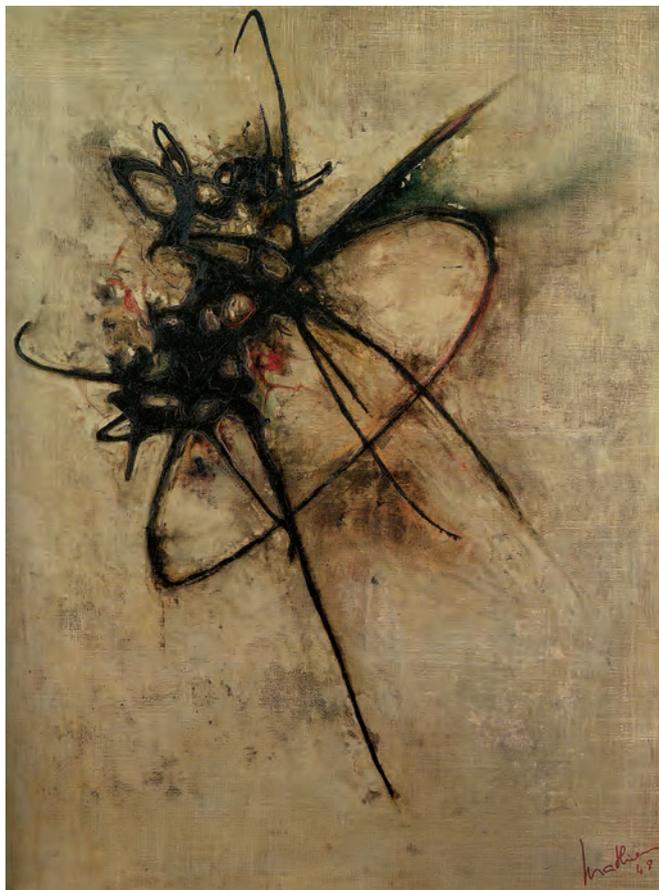
Artaud et Wols se connaissaient et s'estimaient. Leur drame intérieur était de même nature. Ils avaient un ami commun en la personne de Bryen qui, avant de jouer un rôle que l'on sous-estime de nos jours dans la naissance de l'abstraction lyrique, avait poursuivi jusqu'à la Seconde Guerre mondiale l'action subversive du mouvement Dada. En faisant référence à Jean-Paul Sartre, on pourrait dire qu'à travers une approche existentielle de l'art, Artaud et Wols ont placé l'œuvre et le drame d'une vie en parfaite équivalence.

J'ai eu l'honneur de présenter en 1974, alors que j'étais associé avec Pierre et Marianne Nahon, dans la galerie Beaubourg une exposition des huiles et aquarelles de Wols. Ce dernier mourut dans l'indigence en 1951. Gretty, sa veuve, nous raconta la misère qu'ensemble ils vécurent, le drame de l'alcoolisme allant jusqu'aux crises de delirium, les angoisses quotidiennes que seule l'absorption du rhum apaisait, les subits soubresauts d'humeur qu'il calmait en jouant

du banjo puis en s'isolant dans l'univers de sa création. Ils habitaient l'hôtel La Louisiane, rue de Seine, où ils croisaient leurs amis Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Roger Blin qui étaient aussi ceux d'Antonin Artaud. Et Wols du reste illustrera un texte d'Artaud. Tous les acteurs de ce monde de l'art et de la pensée qui plaçaient la révolte au cœur de leurs préoccupations vivaient en osmose intellectuelle au cœur de Saint-Germain-des-Prés et se retrouvaient rue des Beaux-Arts à l'occasion des vernissages organisés par Pierre Loeb à la galerie Pierre au premier étage de laquelle Artaud écrit un de ses plus beaux textes : *Van Gogh le suicidé de la société*. Lorsque les amis d'Artaud organisèrent une vente pour soutenir le poète, pour lui permettre de vivre décemment, cinquante peintres et écrivains firent des dons parmi lesquels on peut citer : Atlan, Bryen, Fautrier, Michaux, Dubuffet, Brancusi, Duchamp, Brauner, Braque, Bellmer, Chagall, Héliou, Giacometti, Grüber, Labisse, Masson, Hérould, Picabia pour ne citer que les peintres. Cela montre à quel point le monde de la peinture était sensible à la douleur d'Artaud et admiratif de sa révolte.

Artaud a vécu quelque temps aussi à l'hôtel de Nice, 4 bis, rue des Beaux-Arts, là où pour la petite histoire se trouve aujourd'hui ma galerie et je dois avouer que c'est avec une certaine émotion qu'il m'arrive de penser à lui lorsque je franchis le seuil de ma porte.

Mais revenons à l'abstraction lyrique : la critique a défini l'abstraction lyrique par opposition à l'abstraction géométrique qui avait fait figure d'idéologie dominante en matière d'art entre les deux guerres, c'est dire qu'il est d'usage d'inclure dans l'abstraction lyrique un nombre assez important d'artistes et je m'excuse de ne pouvoir tous les citer. On a coutume de regrouper sous ce label autant les peintres qui restent attachés à l'héritage plastique des carrés magiques de Paul Klee comme Bazaine, Bissière, Singier, Manessier, Le Moal, Vieira da Silva, que ceux qui en venant à l'abstraction conserveront le souvenir de la figuration : Lopicque, Atlan, De Staël... ou ceux qui chercheront la vérité cachée dans la trituration de la matière : Fautrier qui joua un rôle très important de précurseur, Tal Coat, mais aussi ceux qui lieront l'abstraction au souvenir du



Georges Mathieu, *Le Scorpion*
(1948, huile sur toile, 146 × 114 cm) © droits réservés



Schneider, *Composition*
(1947, fusain et gouache, 50 × 58 cm) © droits réservés

paysage : Riopelle, Messagier, Zao Wou Ki, Chu Teh Chun, ou ceux qui veulent en finir avec l'espace orthogonal : Estève, Poliakoff, autant que ceux qui seront fascinés par le signe : Michaux, Bryen, Debré, Degottex, Hantaï et bien entendu les quatre maîtres de l'abstraction gestuelle, qui est le volet le plus novateur de l'abstraction lyrique : Hartung, Mathieu, Soulages, Schneider.

Volet le plus novateur, parce que ces quatre peintres expriment dans l'abstraction lyrique d'après-guerre une volonté d'affranchissement par rapport à toute esthétique antécédente. J'ai eu le privilège de les exposer. Leur œuvre est animée d'un véritable besoin de transgression qui, à mes

yeux, les rattache à la pensée d'Artaud. Et j'aimerais en évoquant leur parcours faire remarquer combien les mouvements artistiques sont le fruit d'une nécessité plus que d'un hasard. Car au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, de jeunes artistes qui cherchaient la voie d'une expression libre vont la trouver sous l'influence de certains peintres surréalistes en exil et en particulier, on ne le dira jamais assez : André Masson, Matta, Miró.

Et il est je crois intéressant de rappeler, tout comme l'historien de l'art Pierre Francastel l'a brillamment démontré pour l'art ancien, que l'art est indissolublement lié à l'évolution des cultures.

C'est probablement pour cette raison qu'il fallut attendre la venue du choc provoqué par la Seconde Guerre mondiale pour que les peintres de la société multiculturelle américaine puissent prendre leurs marques et créer leurs repères pour exprimer à leur tour leur désir de révolte tout comme étaient en train de le faire dans le même temps et sous la même impulsion de l'histoire les peintres de l'abstraction gestuelle en France.

Au besoin d'une société nouvelle correspond un langage artistique nouveau. Et ce renouvellement aux États-Unis s'est accompli avec d'autant plus d'aisance que l'art américain n'était pas, comme l'art français, l'héritier d'une grande tradition artistique. C'est probablement pour cette raison que Pollock, Kline, De Kooning allèrent avec l'*action-painting* au-delà des libertés formelles que se sont octroyées les peintres européens. Cela ne retire rien à la qualité des œuvres de ces derniers, à leur authenticité, à leur audace, à leur beauté singulière puisque

contrairement à ce qui se passe dans le domaine de la science il n'y a pas de progrès en art mais une évolution. Si Hartung a remplacé les doigts du peintre par sa main, Soulages, Schneider et Mathieu par le bras, c'est tout le corps qui sera en action lorsque Pollock peindra, lorsqu'il se déplacera sur sa toile à même le sol pour déverser la peinture qui va constituer l'entrelacs de ses *drippings* qui n'ont plus de centre et dont certains critiques ont pu dire que dans ces tableaux la partie est égale au tout. Là encore il serait bien facile d'établir des liens entre le besoin prométhéen de dépassement de soi d'Artaud et le geste transgressif de Pollock pour démontrer combien le sentiment d'inconfort, d'isolement et d'enfermement conduit à la révolte. Il ne serait pas bien compliqué de démontrer que c'est pour des raisons similaires qu'Artaud était allé chercher un ressourcement au contact des Indiens tarahumaras alors que Pollock se passionnait pour le chamanisme. Curieuse coïncidence ou immanquable rencontre ?

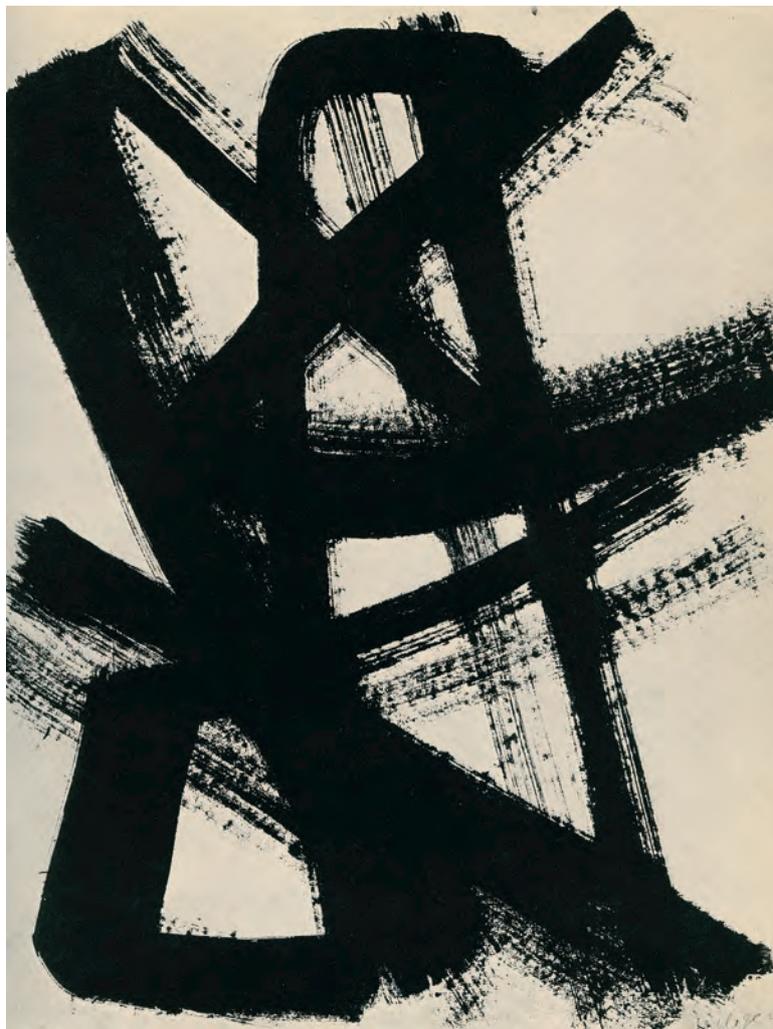
La réponse se trouve dans le désir né en 1947 chez Mathieu de révéler à la France l'existence des peintres américains qui allaient constituer le groupe de l'*action-painting*. Les indiscutables liens de parenté qui existaient entre l'esthétique française et l'esthétique américaine, alors que les artistes ne se connaissaient pas et que les photos d'œuvres ne voyageaient pas aussi facilement qu'aujourd'hui, n'étaient pas le fruit d'un hasard, le produit d'une génération spontanée. Non ! Elles étaient la réponse à un besoin effréné de liberté qui avait gagné après-guerre toute une partie du monde. La quête de la liberté ne connaît pas de frontière et l'art en est son plus noble ambassadeur. Aussi j'aimerais à travers quelques citations et quelques souvenirs pouvoir montrer combien le besoin d'ouvrir un champ nouveau au monde de la peinture était une volonté délibérée des membres de l'abstraction gestuelle tout autant qu'elle présida à l'élaboration de toute l'œuvre d'Artaud. Cette œuvre d'Artaud dont le combat permanent préfigure par exemple les gestes agressifs de Mathieu lorsqu'il peignait ses batailles en public, dans un état d'exaltation qu'il insufflait à l'œuvre, tout en étant stimulé par les appels de la « toile en cours de réalisation ».

Oui ! L'abstraction gestuelle est une création *ex nihilo*. Elle ne doit rien, ou peu, aux formes de la peinture abstraite qui l'ont précédée relevant toutes d'une composition préméditée.

La preuve se trouve dans les déclarations des quatre maîtres de l'abstraction gestuelle. Examinons le contenu de leur discours.

Mathieu parlera brillamment de la non-préméditation dans l'acte de peindre ; de la vitesse d'exécution ; de la recherche d'un état d'exaltation dans l'acte créatif.

L'abstraction gestuelle est une peinture qui naît de l'instant, ce qui fera dire à Mathieu que le signe précède la signification. Je me souviens qu'un jour, dans les années 1970, où je lui demandais en combien de temps il peignait un tableau, il me répondit : « Cinq minutes », puis il ajouta avec un sourire : « Cinq minutes plus vingt-cinq ans de gestation. » Une autre fois, me parlant des tableaux qu'il avait peints en public aux quatre coins du monde, il me fit remarquer que le premier geste était presque toujours raté et que sa peinture procédait d'une esthétique du risque et du rattrapage et que son grand problème était de savoir s'arrêter lorsque soudain le tableau lui apparaissait réussi.



Soulages, Peinture (1947) © droits réservés

Voisine des préoccupations de Mathieu, j'ai relevé une déclaration de Pierre Soulages qui, parlant de ses premières œuvres, exprima le même cheminement créateur en d'autres termes ; il dit : « C'est en 1947 que j'ai commencé à grouper les traces du pinceau toujours larges en un signe se lisant d'un coup, d'une manière abrupte. Le temps du récit, celui de la ligne qui suit l'œil, le parcours ayant une durée était ainsi supprimé. La durée de la ligne disparue, le temps était immobile dans les signes faits de coups de brosse sommaires et directs : le mouvement n'est plus décrit, il devient tension, mouvement en puissance, c'est-à-dire dynamisme. »

Hans Hartung, lui, faisant référence à l'abstraction gestuelle déclare : « D'après moi la peinture appelée abstraite n'est pas un isme comme c'est le cas des nombreux mouvements nés ces derniers temps, elle ne correspond ni à un style ni à une époque dans l'histoire de l'art mais est simplement un nouveau

moyen d'expression, un autre langage humain, ce d'une manière plus directe que la peinture d'autrefois. »

Quant à Schneider, il me parlait de sa pratique picturale, en me disant : « Je n'ai jamais l'idée de ce que sera au final mon tableau mais dès le premier geste je suis embarqué et s'il advient alors que le téléphone sonne tout est à refaire. »

On perçoit bien dans le discours de ces quatre maîtres de l'abstraction gestuelle combien un fossé les sépare de toute forme d'expression picturale les ayant précédés.

Certes l'abstraction existe en art depuis la fin de la première décennie du XX^e siècle. On attribue souvent sa naissance à une aquarelle de Picabia de 1908, *Caoutchouc*, mais c'est surtout avec Kandinsky qu'il faut en voir l'origine. Toutefois ce dernier ne liait pas de façon absolue l'acte de peindre à l'instant de la création.

On peut bien évidemment trouver des antécédences formelles à l'abstraction gestuelle. On pourrait citer les taches noires de Victor Hugo, les fonds d'aquarelles de Gustave Moreau qui sont constitués de taches colorées très libres, les sables de Masson de 1927, le *dripping* visible dans le tableau de Max Ernst intitulé *Jeune homme intrigué par le vol d'une mouche non euclidienne* peint en 1942 mais il n'en demeure pas moins qu'il faut se garder de confondre le geste et son intention ou de juger la forme sans explorer le fond. Et si certains artistes ont pu avoir des gestes qui font penser à ceux des peintres de l'abstraction gestuelle avant ces derniers, ils n'avaient pas abordé, comme l'ont fait Hartung, Mathieu, Soulages et Schneider, le problème sous l'angle de la pratique d'une esthétique non figurative et non préméditée. C'est en cela que le geste de ces derniers rejoint le cri d'Artaud qui écrivait dans la spontanéité de ses impulsions irrépressibles et fulgurantes. Et si au-delà d'une hypothétique frontière entre écriture et peinture il fallait établir une différence, je serai tenté de dire que si le cri d'Artaud est un appel résolument désespéré, celui de l'abstraction gestuelle est, lui, chargé d'espoir.

Alors, pour terminer et en guise de conclusion, j'aimerais livrer à votre réflexion une phrase qui m'interpelle depuis très longtemps et formuler un vœu.

La phrase est celle que Montesquieu plaça en exergue de *l'Esprit des lois* à un moment où il convenait de repenser l'ordre du monde. Cette dernière en dit long sur la nécessité de se couper de nos racines pour créer du nouveau. Cette phrase pourrait aussi bien servir de préface à l'œuvre d'Artaud qu'être reproduite à l'entrée d'une exposition consacrée à l'abstraction gestuelle. Montesquieu avait écrit : « Postérité naquit sans mère. »

Enfin pour rendre hommage à Artaud et aux maîtres de l'abstraction gestuelle, j'aimerais y ajouter un vœu : que l'esprit de révolte demeure le royaume sans frontière sur lequel naîtront les œuvres d'art de demain.

