



**HAL**  
open science

# La traversée des apparences. Ontologie de l'art informel

Ivanne Rialland

► **To cite this version:**

Ivanne Rialland. La traversée des apparences. Ontologie de l'art informel. Pascale Hummel; Frédéric Gabriel. Les Débris du sens. Études sur les dérives de la perception et du sens, Philologicum, pp.243-255, 2008, 978-2952952446. hal-04167591

**HAL Id: hal-04167591**

**<https://hal.science/hal-04167591>**

Submitted on 20 Jul 2023

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

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

## Ivanne Rialland

LA TRAVERSÉE DES APPARENCES

ONTOLOGIE DE L'ART INFORMEL

Le terme *informel*, selon le témoignage de Jean Paulhan, a été avancé par Michel Tapié en juin 1951 dans un article du *News Post Paris* à propos des peintures de Camille Bryen<sup>1</sup>. L'art informel désigne une forme d'abstraction lyrique apparue en France dans les années cinquante, dans la descendance du surréalisme, qui conjuguerait matiérisme (Fautrier, Dubuffet), calligraphie (Michaux) et peinture gestuelle (Mathieu) et constituerait la variante européenne de l'expressionnisme abstrait américain<sup>2</sup>. Cependant, les œuvres rassemblées dans cette catégorie sont hétérogènes, et Hubert Damisch dénie au terme toute valeur taxinomique<sup>3</sup>. Il reconnaît pourtant l'existence de certains traits communs entre les entreprises de Dubuffet, Fautrier et Wols<sup>4</sup>, considérés comme les initiateurs de l'art informel. Ces traits consistent essentiellement en un refus du formalisme, et Damisch met de la sorte en relation l'*informel* et l'*informe* de Bataille, en faisant de l'informel le lieu d'un travail de déconstruction de la figure<sup>5</sup>. Si l'art informel est en réalité une catégorie critique qui exprimerait plutôt l'esthétique de Jean Paulhan, Michel Tapié et Charles Estienne — pour citer les trois principaux critiques de l'art informel — qu'elle ne permettrait de décrire les œuvres des peintres sur lesquels elle s'appuie, cette catégorie critique n'est pas cependant une simple catégorie déconstructrice. Le chaos que l'œuvre informelle est censée présenter est le lieu d'une renaissance : le passage destructeur à l'in-forme n'est que l'étape nécessaire pour percevoir, dans un en-deçà de la forme, la fluidité originelle de l'Être. En cela, l'esthétique de l'art informel rejoint le romantisme de Iéna, et se trouve reliée à une ontologie, qui apparaît comme largement partagée par les peintres dans les années cinquante. La question de la Réalité est en effet au cœur de la réflexion esthétique durant cette période, et la Nouvelle École de Paris, étiquette tout aussi contestée que celle d'art informel, trouve peut-être sa cohérence et son sens dans l'attribution à la peinture d'une portée métaphysique : la peinture permettrait de retrouver

---

<sup>1</sup> Voir Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 20.

<sup>2</sup> L'exposition *Véhémences confrontées* organisée par Michel Tapié en 1951 à la galerie Nina Dausset réunit ainsi Pollock, De Kooning, Kline, Mathieu, Wols, Hartung et Riopelle.

<sup>3</sup> « Mais le concept d'*action painting*, comme celui d'informel, s'il a une valeur théorique, est sans pertinence taxinomique [...]. », Hubert Damisch, « L'informel », *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, Fiction et Cie, 1984, p. 139.

<sup>4</sup> « Toutes entreprises nettement individualisées, à la différence des productions en série qui encombraient alors les cimaises, mais qui n'en présentaient pas moins un certain nombre de traits communs dont la mise au jour peut paraître justifier le recours à l'étiquette de l'«informel». », *ibid.*, p. 132.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 137.

l'Être sous les apparences figées. Dans le cadre de l'esthétique de l'art informel, cette dimension ontologique prend la forme d'une réflexion sur la réception du tableau par le spectateur. Le tableau informel, par son ambiguïté, transforme le regard que le spectateur porte sur le monde lui-même, et, devenu regard actif, ce regard transforme à son tour la *natura naturata* en *natura naturans*, en chaos créateur. Il s'agira ainsi de montrer en quoi l'art informel constitue une quête de l'Être originel qui s'inscrit dans la quête de la Réalité de la Nouvelle École de Paris, et dont la réussite est conditionnée par une métamorphose du regard du spectateur en un regard actif capable de remettre en mouvement les apparences figées du monde.

### **L'informel, l'informe et la *natura naturans***

Le choix fait par Tapié de l'adjectif *informel* pour qualifier la peinture de Bryen semble rendre inévitable le passage effectué par Damisch de l'informel à l'informe, et cette mise en relation semble dans un premier temps heuristique. En effet, la définition que donne Bataille de l'informe rend bien compte apparemment de la place que prend à ce moment la matière dans l'œuvre de Fautrier ou de Dubuffet, et cette pratique picturale peut dès lors paraître un correspondant plastique à l'anti-idéalisme de Bataille :

Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. [...] affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat<sup>6</sup>.

Pour Tapié en effet, l'informel ou l'art autre se fonde tout d'abord sur un refus de la forme :

Cependant je crois qu'il y a quelque chose de vraiment nouveau, c'est la conscience qu'ont les gens de l'impossibilité de quelque nouvel « isme » que ce soit ; c'est aussi de la part des artistes une certaine pudeur à manier la forme, cette forme stupide au nom de quoi l'on justifiait tant de soi-disant recherches, au détriment de toutes les significances d'ivresse du vivre et d'élaboration mystérieuses<sup>7</sup>.

En 1952, l'année de la parution de *Un art autre*, Audiberti développe à partir de la peinture de Camille Bryen — à propos de qui Tapié avait inventé le qualificatif d'informel — la notion

---

<sup>6</sup> Georges Bataille, « Informe » (*Documents*, n° 7, décembre 1929), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 2004, p. 217.

<sup>7</sup> Michel Tapié, *Un art autre* : fac simile de l'ouvrage paru chez Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952, édité pour accompagner l'exposition *Quelque chose de très mystérieux. Intuitions esthétiques de Michel Tapié*, Paris, Artcurial, 1994 [non paginé].

d'abhumanisme<sup>8</sup>, qui est plus proche encore de la pensée de Bataille, puisque, par ce concept, Audiberti articule la pratique picturale de Bryen à une exigence à la fois métaphysique et éthique : « L'abhumanisme serait la disponibilité absolue, le refus de sanctionner le choix qu'on se trouve avoir fait, ou avoir subi, dans l'insondable passé, d'être un homme [...] »<sup>9</sup>. » L'être humain n'est plus qu'un être parmi les autres, inscrit dans le même flux vital : « De la tête aux anus chacun est une éponge palpitante, absorbante, et restituante<sup>10</sup>. » La mention de l'anus rejoint la valorisation par Bataille de la bassesse, du corporel comme instrument de combat contre le primat de la tête, de l'esprit, de l'idéal, renversement qui s'incarne plastiquement dans l'Acéphale créé par André Masson<sup>11</sup>. Cependant, comme le souligne Rosalind Krauss, la notion d'informe « ne propose pas un sens plus élevé, plus transcendant, obtenu par un mouvement dialectique de la pensée. Bataille n'imagine pas que les frontières produites par les termes soient transcendées mais simplement transgressées ou brisées [...] »<sup>12</sup>. » Or, pour Michel Tapié, la destruction de la forme constitue un « transcèlement » de celle-ci permettant d'atteindre le réel, et cette entreprise trouve sa source non pas chez Bataille, mais dans le surréalisme : Ernst, Dali, Miró et Matta ont ainsi montré que « la peinture peut être un moyen de connaissance, où voyance et transcèlement sont parfois impossibles à démêler<sup>13</sup> ». Le but que Michel Tapié assigne à l'art informel est ainsi non pas un but au premier chef esthétique, mais un but ontologique, la découverte du Réel :

La forme transcendée, pleine de possible devenir, sera pleinement élaborée dans cette périlleuse limite d'ambiguïté, pour se proposer à nous comme un merveilleux contenu de ce qui sera toujours pour l'homme le plus enivrant des mystères : le Vivace avec rien d'autre que son total devenir, la condition humaine avec tout ce qu'elle nous propose de fantastiquement merveilleux en épreuves de force où l'ivresse du dynamique peut aller aux limites de l'extase dans un transfini où s'explicitent totalement les notions de Beauté, de Mystère, d'Érotisme, de Mystique — voire même d'esthétique<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> Cette notion a été inventée par Audiberti à partir d'un roman de Beniamino Joppolo, voir Jacques Audiberti, « Ouverture », Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, Paris, Gallimard, 1952, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> L'Acéphale créé par Masson est un homme décapité, la tête étant placée à l'endroit du sexe : « Acéphale, dieu viscéral, dieu labyrinthique, au sexe masqué par une tête de mort, je l'inventai de toutes pièces à Tossa de Mar pendant la Guerre d'Espagne. Bataille m'avait dit : "Fais-moi un dieu sans tête — tu trouveras le reste." », André Masson, *La Mémoire du monde*, Genève, Éditions Albert Skira, Les Sentiers de la création, 1974, p. 130. Sur les liens entretenus par les esthétiques de Masson et de Bataille, voir Françoise Will-Levaillant, « Masson, Bataille ou l'incongruité des signes (1928-1937) », *Cahiers Bataille*, n° 1, octobre-décembre 1981, p. 57-68.

<sup>12</sup> Rosalind Krauss, « Corpus delicti », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990, p. 170.

<sup>13</sup> Michel Tapié, *Un art autre*, op. cit.

Si l'évocation de l'ivresse, du vivace peut relier la pensée de Michel Tapié à celle de Bataille, l'énumération des notions de Beauté, de Mystère et d'Érotisme la rattache étroitement à la pensée de Breton, et le réel autre auquel donne accès l'art autre<sup>15</sup> pourrait bien être un avatar du surréel. Ainsi, comme le souligne Yve-Alain Bois, « [l]e mot *informel* est visiblement mal choisi, et son plus grand tort est de ressembler à celui d'*informe* alors que ce que recouvre ce dernier y est à peu près diamétralement opposé<sup>16</sup>. »

La référence au surréalisme est prégnante chez Michel Tapié et Charles Estienne, et Breton, d'ailleurs, après avoir dans un premier temps refusé l'abstraction, se rallie au tachisme promu par ce dernier<sup>17</sup>. Mais le réel auquel désirent nous amener Tapié, Estienne ou encore Audiberti et Bryen n'est pas tant un sur-réel qu'un en-deçà du réel, ou plutôt encore le réel en son premier jaillissement : « Ainsi en ressentant comme une sensation profonde et intuitive ces œuvres de notre époque, qui ne s'apercevrait qu'à travers les formes, les signes, les traces, les taches apparemment désordonnées c'est le jaillissement rayonnant du réel imprévisible et toujours vivant<sup>18</sup>. » L'accent est ainsi mis sur le dynamisme, le devenir, le vivace, et ce réel est compris, notamment de la part de Charles Estienne, comme le réel originel : « Oui, l'art a-t-il d'autre but que de nous ramener perpétuellement à cette infinie ambiguïté des choses à leur naissance<sup>19</sup> ? » À travers le surréalisme, ce que les critiques de l'art informel retrouvent ainsi, c'est la conception du monde et de l'art développée par les romantiques de Iéna. Le point de départ du romantisme allemand, en effet, est le constat d'une chute entraînant la séparation de l'homme et de la nature. Il s'agit à partir de là de rétablir

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> « Il ne saurait plus être question d'arts d'agrément, quelque sens transcendant que l'on puisse donner au mot agrément, esthétique comprise, aussi poussée, aussi violente qu'elle puisse être : l'art s'exerce ailleurs, en dehors, sur un autre plan de ce Réel que nous percevons autrement, l'art est autre. », *ibid.*

<sup>16</sup> Yve-Alain Bois, « Non à l'informel », Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'emploi*, catalogue de l'exposition « L'informe : mode d'emploi », 22 mai-26 août 1996, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 131.

<sup>17</sup> L'article de Breton, « Leçon d'octobre », qui défend les positions de Charles Estienne paraît dans le même numéro de *Combat* et à la même page que l'article de Charles Estienne « Une révolution : le tachisme ». Voir *Combat-Art*, supplément artistique hebdomadaire de *Combat*, n° 4, 1<sup>er</sup> mars 1954, p. 1-2. L'article de Breton est repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard, Folio essais, 2002, p. 434-435. Art informel, art autre et tachisme renvoient au même type d'abstraction lyrique et parfois même d'ailleurs aux mêmes peintres : la différence de dénomination est avant tout due à la volonté du critique — Tapié pour l'art autre, Estienne pour le tachisme — à réunir les peintres qu'il défend sous une étiquette marquant leur spécificité au sein de la tendance informelle, spécificité qui est moins celle des peintres que celle de la pensée critique à laquelle ils donnent jour. Bryen, informel sous la plume de Tapié, puis intégré par le même à l'art autre, devient ainsi tachiste sous celle de Estienne.

<sup>18</sup> Camille Bryen, « Extrait du catalogue de l'exposition *Véhémenances confrontées* (Paris, Galerie Nina Dausset, 1951) », *Bryen et ses amis. Ubac, Arp, Wols*, préface d'Emmanuel Guigon, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Thessa Herold, automne 2005, p. 87.

<sup>19</sup> Charles Estienne, « Une révolution : le Tachisme », *Combat-Art*, art. cit., p. 1.

l'unité perdue<sup>20</sup>, c'est-à-dire, pour Schelling, de retrouver l'Identité, l'Être, sous la nature : « Même si la Nature ne marque pas un dieu perdu, elle recouvre un dieu caché. L'absolue Identité s'enfonce [...], s'aliène dans l'altérité naturelle [...] »<sup>21</sup>. Mais cet Être est également nature, puisque Schelling distingue la *natura naturans* de la *natura naturata* :

La Nature universelle, le Tout sympathique à lui-même, est la Nature naturante, « nature absolue », création première, *natura rerum*, [...] Dieu en tant qu'Il est l'univers. La Nature réelle et phénoménale n'en est que le « reflet » fini-infini [...]; mais elle est investie et innervée par l'âme du Tout, foyer de la simultanéité universelle<sup>22</sup>.

Estienne revendique son inscription dans la filiation romantique, et ce justement du fait de sa conception de la nature et de l'unité originelle du Tout :

Si [...] l'on découvre, l'on commence à découvrir que la chance du nouveau demi-siècle est cette découverte inouïe qu'il y a peut-être à nouveau [...] quelque chose à faire avec la nature, et non pas seulement un compte à régler, mais un pacte à conclure, et en tout cas, au degré le plus humble et le plus magnifique, une espèce de ressemblance entre l'Homme et la Nature, alors certes, on est romantique [...]<sup>23</sup>.

L'ambition de l'art informel est la même que l'ambition romantique, puisqu'il s'agit de retrouver la *natura naturans* — la réalité originelle — sous les apparences et par là de renouer les liens perdus entre l'homme et le monde :

En définitive, loin d'être la forme la plus pernicieuse de l'art pour l'art, [l'art abstrait] en est exactement le contraire, car en tant qu'art il n'a été qu'un moyen de retrouver l'homme, un homme « perdu » en quelque sorte, et loin d'être un irréalisme, il est, par le même processus, exactement le contraire, car son ambition et sa justification fondamentales sont d'avoir rompu avec les apparences de la réalité, *mais* pour retrouver celle-ci elle-même<sup>24</sup>.

Dans cette perspective romantique l'abhumanisme prôné par Audiberti et Bryen se comprend différemment. Plutôt qu'en lien avec une théorie de l'informe, il semble plus juste de le

---

<sup>20</sup> « J'ai dit que le culte romantique de l'Unité était celui d'une Unité défaillante, d'une Unité à (r)établir [...]. », Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la Philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, NRF essais, 2001, p. 93.

<sup>21</sup> Xavier Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir. I Le Système vivant. 1794-1821*, Paris, Vrin, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1992, p. 384-385.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>23</sup> Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, Paris, éd. de Beaune, Le Cavalier de l'épée, 1950, p. 19.

<sup>24</sup> Charles Estienne, « L'art abstrait. Origine et évolution », *Art d'aujourd'hui*, n° 7-8, mars 1950, p. 18.

penser en relation avec le chaos producteur que cherche à retrouver le romantisme et avec la quête d'une nouvelle union entre l'homme et la nature :

L'intérêt de cette involontaire extraction de l'image organisée hors de la pâte chimique dans laquelle elle était impliquée dans les tubes est de nous faire mesurer la communauté de nature entre le délié, l'individualisé, le circonscrit, le formulé, le peintre, d'une part et, d'autre part, la ressource, la provision, l'aniline, la denrée, la peinture<sup>25</sup>.

L'image sort de la matière, de l'informe, et reste liée à l'informe, tout en assurant le lien entre le peintre et la peinture, le peintre et le chaos originel. L'art informel est ainsi un retour au chaos, tout en étant la promesse d'une renaissance : « Mais la beauté suprême, oui, l'ordre suprême ne sont jamais que ceux du chaos, c'est-à-dire d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie, d'un chaos tel que l'étaient aussi la mythologie et la poésie anciennes<sup>26</sup>. »

### **La Nouvelle École de Paris et la quête de la réalité**

Ce but assigné à l'art informel l'inscrit dans la « théorie spéculative de l'Art » issue du romantisme allemand, telle que la définit Jean-Marie Schaeffer<sup>27</sup> : pour les critiques de l'art informel, l'art assume une fonction ontologique : révéler l'Être. Or, en cela l'art informel n'est pas un cas isolé dans les années cinquante, et il semble que c'est l'ensemble de la Nouvelle École de Paris qui se présente comme une théorie spéculative de l'Art. La Nouvelle École de Paris, qui rassemble dans les années cinquante les Jeunes peintres de tradition française (Bazaine, Manessier par exemple) et des abstraits lyriques, tels que Hartung ou Soulages, est une expression lancée d'ailleurs par Charles Estienne en janvier 1952, lors de l'exposition « Peintres de la Nouvelle École de Paris » à la Galerie de Babylone. Charles Estienne définit ainsi cette école dans la préface de l'exposition :

La Nouvelle École de Paris, qu'est-ce que c'est ? À partir de la spécificité du fait plastique — et parlant ainsi, je ne saurais mieux désigner le fait abstrait — à partir donc de ce fait, et quelle que soit l'épithète qu'on lui accorde, c'est la découverte de la réalité qui se cachait derrière, l'émerveillement

---

<sup>25</sup> Jacques Audiberti, « Ouverture », Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>26</sup> Friedrich Schlegel, « Entretien sur la poésie », *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 1978, p. 312.

<sup>27</sup> La théorie spéculative de l'Art assigne à l'art une visée métaphysique qui constitue tout à la fois la définition de son essence : seul l'Art serait capable d'atteindre et d'exprimer l'Être. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 16.

devant cette réalité. Frères ennemis (mais pas tellement) ici se rejoignent, le plus profond du surréalisme et le plus libre de l'abstraction. L'Art n'imité plus la nature, il en est le sens<sup>28</sup>.

« La réalité qui se cachait derrière » renvoie une nouvelle fois au réel profond, à la *natura naturans*, tandis que la mention de l'émerveillement indique que la redécouverte de cette réalité est le fruit d'une modification du regard, qui sera étudiée plus loin. Or, pour Charles Estienne, *Nouvelle École de Paris* n'est pas un autre nom pour l'art informel ou le tachisme : les peintres rassemblés dans cette exposition<sup>29</sup> appartiennent en effet soit à la Jeune peinture française (Bazaine, Estève, Lapicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Tal Coat), soit à l'abstraction lyrique (Hartung, Schneider, Soulages, Vieira da Silva, Loubchansky). L'on retrouve une grande partie de ces peintres parmi ceux avec lesquels s'est entretenu Georges Charbonnier et dont les propos sont rassemblés dans *Le Monologue du peintre*<sup>30</sup>. Cet ouvrage devrait ainsi permettre de savoir si, comme l'affirme Charles Estienne, les peintres de la Nouvelle École de Paris sont effectivement en quête de la réalité cachée derrière les apparences et s'inscrivent de la sorte dans la théorie spéculative de l'Art.

*Le Monologue du peintre* de Georges Charbonnier rassemble trente-six entretiens avec des artistes, majoritairement des peintres, diffusés sur l'antenne de la Radiodiffusion-télévision française du 20 octobre 1950 au 9 mars 1951 et du 16 octobre 1956 au 16 avril 1957. La question du réalisme est au cœur de chacun d'entre eux : « Une seule question dominait. Posée par tous — aucun n'y répondait — : “Qu'est-ce que le réalisme<sup>31</sup> ?” » Pourtant, Bernard Buffet est le seul représentant dans le recueil d'un réalisme traditionnel, compris comme une *mimesis*. Ainsi, alors même que Georges Charbonnier introduit l'entretien en déclarant : « Il n'y a plus pour [le sculpteur] — ni pour le peintre — de réalisme. Il n'y a plus qu'une objectivité supérieure. [...] Le réel est mort. Il faut rendre compte de la seule réalité<sup>32</sup> », Bernard Buffet, selon une conception rendue rétrograde par les découvertes récentes de la science que vient de rappeler Charbonnier, affirme l'identité du réalisme et de la représentation du « concret<sup>33</sup> » (du tangible) : « Pour moi, la notion de réalisme correspond à la reconnaissance des objets, de la nature. La peinture réaliste, pour

---

<sup>28</sup> Georges Richard, *La Nouvelle École de Paris et la revue « Art d'aujourd'hui » ou les abstractions au début des années cinquante*, [s. l.] : [s. n.], Atelier national de reproduction des thèses de Lille, 1988, p. 14. La préface de Charles Estienne est reproduite *in extenso* p. 13-14.

<sup>29</sup> Michel Ragon, dans *L'Aventure de l'art abstrait*, énumère les peintres présentés dans cette exposition. Voir Michel Ragon, *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont, 1956, p. 58.

<sup>30</sup> Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, préfacé par Didier Semin, Paris, Éditions de La Villette, 2002 [1959].

<sup>31</sup> Georges Charbonnier, « Introduction à la réédition » [1980], *Le Monologue du peintre*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>32</sup> Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, *op. cit.*, p. 213.



moi, c'est là le concret<sup>34</sup>. » Seule la déformation apportée par la subjectivité du peintre, qui doit aboutir à un « surréalisme<sup>35</sup> » — un surcroît de réalité — vient tempérer ce réalisme de l'apparence ou, pourrait-on dire, ce réalisme de la vision. À l'inverse, c'est la déliaison du réalisme pictural et de la vision qui ressort de l'ensemble des entretiens. L'apparence est ce que seul l'œil perçoit, le réel est la synthèse de l'ensemble des perceptions qui le constitue en expérience, comme le souligne Hartung :

L'œil est absolument nécessaire pour faire de la peinture, c'est certain. Mais la vision n'est pas toute notre expérience de la vie. [...] je crois que la perception du monde que nous recevons par l'œil est assez trompeuse. [...] Mais l'expérience véritable de la forêt vous l'avez quand vous êtes dans la forêt, quand vous vous heurtez aux arbres, quand vous êtes aux prises avec cette espèce d'embrouillement de branches, de mousse, de n'importe quoi. [...] Plus que par la vue notre expérience se constitue grâce à nos autres sens<sup>36</sup>.

La notion d'expérience conduit à penser le réel non pas comme réel objectif opposé au moi, non pas comme Non-moi pour employer un terme fichtéen, mais comme réel dans la mesure où il entre en relation avec le moi :

[GUSTAVE SINGIER] : [...] Ma réalité commence au moment où s'établit un dialogue entre ce que l'œil a perçu et ce que moi-même j'apporte à cette vision. Il se produit automatiquement une transformation. Cette réalité modifiée est, pour moi, la réalité<sup>37</sup>.

Cette conjonction du moi et du monde tend à aboutir à une identification du sujet et de l'objet qui fait de l'acte de peindre une expression de l'univers, du cosmos où l'homme est réintégré :

[ANDRÉ MARCHAND] : [...] je dis sur la toile ce que la mer m'a dit, ce que l'océan m'a dit. Mais ce n'est pas moi qui regarde l'océan, c'est l'océan qui me regarde. [...] Le rôle du peintre est l'effacement. Le peintre doit s'annuler, s'effacer. Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer. [...] Si je ne suis pas submergé par cette âme des choses, cette âme de l'intérieur des choses, je ne peins pas<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 65-66. Hartung s'oppose ici tant au réalisme traditionnel qu'à l'abstraction comprise comme projection sur la toile des émotions de l'artiste indépendamment de toute référence au réel — conception qui correspond à une certaine abstraction lyrique issue de la « nécessité intérieure » de Kandinsky et de l'automatisme surréaliste : « Les mouvements intérieurs de contentement, de mécontentement, tout ce que l'on ressent, [...] tout cela n'est pas, en soi, un sujet... Le penser est une erreur absolue. », *ibid.*, p. 65.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 111.

La définition de la réalité par les peintres de la Nouvelle École de Paris correspond ainsi à une disqualification générale de l'apparence au profit d'un réel plus profond, « âme des choses », essence ou vérité du monde. Lapicque décrit de la sorte un monde en manque de réalité<sup>39</sup> et dès lors le rôle du peintre serait de faire venir au jour la « vraie réalité » masquée par les apparences :

Le peintre serait un initié, puisqu'il lui serait donné la connaissance secrète des choses. Au lieu de contempler les ombres défilant sur les parois de la caverne, l'artiste s'identifierait à ces ombres pour connaître la vraie réalité<sup>40</sup>.

Cette disjonction du réel en deux couches dont seule l'une serait authentique, ce rôle d'instrument de connaissance accordé à la peinture, ce statut privilégié de l'artiste, la référence de Lapicque à Platon, tout cela évoque fortement la théorie spéculative de l'Art issue du romantisme allemand — de même, l'expression « âme des choses » employée par André Marchand renvoie directement à la *Weltseele* schellingienne<sup>41</sup>. On peut ainsi appliquer aux peintres rassemblés dans *Le Monologue du peintre* l'analyse que Jean-Marie Schaeffer fait de la pensée de Malevitch dans *L'Art de l'âge moderne* : « Contrairement aux artistes traditionnels, l'artiste nouveau “exprime non pas l'illusion, mais la nouvelle Réalité réelle”, qui est la “fusion du monde avec l'artiste”, rendue possible dès lors que la peinture devient autotélique, ou “auto-cause picturale<sup>42</sup>”. » Certes, il n'est pas ici question d'autotélisme, mais la possibilité d'établir ce parallèle avec Malevitch révèle le maintien au cœur des années cinquante de la théorie spéculative de l'Art, dont la Nouvelle École de Paris présente une variante où l'héritage romantique est particulièrement marqué.

### **Au pied du mur : l'invention du regard**

La particularité de l'art informel au sein de la Nouvelle École de Paris est qu'il est défini non pas tant comme une manière nouvelle de peindre que comme un mode de vision :

---

<sup>39</sup> « [...] je pense aussi que la réalité nous fuit et que le monde n'est pas plein, qu'elle ne nous révèle pas souvent sa plénitude dans le monde : preuve qu'il y a du creux dans le monde. », *ibid.*, p. 73.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> *L'Âme du monde (Von der Weltseele)* est le titre d'un ouvrage de Schelling paru en 1798. « Cette *Weltseele* est à la fois la “première force de la Nature” et la “cause positive de la vie”. », Xavier Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir. I Le Système vivant. 1794-1821, op. cit.*, p. 151.

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 351. Jean-Marie cite ici Kazimir Malevitch, *Le Miroir suprématisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.

Il ne manque pas de moments où nous *voyons* informel. À qui n'arrive-t-il pas, quand il veut renouveler un peu sa vue, de se coucher par terre près d'une herbe qu'il prend pour un palmier, entre des mottes de terre qu'il prend pour des montagnes, près d'une libellule dont il regarde par transparence les ailes, ou d'un scarabée les élytres<sup>43</sup>.

Comme le montre ce passage, la vision informelle est avant tout un bouleversement de la perception ordinaire du réel. Cette compréhension de l'informel comme modification du regard explique que Paulhan fasse débiter l'informel avec le cubisme : « La peinture informelle apparaît un certain jour de l'année 1910 : c'est lorsque Braque et Picasso se mettent à composer des portraits, où pas un homme de bon sens ne saurait distinguer des yeux, un nez ni une tête<sup>44</sup>. » Cette perturbation du regard, qui vise à retrouver le réel sous les apparences usées par l'habitude, évoque de nouveau ici l'entreprise menée dans la revue *Documents* :

À ce nouveau réel, réel en mouvement, réel de traviole, qui déplace le contemplateur, détruit ses points de vue, défait ses perceptions, revient la tâche d'« ébranler ce qu'on appelle réalité par le moyen d'hallucinations non adaptées, afin de changer les hiérarchies des valeurs du réel<sup>45</sup> ».

Cependant, le but de la vision informelle n'est pas de défaire une hiérarchisation, mais de revenir à la fraîcheur de la première fois : « Si un jeune peintre, d'appellation non encore contrôlée, vous propose une tache — une tache où il a déjà vu une rose, exactement comme s'il découvrait la première rose — n'a-t-il pas raison<sup>46</sup> ? » Le monde originel surgit ainsi grâce à une modification du regard du peintre, regard émerveillé qui perçoit les correspondances entre les éléments du monde — entre l'herbe et le palmier, pour reprendre l'exemple que donne Paulhan — et par là retrouve l'unité première de la *natura naturans*, du chaos originel et créateur.

Mais plus profondément, c'est une nouvelle genèse que provoque le peintre informel, qui d'une tache fait une rose : le monde par lui renaît du chaos. Le mur de Léonard de Vinci, plus qu'une méthode d'inspiration, devient ainsi l'analogon de ce chaos d'où surgit l'image — le monde :

---

<sup>43</sup> Jean Paulhan, *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962, p. 41.

<sup>44</sup> Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>45</sup> Nathalie Barberger, *Le Réel de traviole. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 20. Nathalie Barberger cite ici Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, n° 2, 1929, p. 95.

<sup>46</sup> Charles Estienne, « Une révolution : le Tachisme », *Combat-Art*, art. cit., p. 1.

Il semblait, au premier abord, que cet univers révélé par le mur dût être désertique comme la surface d'une planète morte. Or, c'est tout le contraire qui se produisit, et l'on découvrit une flore, une faune, une humanité [...] bien plus grouillantes et vigoureuses que celles du monde véritable. Un nouvel éden parut dans le jardin minéral<sup>47</sup>.

Comme le souligne André Pieyre de Mandiargues, l'artiste « ne donne pas seulement à voir<sup>48</sup> » : « ayant su regarder, il l'enseigne aux autres hommes<sup>49</sup> ». Le spectateur du tableau informel devient donc à tour apte à regarder le mur, et à percevoir en lui l'univers :

Revenons, cependant, à notre mur. Que nous ayons appris depuis peu à le considérer d'un tout autre œil, cela est évident. Et si nous consentons que le mur porte en lui tout un monde équivalent à l'universel, la terre, la mer et les nuages, l'oiseau, le poisson, l'arbre et la fleur, l'homme et la parole puissante, si le mur est devenu pour nous élément et symbole de *liberté*, voilà une découverte magnifique, qui n'est due qu'aux peintres modernes, héritiers plus ou moins directs du surréalisme<sup>50</sup>.

L'informel est ainsi à la fois un mode de vision et une éducation du regard. Si l'on suit les critiques de l'art informel, l'ambiguïté du tableau informel aurait de la sorte une fonction ontologique, puisque c'est cette ambiguïté qui confronterait le spectateur au chaos originel :

Attiré par le théâtre des couleurs, et d'abord saisi, l'œil du spectateur se remet lentement. Pareil à l'aruspice démêlant dans la lourde daube des entrailles dépecées le futur cinéma de Cannes-la-Bataille ou de l'assassinat de César, l'œil, dans chaque tableau « sans queue ni tête » du dit Bryen, commence à discerner des « tableaux ». Comme si l'on apportait soi-même son manger<sup>51</sup>.

Le spectateur, mis à son tour au pied du mur, provoque par son regard le surgissement de l'image, et le critique, en utilisant une série de métaphores, donne lui-même l'exemple de l'usage du tableau informel, en déroulant les métamorphoses de la peinture qui s'élève devant ses yeux.

Si le mur cubiste, selon André Pieyre de Mandiargues, bouchait la vue du spectateur<sup>52</sup>, le mur informel constitue pour sa part une ouverture sur le monde de l'origine et de la sorte le

---

<sup>47</sup> André Pieyre de Mandiargues, « Le mur », *Le Belvédère*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1990, p. 46.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 53. Les peintres modernes qu'évoque André Pieyre de Mandiargues sont les informels (Dubuffet, Fautrier) et plus largement les abstraits lyriques.

<sup>51</sup> Jacques Audiberti, « Ouverture », Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>52</sup> « [...] le cubisme a dressé un mur devant le spectateur. En lui en mettant plein la vue, il lui a, pour des années, bouché la vue. », André Pieyre de Mandiargues, « Le mur », *Le Belvédère*, *op. cit.*, p. 43.

spectateur est invité à se faire créateur au même titre que le peintre. C'est d'ailleurs ce que Ponge reproche à l'art informel :

... Et certes, tout le monde est capable de jeter une poignée de matière-à-expressions [...]... Cela fera toujours quelque chose [...] d'accrocheur pour la sensibilité et l'imagination... à condition [...] que l'on soit à un moment où les gens sont exercés à *donner* plus à l'œuvre d'art qu'ils n'en reçoivent — ou plutôt encore : exercés à considérer l'œuvre d'art (mot impropre : il ne s'agit pas d'art ici, ou à peine) comme suggestion, occasion de sensations et de sentiments inouïs, plus que tout autre chose (plus par exemple que chose dont on jouit surtout pour le sentiment qu'elle est *juste* ou *bien faite*<sup>53</sup>).

La critique de Ponge touche le cœur même de l'esthétique informelle : tandis que l'esthétique du Ponge est une esthétique centrée sur la création et sur l'œuvre, celle de l'informel est centrée sur la réception et la mise en œuvre. En cela, l'analyse d'Umberto Eco de l'œuvre informelle comme œuvre ouverte paraît correspondre tout à fait, sinon aux intentions des peintres, du moins à celle des critiques<sup>54</sup>. Umberto Eco démontre ainsi que l'œuvre informelle, en tant que « configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale<sup>55</sup> », implique « la possibilité — pour le spectateur — de choisir ses directions, ses rapports, ses perspectives<sup>56</sup> ». Mais l'ouverture de l'œuvre informelle va jusqu'à l'illimitation : la peinture de Bryen « est magique parce qu'elle n'est jamais finie. En quelque sorte, autant dire, infinie<sup>57</sup>. » L'ambiguïté de cette œuvre, en produisant des interprétations infinies, réalise la conjonction du fini et de l'infini qui est le propre de l'œuvre romantique et notamment de son paradigme, le fragment : « La totalité fragmentaire [...] ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache<sup>58</sup>. » Il s'agit là du rapport même du tableau informel au mur, tel que le décrit André Pieyre de Mandiargues : le tableau n'est qu'un fragment du mur, et en cela il est ouvert sur une extériorité, mais dans le même temps, ce fragment contient l'univers entier. La rupture avec la forme mise au fondement de la définition de l'informel ne constitue dès lors que le préalable à cette dialectique du fragment clos et ouvert, que le spectateur traverse pour retrouver l'infini de l'Être.

---

<sup>53</sup> Francis Ponge, « Pochade en prose » [1947], *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 147-148.

<sup>54</sup> « On ne voit guère que la définition de l'informel comme “champ de possibilités interprétatives” [...] puisse suffire à caractériser l'œuvre d'un Fautrier et moins encore celle d'un Pollock. », Hubert Damisch, « L'informel », *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>55</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 2002, p. 117.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>57</sup> Jacques Audiberti, « Ouverture », Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, *op. cit.*, p. 31.

## Conclusion

L'esthétique de l'art informel repose ainsi sur une ontologie : détruisant les apparences figées, l'informel donne accès au chaos originel, à l'infini de l'Être qui constitue la vérité du monde. Elle constitue de la sorte une variante de la théorie spéculative de l'Art issue du romantisme allemand, dont l'étude de la Nouvelle École de Paris a montré le maintien au cœur des années cinquante. Si l'on peut contester l'adéquation des propos de Paulhan, Estienne, Tapié et Mandiargues aux tableaux décrits, ceux-ci, en fondant leur esthétique sur les modalités de la réception qu'engendre le tableau, répondent par avance aux objections. En effet, en poussant à la limite leur analyse, ce n'est pas Dubuffet ou Fautrier qui sont informels, mais leur spectateur, de la même façon que ce n'est pas *Wilhelm Meister*, mais sa recension par Friedrich Schlegel qui est une œuvre romantique. En cela, si l'art informel est peut-être introuvable, il existerait une critique informelle, qui serait une réponse et l'introjection d'un sens à la dissolution des apparences dans la peinture moderne. Parallèlement et contrairement à l'esthétique formaliste qui voit dans l'abstraction la réduction de l'art à son essence, la critique informelle voit dans le tableau moderne un retour à l'essence de l'Être. De même que la critique romantique est à la fois un achèvement et une infinité de l'œuvre<sup>59</sup>, la critique informelle réalise de façon performative le déploiement de la *natura naturans* dans le tableau et transforme l'Être informe en Être infini.

## Bibliographie :

- L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Édition du Seuil, Poétique, 1978.
- AUDIBERTI Jacques, BRYEN Camille, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, Paris, Gallimard, 1952.
- BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviola. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Objet, 2002.
- BATAILLE Georges, « Informe » (*Documents*, n° 7, décembre 1929), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 2004, p. 217.
- BENJAMIN Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, Champs, 2002.

---

<sup>58</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « Le fragment », *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 64.

<sup>59</sup> « la critique est donc le médium où la limitation de l'œuvre particulière est méthodiquement rapportée et, pour finir, transférée à l'infinitude de l'art », Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, Champs, 2002, p. 110.

- BOIS Yve-Alain, KRAUSS Rosalind, *L'Informe. Mode d'emploi*, catalogue de l'exposition « L'informe : mode d'emploi », 22 mai-26 août 1996, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- BRETON André, *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard, Folio essais, 2002.
- Bryen et ses amis. Ubac, Arp, Wols*, préface d'Emmanuel Guigon, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Thessa Herold, automne 2005.
- CHARBONNIER Georges, *Le Monologue du peintre*, préfacé par Didier Semin, Paris, Éditions de La Villette, 2002 [1959].
- DAMISCH Hubert, « L'informel », *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, Fiction et Cie, 1984, p. 131-141.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 2002.
- ESTIENNE Charles, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, Paris, éd. de Beaune, Le Cavalier de l'épée, 1950.
- « L'art abstrait. Origine et évolution », *Art d'aujourd'hui*, n° 7-8, mars 1950, p. 18-20.
- « Une révolution : le Tachisme », *Combat-Art* [supplément de *Combat*], n° 4, 1<sup>er</sup> mars 1954, p. 1-2.
- KRAUSS Rosalind, « Corpus delicti », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990, p. 164-196.
- MASSON André, *La Mémoire du monde*, Genève, Éditions Albert Skira, Les Sentiers de la création, 1974
- PAULHAN Jean, *L'Art informel (éloge)*, Paris, Gallimard, 1962.
- *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962.
- PIEYRE DE MANDIARGUES André, « Le mur », *Le Belvédère*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1990, p. 43-53.
- PONGE Francis, « Pochade en prose » [1947], *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 147-150.
- RAGON Michel, *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont, 1956.
- RICHARD Georges, *La Nouvelle École de Paris et la revue « Art d'aujourd'hui » ou les abstractions au début des années cinquante*, [s. l.] : [s. n.], Atelier national de reproduction des thèses de Lille, 1988.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la Philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, NRF essais, 2001.
- SHELLING Friedrich W. J. von, *Introduction à l'Esquisse d'un système philosophie de la nature*, traduction, présentation et notes par Franck Fisbach et Emmanuel Renault, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, 2001.
- *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, traduites de l'allemand et annotées par Jean-François Courtine et Emmanuel Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1980.
- *Philosophie de l'art*, traduction par Caroline Sulzer et Alain Pernet, présentation et notes par Caroline Sulzer, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, Collection Krisis, 1999.
- TAPIÉ Michel, *Un art autre : fac simile de l'ouvrage paru chez Gabriel-Giraud et fils*, Paris, 1952, édité pour accompagner l'exposition *Quelque chose de très mystérieux. Intuitions esthétiques de Michel Tapié*, Paris, Artcurial, 1994.
- TILLIETTE Xavier, *Schelling. Une philosophie en devenir. I Le Système vivant. 1794-1821*, Paris, Vrin, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1992.

WILL-LEVAILLANT Françoise, « Masson, Bataille ou l'incongruité des signes (1928-1937) »,  
*Cahiers Bataille*, n° 1, octobre-décembre 1981, p. 57-68.