

ANTONI TÀPIES

Rétrospective



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

ANTONI TÀPIES

**RÉTROSPECTIVE
AU
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN**

**27 octobre - 27 novembre
1977**

Une exposition circulant sous les auspices de l'Albright-Knox
Art Gallery, Buffalo, New York



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Intention, objet et signification dans l'oeuvre d'Antoni Tàpies

L'art de Tàpies, synthèse métaphysique de l'objet et du concept, de l'intention humaine et de l'expérience, fait appel aussi bien à l'imagination subjective qu'à la réflexion. Il cherche, comme l'a écrit Tàpies, «à rappeler à l'homme ce qu'il est en réalité, à lui donner un thème de réflexion, à le heurter de front afin de l'arracher à la démente qu'est l'inauthenticité et de le conduire à la découverte de lui-même, à la conscience de ses possibilités réelles»¹.

On a beaucoup écrit sur l'art de Tàpies². Aucun artiste espagnol qui soit apparu sur la scène internationale après la Seconde Guerre mondiale n'a fait l'objet d'autant de commentaires. La plupart du temps, on a abordé son oeuvre en cherchant sa signification artistique dans une optique relativiste ou en épilologuant sur telles surfaces esthétiques ou telles qualités formelles. Il n'est pas arrivé souvent que l'on ait vu dans son art un sujet approprié pour des études critiques systématiques. À cause, sans doute, des interprétations fort diverses que permet son oeuvre, on a voulu rattacher Tàpies à presque toutes les grandes orientations européennes: surréalisme, existentialisme, art informel, tachisme, travail de la matière, art pauvre. On l'a relié de même à des notions subjectives aussi bien qu'à des stéréotypes concernant l'art espagnol ainsi que le paysage naturel et le paysage humain de l'Espagne, d'hier comme d'aujourd'hui. La principale «idée reçue», au sujet de l'évolution de son art, veut qu'il y ait eu une période des débuts influencée par le surréalisme, un tournant dans les premières années cinquante vers l'abstraction et le travail de la matière (orientation qui se serait maintenue jusqu'à ce jour), puis une tendance, à partir du milieu des années soixante, à incorporer des images plus concrètes et souvent même des objets réels dans ses abstractions. Il est certain que l'on peut envisager l'oeuvre de Tàpies dans le contexte des idées qui dominent l'art européen moderne. Tàpies lui-même le reconnaît. Mais d'autre part il insiste sur l'effort qu'il fait pour sentir en profondeur sa patrie catalane, ses paysages, son architecture, son histoire, ses traditions intellectuelles, sociales et économiques. Il parle, dans ses écrits, de l'intérêt qu'il porte à l'art et à la pensée de l'Orient. Et surtout il exprime la conviction que ce qui est ressenti profondément peut toujours être transformé en un symbole d'une situation universelle³.

Dans un chapitre remarquable d'une autobiographie encore inédite qui va jusqu'à 1964, Tàpies fait figurer une liste chronologique des images les plus importantes que l'on trouve dans son oeuvre⁴. Celles qui évoquent des êtres humains, des objets, des éléments architecturaux ou des paysages ne manquent pas de revenir. Aussi une interprétation de son oeuvre qui n'y verrait qu'un discours formel ne recherchant que la forme serait-elle pour le moins insuffisante. Les images de Tàpies ne sont pas des représentations conventionnelles de la réalité extérieure, elles ne sont pas inspirées par le mimétisme ni par des conventions de représentation quelles qu'elles soient. Certaines de ses images jouent plutôt le rôle de signes iconiques, qui font penser à des objets réels parce qu'à des degrés divers ils leur ressemblent. Entre la ressemblance et ce à quoi il y a ressemblance, il y a l'exprimable, la signification, ce que les stoïques appelaient le *lekton* et Saussure, le *signifié*. L'image n'est pas identique au signifié, et elle n'est pas une identité en relation unique avec ce que les sémiologues appellent l'«au-dehors». Le rapport entre l'image et la signification n'est pas intrinsèque; il est plutôt un rapport ouvert, un rapport d'induction (de regroupement d'associations perçues), créé par la signification⁵. Ces signes iconiques sont souvent articulés avec des signes proprement dits, c'est-à-dire avec des formes perceptibles ayant le pouvoir d'évoquer dans l'esprit du spectateur de multiples images, notions ou jugements fondés sur autre chose que la ressemblance. Certains de ces signes sont conventionnels; on les reconnaît parce qu'ils sont coutumiers à l'artiste, ou qu'ils obéissent à une convention, et à cause de leur historicité. D'autres sont des signes inventés dont les éléments signifiés ou indiqués peuvent être perçus, d'une part, par l'imagination subjective accompagnée de réflexion, et d'autre part par l'étude de leur genèse et de leur évolution dans l'oeuvre de Tàpies et par l'étude aussi du champ sémantique dans lequel ils sont présentés. Le champ sémantique, en l'occurrence, est l'arrangement dans le cadre duquel les signes de Tàpies acquièrent des sens divers suivant le contexte où ils apparaissent et suivant le développement d'interrelations ontologiques et normatives entre les sens. Assez souvent, l'«exprimable» dans son art n'est rien de moins que des idées métaphysiques se prêtant à une révélation ontologique et normative. Parce que la présente exposition est rétrospective, et en raison des caractéristiques des oeuvres qu'elle réunit, il convient, semble-t-il, de centrer cet examen de l'oeuvre de Tàpies sur les rapports entre l'intention, l'objet d'art et l'interprétation, dans l'espoir d'ouvrir de nouvelles fenêtres sur la structure complexe de la signification de l'oeuvre.

La synthèse d'intention humaine et d'expérience que l'on discerne tout de suite dans l'art de Tàpies s'est exprimée d'une façon symbolique dès les débuts. Même dans les toutes premières oeuvres, qui empruntaient des modes traditionnels de représentation, on trouve des images symbolisant autre chose qu'elles-mêmes. Dans l'*Autoportrait* de 1944 (n° 83 au catalogue), par exemple, le regard pénétrant de l'artiste, vu dans un miroir, ne livre pas seulement une interrogation sur lui-même, mais aussi sur l'activité de sa main au-dessus du papier blanc, et sur le lit qui se dessine, grand, en arrière. Tàpies avait alors vingt et un ans. Il se remettait d'une longue maladie pulmonaire, et d'autre part il ne savait trop s'il devait obéir aux préférences de son père et devenir avocat, ou s'il devait suivre au contraire son désir de se donner aux arts. Il dessinait et peignait depuis l'enfance, mais c'est seulement cette année-là, en 1944, qu'il avait enfin pris des leçons de dessin, et encore seulement pendant deux mois. Il avait entrepris des

études de droit en 1943, mais nous savons qu'en 1946 il les abandonnera. Sa situation personnelle influence sûrement cet autoportrait, et des motifs tels que le lit, le papier blanc, la plume à écrire ou à dessiner et le regard interrogatif doivent avoir une foule de significations personnelles. D'ailleurs, l'importance de ces motifs est encore soulignée par leur retour fréquent dans l'oeuvre, avec de nombreuses transformations et dans de nombreux contextes. Par exemple, les sourcils, les yeux, le nez, isolés ou ensemble, stylisés, abstraits, ou transformés en idéogrammes, non seulement reviennent, mais la plupart du temps peuvent se reconnaître comme des signes du moi de l'artiste (voir la *Tête sur bois brûlé*, 1947, n° 54 au catalogue; *Le lacet*, 1951, n° 9 au cat.; *Tout blanc*, 1961, n° 27). Le lit, non seulement revient dans des contextes différents qui transforment ses significations autobiographiques antérieures (voir *L'escamotage de Wotan*, 1950, n° 7, et *Grande cage blanche*, 1965, n° 35), mais figure aussi en tant qu'objet réel, séparé cependant de sa fonction réelle et transformé en un signe esthétique (voir *Tête de lit avec étoffe*, 1974, n° 74).⁶ Il est donc clair qu'au fur et à mesure de notre examen de l'oeuvre de Tàpies nous rencontrerons: (1) de nouvelles images constituant un répertoire de base, (2) des images antérieures dans de nouveaux contextes, (3) des images antérieures transformées et (4) des images à significations multiples.

II

La période de 1945 à 1950 est caractérisée par la recherche d'images propres à signifier un monde existant dans une sorte de vision, et par la recherche de formes et de procédés artistiques propres à donner à ce monde une réalité physique. L'évolution paraît être dialectique: c'est comme si chaque nouvelle image, chaque nouvelle forme était à l'opposé de la précédente. En même temps, il y a une recherche manifeste et constante d'unité et de synthèse métaphysiques. Le dialogue entre objet et concept commence par des oeuvres comme *Boîte aux ficelles*, 1945-1946 (n° 51) et *Collage au fil et à l'anneau de rideau*, 1946 (n° 53). Dans l'une et l'autre, il y a ambivalence entre représentation à deux et à trois dimensions et entre chose et image. La *Boîte aux ficelles*, en fait, est un objet à trois dimensions, mais dont l'artiste nous fait voir à deux dimensions le devant et le derrière. La configuration labyrinthienne de la ficelle non figurative de ces deux parties de la *Boîte aux ficelles* devient, dans le *Collage au fil et à l'anneau de rideau*, le signe iconique d'un arbre. Toutefois, le motif circulaire du devant de la *Boîte aux ficelles* devient plusieurs niveaux différents de réalité, depuis le signe iconique jusqu'à l'empreinte de l'objet, à son ombre mouvante, puis à l'anneau de rideau lui-même. On pourrait soutenir que ces oeuvres, si intéressantes soient-elles, procèdent trop visiblement du collage cubiste et de l'objet surréaliste, et que leur évolution remonte à Mallarmé, à Picasso, à Miro, de même qu'à Duchamp et aux entrelacements de ficelle que celui-ci réalisa pour l'exposition surréaliste de 1942 à New York. Nous savons en effet que, dès 1946, Tàpies con-

naissait un peu par des reproductions l'art contemporain⁷. Pourtant, c'est en étudiant d'autres oeuvres faites par Tàpies à la même époque que l'on comprendra le mieux la signification qu'il entendait donner à ces deux oeuvres.

Dans *Dessin*, 1947 (n° 87), l'image de l'arbre réapparaît en tant que symbole évident d'un «arbre de vie» cosmique ayant des attributs humains, tels que des yeux dans son écorce, ou d'un «arbre de la science» des alchimistes. À gauche de l'arbre, un hermaphrodite nu figurant une sorte de grand-prêtre se tient debout sur le globe de la terre comme un dieu originel. Cet être double abolit, semble-t-il, la dualité et le conflit des sexes par une unicité intégrée procédant des fondements ésotériques de toutes les cosmogonies historiques. Le médaillon suspendu entre les seins porte le monogramme de Tàpies, relié à une synthèse diagrammatique des deux sexes et de leurs éléments alchimiques, ce qui indique l'identification de l'artiste au Créateur androgyne primordial des temps mythiques. Les analogies que l'on découvre entre les sourcils, les yeux, le nez, le menton de ce personnage et ceux que Tàpies commençait, dans d'autres oeuvres, à utiliser pour se désigner lui-même renforcent d'ailleurs cette interprétation. Interrogé récemment à ce sujet, Tàpies a répondu: «*Ce que je voulais rendre, c'est le sentiment de ne faire qu'un avec l'ensemble du cosmos*»⁸. Dès lors, si l'on voit dans les autres figures du dessin des symboles cosmiques, le lion représente les qualités du principe masculin et il est l'équation avec le soleil; le hibou, qui a un membre viril gros et fait comme celui de l'hermaphrodite, symbolise la nuit libidineuse; le chat est l'équation avec la lune, il est le sort prédateur, et le désir charnel; enfin le serpent à deux têtes symbolise l'énergie qu'il y a dans le principe féminin, et ce qu'il y a de féminin dans l'homme⁹.

Le mysticisme moderne est nourri d'une multitude de doctrines et de thèmes venus des civilisations occidentales et de celles de l'Orient. Martin Ebon, dans *They Knew the Occult World* (1971), établit de façon documentée le rôle que la pensée mystique et l'intérêt pour l'alchimie ont joué dans la vie et l'oeuvre de penseurs et d'écrivains comme Kant, Schopenhauer, Shelley, Victor Hugo, William James, Strindberg, Freud, James Joyce, Jung, Yeats, Maeterlinck, Thomas Mann, Aldous Huxley. Et dans *The Orphic Vision: Seer Poets from Novalis to Rimbaud* (1964), Gwendolyn Bays montre le rôle qu'a joué l'occulte dans la conception moderne du poète en tant que prêtre et voyant. Il ne s'est pas encore fait d'étude approfondie du rôle joué par le mysticisme dans l'art moderne, mais des études sur Kandinsky, Klee, Mondrian et les débuts du Bauhaus révèlent nettement l'influence de la théosophie et de l'anthroposophie sur les artistes du XXe siècle. L'intérêt que portait Duchamp à l'alchimie fait encore l'objet de recherches et de controverses.

Nous savons que Tàpies avait lu Schopenhauer et Jung; dès sa première adolescence, il eut accès à la bibliothèque de son père et à des traductions en catalan et en espagnol d'oeuvres classiques et modernes. Grâce à l'intérêt que son père portait à l'Asie, il put s'intéresser lui-même à l'art et à la pensée de l'Orient, ainsi qu'à l'occultisme¹⁰. Pendant ses deux années de convalescence en montagne, ses lectures préférées furent Nietzsche, Unamuno, Schopenhauer et Hamsun. Depuis le début du siècle, d'ailleurs, Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck, Strindberg et Wagner exerçaient une forte influence sur la culture catalane. Il reste, et Pere Gimferrer l'a noté, que le monde de Tàpies s'est beaucoup alimenté à la tradition catalane médiévale de l'alchimie et de la pensée

mystique: Arnau de Vilanova, Enrique de Villena, et particulièrement Ramon Llull¹¹. En 1949, Tàpies allait copier et illustrer des textes de Villena pour la revue *Daul al Set*, y joignant un poème qu'il avait lui-même écrit et qu'illustrait un autoportrait. L'écriture de ce poème est identique à celle des inscriptions cabalistiques inventées et indéchiffrables de *Dessin* (n°7 au catalogue). Au surplus, Tàpies tient à la main le même serpent à deux têtes, et le même hibou est perché sur son épaule. Il n'importe pas moins de noter que, dans les illustrations des textes de Llull faites au moyen âge et à la Renaissance, on retrouve son arbre de la science et aussi les fameuse *figures* de son *Ars generalis ultima*. Au centre de la *Figure A* (Dei), qui embrasse l'ensemble de la théologie, on aperçoit le A du monogramme de Tàpies dans le médaillon du dieu hermaphrodite, ce A qui subira de multiples transformations dans l'oeuvre de l'artiste¹². Dès que l'on tient compte des rapports entre ce *Dessin* et la pensée mystique, non seulement le désir de Tàpies de ne faire qu'un avec le cosmos acquiert-il de nombreuses significations, mais on voit des oeuvres comme *Boîte aux ficelles* et *Collage au fil et à l'anneau de rideau* comme étant dans l'esprit des idées et des formes artistiques contemporaines et comme allant dans le sens d'une volonté toute personnelle de signifier une "situation universelle"¹³.

Cette recherche d'une synthèse du personnel et de l'universel se manifeste aussi dans les peu semblables *Croix de papier journal* (1946-1947, n° 86) et *Tête sur bois brûlé* (1947, n° 54). Dans le collage, des bouts de papier déchiré et un morceau de vieux journal jauni, découpé en croix, sont collés sur un fond bleu-gris, dans un demi-désordre qui rappelle Arp et son fameux *Collage aux carrés disposés suivant les lois du hasard*, de 1916-1917. Cependant la croix est ici, manifestement, un emblème et un signe, découpée grossièrement dans la page des avis de décès d'un journal et placée dans l'axe central du tableau. Le texte renversé, et la croix conventionnelle qui précède chaque avis (et qui ressemble curieusement au T que l'on retrouve si souvent dans les oeuvres de Tàpies) paraissent obéir à une logique symbolique de l'inversion: plus une situation effraie et plus est profond le besoin de la renverser. Si le thème de *Croix de papier journal* est la mort, celui de *Tête sur bois brûlé* est la vie: «Un soleil, ou en tout cas un foyer lumineux, irradiant tout l'univers, émerge de la tête comme dans mes autres autoportraits de cette période». Au-dessus de la tête, comme un halo conventionnel, un poisson-oiseau évoque la vie spirituelle et la résurrection. Le personnage tient un miroir ressemblant à un halo et dans lequel on peut croire, non seulement qu'il se voit lui-même, mais qu'il voit en même temps d'autres aspects, ou des aspects passés, de son moi, y compris un aspect renversé. Comme si le poisson-oiseau était un démiurge ou un oiseau de feu, le bois a été passé à la flamme, qui est pour les alchimistes l'élément de médiation entre les formes qui s'évanouissent et les formes qui se créent.

Personnage et chats (1948, n° 2 au catalogue) est un autre autoportrait, dans lequel sont modifiés des thèmes et des images antérieurs. On n'y retrouve pas la bisexualité du personnage, ni le hibou, ni le serpent à deux têtes. Le soleil et les mots qui rayonnaient à partir de la tête sont devenus des signes abstraits, plutôt picturaux. L'arbre de vie, ou de la science, que le personnage tient à bout de bras, est aussi devenu plus abstrait et plus pictural, ses branches figurant des vergues et des voiles, allusion peut-être à la Nef de la Vie (voir *Les constructions de Chah Abbas*, 1950, n° 6). Un arbuste où fleurissent des taches de couleur et

une fleur-idéogramme au sens mystérieux plonge ses racines dans le sol sur lequel se tient le personnage, de face, nu. Deux chats, l'un roulé en boule aux pieds de l'homme et l'autre sur ses pattes et tenu en laisse, regardent eux aussi le spectateur. L'un et l'autre chat, et aussi l'arbuste, sont reliés par un système de racines ou de lignes à une sorte de matrice au sein de la terre, et il semble que la sexualité des chats, de même que celle du personnage, se soient différenciées à partir de là.

C'est à la même période qu'appartient le *Portrait de Teresa* (1949-1952, n° 91), beau et délicat portrait de la jeune femme que Tàpies allait épouser en 1954. Exécutée d'une manière qui rappelle le premier autoportrait, mais beaucoup plus symbolique, la femme du tableau, dans une pose hiératique, fait de la main droite un geste rituel, comme si elle élevait les épis de blé, symboles de communion et de fécondité. Des motifs de brocart, à l'encre, recouvrent en partie et ornent sa nudité couleur de terre.

Les critiques et les historiens de l'oeuvre de Tàpies ont observé, aux alentours de 1950, une modification de ses idées et des formes qu'il emploie. La pâte des couleurs s'amincit et l'espace devient illusionniste, scénographique, alors qu'auparavant les couleurs épaisses, les grattages, les striations, les larges coups de pinceau traduisaient un attachement à la matière qui semblait souligner la présence de l'objet pictural. La couleur expressionniste, «non locale», fait place désormais à des phosphorescences et à des coloris «magiques» et à des modelés en clair-obscur. «Lorsque je nettoyais un fond déjà peint pour y appliquer une autre couleur, dit Tàpies, je découvrais des luminosités fumeuses, fantasmatiques, et des lumières de prisme.» On a d'ailleurs appelé les années 1948 à 1952 sa période «magique», et le développement de son art au cours de cette période a été interprété soit comme une exploration, soit comme un prolongement des intentions du surréalisme. Tàpies reconnaît lui-même que les oeuvres de Klee et de Miró ont fait sur lui une forte impression et que ses oeuvres de cette période montrent des influences «littéraires». Il n'en soutient pas moins qu'il y a une continuité dans son oeuvre et que la volonté d'exprimer des sens élémentaires a été aussi constante chez lui de 1948 à 1952 qu'à toute autre époque antérieure ou postérieure. Il doit bien reconnaître, cependant, que ses relations avec les poètes et les écrivains du groupe *Dau al Set* ont pu faire penser à de nombreux critiques que les intentions auxquelles répondaient ses oeuvres de cette période devaient être interprétées suivant l'orientation esthétique générale du groupe¹⁴.

On lui a demandé, à propos du dialogue incessant dans son oeuvre entre le concept et l'objet, comment il voyait maintenant *L'escamotage de Wotan*, *Les constructions de Chah Abbas* et *Le salon de coiffure des damnés et des élus* (1950, n° 7, 6 et 5). «Comme des ex-voto¹⁵, a-t-il répondu. Cela tient peut-être à ce que le représenté, cette qualité scénographique, a moins de signification que le pouvoir de l'objet d'art en tant qu'objet magique. Son pouvoir surnaturel est indépendant jusqu'à un certain point de la chose même que l'objet d'art représente. J'ai pensé qu'un objet d'art devait exercer sur le spectateur un tel pouvoir que, non seulement il nous atteindrait visuellement, mais aussi, comme un talisman, il pourrait avoir un effet sur celui qui se l'appliquerait sur une partie du corps. L'objet d'art est un objet magique, et ce qu'il représente n'est pas ce qui joue le rôle de représentation.» Voilà donc un artiste qui veut nous présenter, non pas le point sublime des surréalistes où le réel et le surréel se réconcilient, mais

une icône, qui montre une scène mais qui est d'abord une icône, c'est-à-dire un objet qui, de soi, impressionne; et l'artiste nous souligne qu'il est *de son dessein* même que cette icône soit un objet de vénération.

Dans ces oeuvres, des images insolites et qu'on ne peut identifier continuent de créer leur propre genre de réalité et d'exprimer les besoins spirituels d'un individu. Vue ainsi, l'oeuvre de Tàpies ne révèle pas tant une modification de son développement qu'une expérimentation plus poussée avec une nouvelle imagerie, de nouvelles structures formelles et de nouvelles techniques d'utilisation de la matière, visant à présenter des variations sur des archétypes de thèmes des périodes précédentes. Le motif du lit, qui avait fait son apparition dans le premier autoportrait, devient dans *L'escamotage de Wotan* un lieu apparemment vide où il n'y a pas eu tellement repos et sommeil, mais mort et résurrection. Dans les deux versions des *Constructions de Chah Abbas* (n° 6 et fig. 1), la transformation de l'hermaphrodite et la figure masculine de *Personnage et chats* se continuent, celle-ci devenant un spectre au milieu d'une sorte de boîte ou de caisse. Dans *Le salon de coiffure des damnés et des élus*, on ne voit qu'une partie du torse masculin, dont un bras se détache devant un vide sombre et vaste. Ce fond qui semble vide, et qu'on revoit dans d'autres tableaux, développe la signification cosmique d'oeuvres antérieures, et divers motifs, tels que planètes, lignes coordonnées et géométries surnaturelles, ajoutent un sens cosmique au symbolisme spatial. Dans *L'escamotage de Wotan*, ce vide donne la sensation que le monde est un lieu fermé, ou une caverne, qui limite tout et reste vide. Les deux versions des *Constructions de Chah Abbas* sont d'un intérêt particulier. Tàpies a modifié et repeint la première version (fig. 1), qui montrait, à gauche du personnage masculin, dans la forme brune ressemblant à une caisse, des seins et des fesses, l'une des fesses exhibant une mamelle. Dans la seconde version, une «nef de la vie» fait naufrage. Le mât rappelle les transformations antérieures de l'arbre de vie, ou de science, et le navire recouvre en partie et voile les deux caisses et les structures coniques qui les soutiennent, l'une architecturale et solide, et l'autre spatiale mais de façon ambiguë. Les connotations sexuelles des seins et des fesses, dans les deux versions, sont accentuées par des formes phalliques. Également dans les deux versions, derrière le personnage masculin, une pyramide symbolise à la fois une montagne et un temple. Cette oeuvre est apparemment une synthèse récapitulative des motifs et significations principaux des dessins représentant l'hermaphrodite grand-prêtre et de *Personnage et chats*. Les *constructions de Chah Abbas*, si on les voit comme un «objet magique», comme un ex-voto, ne constituent pas une illustration, une représentation: c'est d'un «talisman» qu'il s'agit, d'un talisman ayant le pouvoir d'évoquer ou de conjurer la situation humaine qu'il rappelle ou signifie. *Le salon de coiffure des damnés et des élus* peut s'interpréter de même. Avec ce fragment de corps dépeint de façon hyperréaliste, il se révèle *voulu* comme un ex-voto, comme une icône ayant pour signification les pouvoirs d'une intervention surnaturelle. Le tracé qui occupe le grand angle derrière le bras réapparaît en 1963 dans *Peinture rose* (n° 33), où il rappelle, d'après Tàpies, l'intérieur en soie piquée d'un cercueil vu dans son enfance.

Les titres de ces oeuvres et d'autres oeuvres de la même période sont le fruit d'une collaboration avec le poète Joan Brossa (qui fut l'un des fondateurs, comme Tàpies, du groupe Dau al Set). Tàpies se rappelle que Brossa arrivait dans

son atelier avec des titres étrangers aux résonnances allusives et poétiques; ensemble ils les attribuaient aux différentes oeuvres déjà peintes. A propos des allusions wagnériennes que l'on trouve dans des titres comme *L'escamotage de Wotan*, Tàpies avoue sa passion pour la musique de Wagner et sa curiosité des mythes nordiques, mais il assure qu'en général l'imagerie de ces oeuvres lui venait intuitivement de l'intérieur de lui-même.

Il est certain que l'on retrouve dans cette période la marque de plusieurs influences, dont celles, particulièrement, de Miro et de Klee. Par exemple, *Dessin* (1948, n° 88), par ses fantaisies «automatiques», linéaires, sur lavis ou fond de peinture, rappelle le Miró du milieu des années vingt. Les dessins abstraits spontanés et les fantaisies linéaires de *Paysage nocturne* (1951, n° 8) font écho aux oeuvres de Klee des mêmes années vingt. Pourtant les motifs propres de Tàpies: l'arbre, et les yeux, le nez, la bouche, le menton stylisés, s'affirment, comme pour répondre à des associations inconscientes. D'ailleurs, au début des années cinquante, lorsqu'il s'intéressait de plus en plus à l'abstraction, Tàpies continua de joindre des collages d'éléments réels (non pas des imitations de la réalité) et des signes précodifiés à ses images à lui et à celles que lui inspirait l'iconographie des cubistes et des surréalistes. Dans *Collage aux billets de banque* (1951, n° 90), un arlequin ayant un coeur en guise de tête se tient à genoux devant une jeune beauté à l'air sérieux, comme pour lui faire une déclaration d'amour. Entre les deux personnages apparaissent des pyramides, des échelles, des étoiles, des idéogrammes et deux billets de banque roulés, passés par des fentes au travers de la toile comme pour unir deux univers et formant ensemble un X, lettre-signe qui, dans l'oeuvre de Tàpies, subit de nombreuses transformations. *Archéologie politique* (1952, n° 10) paraît faire allusion de façon plus intime encore au sentiment de Tàpies pour Teresa. Des éraflures lumineuses sur des formes géométriques sombres, aplaties, révèlent déjà le fond plus clair qu'il y a plus bas et dessinent les traits de Teresa, avec une colombe, le soleil, la lune et un arbre. Elle a au front un point noir à la manière des femmes de l'Inde. Ses sourcils ont l'air d'épis de blé stylisés, et les lignes géométriques de sa chevelure semblent établir une liaison entre les autres images et elle. Plus bas, en traits sombres sur le fond plus clair, deux mains prolongeant un instrument de musique offrent l'arbuste en fleur que nous connaissons déjà, le globe de la terre et enfin une clef, comme si un chant s'élevait dans un jaillissement de lumière.

III

À partir d'une telle articulation de formes géométriques et de formes organiques, d'une part, et de l'intérêt croissant qu'il portait à l'abstraction, d'autre part, Tàpies entreprit de nouveau, vers 1953, d'explorer les qualités physiques et les possibilités expressives des pigments et des matières ainsi que des empreintes, striations, marques et motifs linéaires. Il en résulte des tensions chromatiques et

des renversements de figures et de fond, bientôt utilisés à côté de linéarités non figuratives dessinées comme des graffiti. Il est déjà possible d'appeler non figuratives certaines oeuvres de cette période. *Jaune et violet* (1953, n° 12) offre un exemple de ce que Tàpies appelle «abstraction lyrique». Bientôt, en 1954, il commence à se servir de latex transparent pour lier des pigments secs, des grains de terre, des grains ou de la poudre de marbre. Ce fut, dit-il, «une période de réflexion sur la nature de la matière et de l'esprit». Il commença à délimiter sur ses toiles des espaces topologiques et à différencier des champs sémantiques. Il prit conscience des rapports entre les grains de marbre dont il se servait et certains qualificatifs tels que pierreux, ou dur, ou de roc.

Comme s'il réfléchissait sur la nature de la matière et celle de l'esprit *humain*, il en vint bientôt à faire évoquer par ces champs et ces espaces des éléments ou des propriétés architecturaux ou muraux, et notamment de ceux que produit l'usure du temps ou l'action des hommes. La liste chronologique des images de Tàpies pour les années 1954 à 1956 comprend en particulier: «davantage de qualités murales», «ornements architecturaux», «murailles écaillées», «murs troués par les balles», «graffiti de la rue», «davantage de portes», «rideau de fer», «vitrine de boutique», «ruines» et «davantage d'images à la poudre». De 1945 à 1964, il n'y a que trois années pour lesquelles on ne trouve pas d'éléments d'architecture dans la liste de ses images, et la présente exposition montre bien qu'il affectionne toujours ces thèmes. On constate que, depuis 1954 environ, Tàpies s'est constitué un répertoire d'images qui comprend, outre les éléments architecturaux, d'autres grandes catégories de thèmes, comme les quatre éléments de l'univers physique, la présence humaine, les accessoires utilisés par l'homme, le langage humain. Je me propose de parler successivement de chacune de ces catégories, joignant le thème à l'ordre chronologique.

L'intérêt que porte Tàpies aux éléments architecturaux provient apparemment d'un désir de redéfinir dans son art les frontières, lieux clos, ouvertures, surfaces et matières de son univers. Sa réflexion sur la nature de la matière et de l'esprit l'a sans doute amené à rechercher des structures, créées par l'homme, qui délimiteraient le monde intérieur et le monde extérieur et seraient constituées d'une matière aussi originelle que possible. Il a vu les murs, les portes, les fenêtres, les stèles comme autant de signes révélant leur lieu et leur temps, comme des objets d'archéologie ayant une importante charge de révélation. Dans *Communication sur le mur*, écrit en 1969¹⁶, Tàpies souligne (1) que la présence de murs, de portes et de fenêtres dans son oeuvre est très réelle, (2) que «ce ne sont pas du tout des objets mis là pour eux-mêmes», mais qu'il faut les voir comme «des tremplins pour atteindre des buts plus éloignés», et (3) que les images qu'il cherche à évoquer «conservent non seulement leur réalité, mais aussi leur force d'archétypes et de symboles». Il raconte que c'est graduellement qu'il a pris conscience de la puissance d'évocation des murs en travaillant à ses premières oeuvres, qu'il faisait ses expériences avec des matériaux qui en réalité étaient des murs (comme le lui avait prédit un occultiste à partir du principe de l'influence du nom sur le destin personnel, [le mot catalan *tapies* signifiant murs]), et qu'il s'est mis à voir dans les murs une foule d'images suggestives, «l'une contre l'autre, comme des cerises dans un panier». Il eut aussi la surprise de découvrir un rapport entre le mur et la méditation du Zen, depuis les premières descriptions de celle-ci dans la *Contemplation du mur à Mayahana*, de Bodhidharma, jusqu'aux

jardins du Zen où les configurations en sable sont du même genre que celles de certaines surfaces dans ses oeuvres, et jusqu'à l'habitude bouddhiste de méditer à l'aide d'un peu de terre placée dans un creux, sur un châssis, sur un mur, ou sur des matières carbonisées.

Peinture et *Grand ovale* (1956, n° 17 et 15) figurent parmi les premiers exemples d'une présence «réelle» de murs et de l'incorporation dans ses oeuvres de l'idée que les murs sont chargés de significations archétypiques. Alors que *Peinture* évoque un mur de pierre qui a été «témoin de la marche du temps: surfaces tourmentées, vieilles, décrépies, portant des traces de l'homme», *Grand ovale* s'élève devant nous comme une pierre ou une colonne d'une grandeur et d'une force écrasantes, comme un «monolithe» et «comme une suggestion puissante de l'unité fondamentale de toutes choses». Dans les deux oeuvres, mais particulièrement dans *Peinture*, les «traces de l'homme» consistent en des marques, des idéogrammes, des hiéroglyphes, que Tàpies caractérise comme des «réminiscences culturelles». Il explique que, depuis son enfance, il a été fasciné par les inscriptions cunéiformes de Babylonie et d'Assyrie. Il avait choisi pour sujet d'un devoir de rhétorique «Le royaume d'Ur et l'écriture cunéiforme» et avait fait des recherches là-dessus dans les livres de son père. Il se rappelle aussi la qualité murale d'oeuvres célèbres telles que la stèle d'Hammourabi. Vers la fin des années cinquante, Tàpies mettait lui-même sur ses murs et ses stèles des caractères en forme de coins, notamment dans *Grande peinture* (1958, fig. 2).

Quatre trous (1960, n° 23) et *Croix sur brun* (1960, fig. 3) sont des images de murs, mais bien différentes l'une de l'autre. Le genre de surface de *Quatre trous* ressemble aux murs dits «modernistes», vaguement couleur d'ocre, du quartier San Gervasi à Barcelone, dont les motifs sont dérivés de la mer. C'est tout à fait instinctivement, dit Tàpies, qu'il a fait les trous des coins, parce qu'il sentait le besoin d'accentuer et de préciser l'épaisseur de la matière. Dans *Croix sur brun*, au contraire, les traits en diagonale sont devenus partie intégrante du mur même, au fur et à mesure que l'oeuvre se formait, et cela parce que l'artiste sentait le besoin de découvrir un sens dans la matière: «Cela résulte de la volonté de produire chez le spectateur une sorte de choc psychologique ou spirituel. J'ai éprouvé ce choc le premier parce que j'ai été le premier spectateur».

La méthode de travail de Tàpies se révèle bien dans des oeuvres comme *Grand X latéral* (1961, n° 28) et *Ocre et gris sur brun* (1962, n° 30). L'une et l'autre des deux toiles fut d'abord un plan horizontal sur lequel un nombre infini de qualités pouvaient être créées. Tàpies sait fort bien qu'en déplaçant la toile du plan vertical, à travers lequel, semble-t-il, on peut considérer l'univers, au plan horizontal, on crée un espace, un champ, sur lequel on peut dès lors agir. (Il peint toujours à l'horizontale, à cause du poids des matériaux qu'il utilise.) D'ailleurs, il reconnaît l'affinité qui existe entre ses oeuvres et celles des expressionnistes abstraits. La deuxième fois qu'il est venu aux États-Unis, en 1959, il a rencontré De Kooning, Hofmann, Kline et Motherwell. À son troisième voyage, en 1961, Martha Jackson l'a amené au musée Whitney ainsi qu'au musée Guggenheim où il a vu l'exposition des expressionnistes et imagistes abstraits américains. Il a perçu l'expressionnisme abstrait comme un phénomène artistique ayant ses racines dans Kandinsky et dans l'automatisme surréaliste, mais possédant une force et un sentiment de liberté nouveaux. L'oeuvre de Tobey, en particulier, a fait sur lui une forte impression. «Dans mon oeuvre, dit-il, j'ai adapté le geste et l'action,

mais en tant que moyens de libérer l'abstraction et de produire un stimulus psychologique. Ils me conduisent à l'anima, à un état spirituel. Ce n'est pas le moi, que je recherche, mais l'esprit d'une image, parce que, l'esprit une fois appréhendé, la forme se crée d'elle-même.» Il y a là des éclaircissements sur les rapports de l'oeuvre de Tàpies, non seulement avec l'expressionnisme abstrait, mais avec la pensée orientale. À partir de 1956, il s'est intéressé encore plus à la pensée et à la culture de l'Orient. Il a étudié le Zen, le tantrisme et les religions et cultures de l'Inde et de la Chine. Il a lu Allan Watts. *Grand X latéral* et *Ocre gris sur brun* sont des images de murs, grandes et monumentales. Dans la première, sur un fond gris-blanc, des grains d'un marbre de couleur ocre composent un grand relief mural où se voient des empreintes de grosse toile d'emballage, de grandes vis à piton et de doigts, ainsi que des striations évoquant des poutres de bois, et un grand X noir, comme creusé à la gouge et qui semble étayer tous les autres éléments du mur. Dans *Ocre et gris sur brun*, des grains ocre du marbre font un mortier qui, soulevé à la truelle ou au couteau à mastic large, et roulé d'un mouvement ferme et égal sur le fond brun, constitue à la fois l'esprit et la forme du mur.

Les mêmes grains de marbre deviennent «mortier», «plâtre» ou «ciment» dans des oeuvres comme *Coins noirs* (1962, n° 29), *Bande rouge* (1971, n° 65) et *Ocre aux six collages* (1973, n° 69), où le travail de l'artiste, l'image et la forme se lisent comme des murs aux étapes successives de leur devenir: on sent que l'artiste s'identifie à la surface nette, par de subtiles striations, par un fond laissé à découvert ici et là et par des rebords épais, plissés, qu'il a taillés dans des coins lapidaires emblématiques. Il s'identifie de même aux couches de matière et aux empreintes qui évoquent un travail de construction ou de réparation en cours, par des marques de doigts et des graffiti sur le mortier humide, et par la couverture rouge en bande ou les lambeaux de linge autour des coins, laissés là, peut-être, par l'artiste-constructeur qui reviendra travailler demain. Mais la bande rouge, maintenant, donne une ombre peinte, signe que le devenir est un processus constant. C'est bien là un cas où le moi s'identifie à l'objet. La lettre initiale A figure dans *Bande rouge* et dans *Ocre aux six collages*. Dans cette dernière oeuvre, un des noms de l'artiste apparaît, mais comme inversé dans un miroir, peut-être pour donner à entendre que celui qui regarde l'objet cesse d'être dehors et se transforme lui-même en l'objet.

Les portes, les encadrements de portes, les fenêtres sont apparues dans l'oeuvre de Tàpies dès les premières années quarante. Lorsque l'identification du moi à l'objet est devenue telle qu'en fait l'objet lui-même était le sujet, Tàpies a créé des oeuvres comme *Porte espagnole* (1959, fig. 4) et *Porte brune* (1963, fig. 5), dans lesquelles les rapports entre matériaux et attributs deviennent à la fois matière et esprit, de même que cohérence entre la matière et la signification. Par «matière», on entend ici le sens philosophique de ses peintures aussi bien que les matériaux utilisés dans le travail de l'artiste. C'est par les procédés matériels et par les matériaux que Tàpies réussit à créer la présence tout à fait réelle, la présence là, des portes avec toute leur force d'archétypes et de symboles. Comme dans le cas des murs, elles ne sont pas des représentations de portes, mais des incarnations, si l'on peut dire, des attributs et qualités des portes, et comme tous les objets matériels elles ont leur propre signification autodéterminante. Dans les deux oeuvres dont il s'agit, les portes sont fermées, comme la plupart

des portes et fenêtres de Tàpies. *Arc bleu* (1962, fig. 6) fournirait peut-être une indication de ce que signifient ces ouvertures closes, puisque le point de départ en est une niche murée (*tapiado*) du cimetière de Campins, mais le lavis d'un bleu de ciel éthéré dont l'artiste a revêtu la terre ocre du mur qui ferme la niche impose une note d'ambivalence. *Carrés coupés* (1965, n° 34) présente l'empreinte d'un châssis de fenêtre, dans une matière pierreuse composée de grains de marbre d'un gris neutre. Comme pour souligner que la fenêtre est murée de façon irrémédiable et permanente, de la poudre de marbre fait un dépôt de poussière sur les reliefs du châssis. Toutes ces ouvertures architecturales semblent interdire la moindre possibilité de passage et même de regard au dehors et plus loin, la moindre possibilité de communication. Elles sont comme des signes de plénitude, de l'«idée sans issue» des bouddhistes, elles concrétisent le triomphe de l'intelligence suprême sur la naissance et la mort.

La porte réelle de *Porte-armoire* (1973, n° 70) est fermée elle aussi, à plusieurs sens du mot. Le sable peint y monte jusqu'au tiers de sa hauteur, et le monogramme que nous connaissons bien y met du même coup le sceau et la signature. En 1974, Tàpies s'est servi d'un rideau de théâtre qui lui avait été donné pour en faire *Décor de théâtre* (n° 75). Après l'avoir replié sur le paysage qu'il représentait, il a composé sur le dos du rideau une sorte de fenêtre dont le «châssis» est appliqué sur de la gaze et qui est lui-même recouvert en partie de gaze. De subtiles variations de couleurs dans les matières employées suggèrent des tensions spatiales, mais neutralisées en partie par les coups de pinceau à la couleur verte qui apparaissent au bas et réagissent visuellement avec les plis de cette surface à deux dimensions. L'illusion multidimensionnelle que donnait la scène s'est ainsi transformée en un objet évocateur, bien que resté impénétrable. Enfin *Peinture et porte* (1976, n° 82) permet de regarder dehors et plus loin. Le châssis de la porte, cependant, n'est pas encore libre d'obstacles: une planche neuve le barre à sa base, et des pointes hérissent le vieux châssis, quelque peu menaçantes. Au surplus, on retrouve confrontées ici la nature du réel et la nature de l'art. Elles ne sont pas remises en question, mais leur ambivalence se révèle, comme si elles étaient le signe des contradictions que comportent les possibilités et les impossibilités de l'existence.

IV

Tout en réfléchissant «sur la nature de la matière et de l'esprit», et en commençant à différencier des champs sémantiques sur ses toiles, Tàpies réfléchissait également sur la composition physique de ses matériaux, sur ses procédés, sur la terre, l'eau, le feu et l'air, éléments alchimiques de l'univers. Il avait traité ces thèmes auparavant, mais maintenant, en même temps que de nouvelles images de lieux clos et d'ouvertures, il créait de nouvelles images des éléments premiers du monde. Dans la liste de ses images des années cinquante et des premières

années soixante figurent «matière originelle», «flammes», «éclaboussements de boue», «espace pétrifié», «matière violente», «matière à mottes et bosses», «davantage de substances physiques», «matière manipulée», «pierre magique», «galaxie», «volcan», «rivière», «arc-en-ciel» et «vastes espaces». Toutes ces images évoquent, semble-t-il, les quatre éléments, et «pierre magique» rappelle en outre la pierre philosophale tant cherchée par les alchimistes, de même que le symbole oriental de la cohésion et du développement de soi.

La division du monde matériel en quatre éléments a été depuis le fond des temps une constante de nombreuses traditions mystiques ou culturelles. D'une tradition à l'autre, l'ordre hiérarchique d'importance des quatre éléments a pu varier, mais celui qui a prédominé était l'ordre de création, de l'aérien au solide, de l'involution à la matérialisation. Dans l'art de Tàpies, ce sont les images de l'élément terre qui prédominent et sont les plus constantes (par exemple, *Terre et peinture*, de 1956, et *Triptyque*, de 1976, n° 56 et 50 au catalogue). Elles sont aussi les plus fréquentes dans la présente exposition, même si l'on trouve des images mémorables de l'air dans *Espace blanc* (1958, n° 20), *Bleu emblématique*, (1971, n° 43) et *Bleu et roseau* (1973, n° 68). La première de ces trois oeuvres présente deux formes dans un champ en expansion. La forme de gauche est ce que Tàpies appelle l'*imago ignota*, l'image qui signifie l'inconnu et les antécédents de l'homme, ou cela qui entoure l'homme et que ni ses sens ni son intelligence ne peuvent appréhender. La seconde forme, montante, ressemblant à un nuage, signifie le monde qui est intermédiaire entre le formé et le non-formé. Dans *Bleu emblématique*, le nuage devient forme en tant que phénomène: les Eaux d'en haut suspendues dans un bleu cosmique. L'équation inscrite dans le nuage (A = A = B = B) se comprend peut-être mieux si on l'interprète d'après le langage des alchimistes: «A» signifie le commencement de toutes choses, et «B», le rapport entre les quatre éléments. *Bleu emblématique* semble dire, de façon emblématique: Tout est Un. Dans *Bleu et roseau*, le bleu emblématique, spatial, devient un champ ambivalent devant lequel est suspendue à l'horizontale, non pas cette fois un nuage, mais une tige de bambou réelle. Quatre boulettes de papier pendent au bambou, retenues par des ficelles. Des lettres, des mots et des symboles arithmétiques, identifiants, et des marques et caractère qui ne le sont pas sont inscrits dans le champ bleu. Au-dessous du bambou (symbole chinois de longévité et de fécondité), deux coeurs entrelacés débordent sur le nom Teresa, et au-dessus le mot catalan *pinso* dit: «Je pense». Il semble que l'on puisse, dans ces trois oeuvres, non seulement retrouver des images et des sentiments déjà rencontrés dans des oeuvres antérieures, comme dans *Archéologie politique* (n° 10 au catalogue), mais aussi percevoir une transformation signifiant un développement thématique: le passage d'une manière d'être primitive, originelle, à une manière d'être sensible et cognitive.

Deux oeuvres figurant dans l'exposition, dont l'une signifie le feu et l'autre la matière, font voir aussi que les signes qui apparaissent dans les oeuvres de Tàpies se rapportent à des situations aussi bien éloignées que présentes. Le feu, énergie qui transforme la matière, paraît trouver son image la plus imposante dans *Forme noire craquelée* (1968, n° 39), où une oreille humaine, dans une surface craquelée, évoque de façon poignante un être humain en train de brûler, comme les moines bouddhistes qui s'arrosaient d'essence, dans les années soixante, et mouraient dans les flammes. L'eau, élément qui ne semble pas avoir

de forme propre, est symbolisée dans les hiéroglyphes égyptiens par des lignes onduleuses parallèles, qui symbolisent aussi l'océan et la matière originelle quand elles sont répétées. Les mêmes lignes constituent le signe zodiacal du Verseau (verse-eau), *Relief gris* (1956, n° 16), où les lignes paraissent indiquer aussi l'historicité de certains symboles, fournit un exemple dans lequel Tàpies exprime l'élément sans forme pétrifié dans sa propre matière.

Tàpies avait déjà évoqué le magma igné de l'intérieur de la terre lors de ses toutes premières expériences avec de nouveaux procédés et de nouveaux matériaux, qui avaient manifesté l'accord profond de sa sensibilité avec la terre. Son attachement central à cet élément matérialisant originel de l'univers ne fut pas seulement soutenu: il se développa et s'élargit. C'est ce que montrent *Terre et peinture* (1956), *Figure-paysage en gris* (1956), *Ovale noir* (1957), *Forme jaune sur brun* (1960), *Terre et bleu* (1973) et *Triptyque* (1976) (au catalogue, n° 56, n° 14, fig. 7, n° 26, n° 44 et n° 50). *Terre et peinture* est un objet de contemplation et de méditation, simple mais profond. Celui qui, comme dans le Zen, contemple intérieurement la terre, devient lui-même son propre commencement et sa propre fin. Considérer la terre comme existant en dehors du moi, c'est se placer dans une perspective ni plus ni moins que divine. Cette perspective prend un caractère topographique, voire cartographique, dans *Figure-paysage en gris* et *Forme jaune sur brun*, tandis qu'*Ovale noir* suggère le «vide» bouddhiste de tout ce qui est composé, le néant de toute matière. Dans *Terre et bleu*, la terre devient effigie, simple signe d'une image; elle acquiert une forme féminine et s'élève vers le bleu pour s'y purifier. Inscrite dans la terre, par-dessus le champ, une configuration en croix et en échelle a ses points de coordination désignés par des lettres de l'alphabet, de bas en haut. A droite, les lettres A et B forment un diagramme. A côté du A apparaît un mot catalan qui veut dire désert, et à côté du B un mot qui veut dire solitude. Ces lettres et ces mots, placés à ce niveau, signifient peut-être le dehors et le dedans qui peuvent être transcendés, car ils réapparaissent au-dessus de la fusion de la terre et du ciel en une réalité unique. On retrouve là l'équation qu'il y avait dans *Bleu emblématique*, mais un geste pictural unit le A, commencement de toutes choses, et le B, relation entre les éléments.

V

On retrouve des images de l'homme dans l'oeuvre de Tàpies tout au long de son développement. Il s'agit dans bien des cas de parties de corps humains ou d'organes humains, ou encore d'empreintes évoquant une présence humaine. Dans sa liste iconographique, à partir des premières années cinquante, figurent des images comme: «ouvriers», «nu étendu», «nu assis», «homme en train de vomir», «thèmes amoureux», «davantage de copulation», «allusions érotiques», «assassinat avec mutilation», «corps torturé», «figure décomposée», «corps carbonisé», «fragments de corps humains», «dedans d'un corps», «organes sexuels et autres», «sourcils», «poumons», «pubis», «sexe-visage», «nez phallique»,

«fesses-seins», «abdomen-univers», «crâne», «empreinte d'un pied», «empreintes de pas». Le choix même des mots par Tàpies fait deviner que son imagerie est chargée de sens relatifs à l'humanité et à la condition humaine. L'amour, la violence, la mort sont des thèmes qui prédominent dans son oeuvre. Souvent les images, les signes et aussi leur signification sont difficiles à lire, car leur «iconicité» n'est pas toujours égale et leurs rapports avec des oeuvres antérieures peuvent être complexes. *Peinture rose* (1958, n° 18), par exemple, semblerait à première vue être l'une des peintures non-figuratives en «travail de la matière» de Tàpies. A vrai dire, l'effet réciproque du fond noir et de la figure tendant vers le rose et qui s'élève jusqu'à un relief terre de Sienne, avec les marques et inscriptions indéchiffrables, suffit déjà, vu de cette façon, à donner le sentiment qu'il y a là une forme dramatique et signifiante. Mais en lisant la configuration, et par des associations, on peut voir cette image comme un thorax humain, dont la cage osseuse est réduite à une surface aplatie et qui laisse voir son état et sa matière lacérée. Les inscriptions indéchiffrables qu'il y a en bas à droite renforcent le caractère d'ex-voto, d'objet, que possède ce tableau.

En 1965, Tàpies collabora avec son ami Joan Brossa à la préparation de *Novel·la*, roman composé de documents de la vie courante, depuis le bulletin scolaire jusqu'à la facture des funérailles, par lequel Brossa entendait révéler toute une vie d'homme. Tàpies y ajoutait des lithographies de parties du corps humain, avec d'autres images, notamment celle d'une tombe, relatives à la condition de cet homme. *Matière en forme de pied* (1965, n° 36) reprend dans un style monumental une des images principales de *Novel·la*: un pied, noueux, comprimé, gonflé, marqué de cicatrices et couvert de durillons, témoignage éloquent de ce qu'est une existence humaine.

L'amour et les thèmes érotiques ne sont pas traités de façon moins épique. *Noir et rouge avec M* (1967, n° 37) en fournit un exemple superbe. Le champ est délimité par l'empreinte des montants et de la tête d'un lit dans la matière du fond. Là-dessus est peint un grand M (lettre qui signifie souvent, dans l'oeuvre de Tàpies, le destin ou la mort), à larges coups lumineux et picturaux du pinceau. Le M devant le lit, dit-il, est devenu pendant l'exécution de l'oeuvre «les jambes de la femme, écartées comme des ailes qui se déploient». Entre les jambes, et entourée de striations qui évoquent, ici aussi, une cage thoracique, une silhouette d'homme est agenouillée. Elle inscrit le haut de son contour dans la tête de lit, d'un rouge presque noir, et la moitié du bas est traitée comme une étendue plate faisant écho aux jambes écartées, qui sont au-dessus. On peut aussi interpréter le contour supérieur du corps de l'homme comme indiquant que celui-ci est couché entre les jambes de la femme et en copulation avec elle. D'une façon comme de l'autre, les images et les formes deviennent une puissante métaphore de la vie humaine, sinon un hymne à la vie.

Triptyque aux empreintes (1970, n° 42), à l'opposé, a été inspiré par une mort. Lorsqu'il reçut le télégramme lui annonçant le décès de Martha Jackson, qui était son marchand de tableaux depuis dix-sept ans, Tàpies, très affecté, fixa la dépêche au mur de son atelier avec un gros clou. Après, tout en travaillant, il conçut l'idée du *Triptyque aux empreintes*, dont le thème central, dit-il, est «le passage de quelqu'un». De gauche à droite, des empreintes de pas, signes d'une présence effective dans le temps, traversent un large champ de sable blanc plus

ou moins doré qui occupe les trois volets de ce triptyque aux proportions de murale. Le sable consiste en grains de marbre blanc, ocre et gris, mais sa simple présence en tant que sable, sec ici, mouillé là, a quelque chose de mystérieux et de sinistre. Un long trait horizontal traverse le premier volet du tableau, touchant deux fois les empreintes de pas. Au-dessus de ce trait sont écrits dans le sable des mots d'«une langue mystérieuse» et des signes reconnaissables, comme -B, des croix, des signes plus, qui au-dessous du trait deviennent des coches (Tàpies les appelle des «oiseaux en vol»). Sur le panneau central, trois empreintes de pieds composent un arrangement symétrique dont le caractère hiératique est accentué par le clou réel planté au milieu, au-dessous des pas. Sur le volet de droite, le trait commencé sur le premier volet devient une barre schématique plus large, imprimée dans le sable. Au-dessous de cette barre, les empreintes des pieds deviennent moins nettes, parmi des lignes onduleuses courant en divers sens et que traversent deux tracés obliques formant un V à l'envers. Entre les bras du V, l'empreinte d'une chaîne disposée en collier évoque les colliers que Martha Jackson aimait porter. À l'extrémité du panneau, on retrouve l'empreinte de la même chaîne, mais on n'en voit que la moitié, comme si l'autre partie était déjà dans un autre espace. Une accolade verticale réunit au-dessous de la chaîne le monogramme de Tàpies et, le surmontant, des mots indéchiffrables et un B. Selon Tàpies, cet ensemble de signes indique peut-être, de sa part, un désir de «me servir de l'incertain pour signifier ma lutte contre le certain». Le certain, à ce moment de sa vie, c'est à n'en pas douter, la mort de Martha Jackson.

Depuis ses tout premiers collages, Tàpies est fasciné par les emmêlements de fils, ficelles ou cordes, dans lesquels il voit un symbole du cours compliqué de la vie. Lorsqu'il a fait ses premières tapisseries et tentures, dans les premières années soixante-dix, quelqu'un lui a donné un cadre à tisser sur lequel il a «tissé» du fil de fer et un vieux pantalon de travail. Il en est résulté *Pantalon et toile métallique* (1973, n° 71), dans lequel les matériaux et les objets utilisés paraissent être tissés avec les éléments de l'idée. On est frappé dès le premier coup d'oeil par une série d'associations inquiétantes. Le pantalon semble figurer quelqu'un de pris au piège, de littéralement tissé dans sa situation. Les jambes sont trop courtes, comme si le vieux velours côtelé s'était effiloché et avait été raccourci et rebordé. La fourche a été accommodée. On a demandé à Tàpies s'il avait voulu donner à cette oeuvre un sens applicable à des circonstances précises. «Les choses les plus basses, a-t-il répondu, donnent naissance aux plus hautes, et les plus humbles, aux plus honorées. J'ai disposé le pantalon en V pour Victoire». Les opprimés, les humbles, les conquis, ce sont eux qui font les conquêtes. On peut appliquer ce thème aux conditions politiques et sociales de notre pays, mais il devrait les transcender et évoquer une condition universelle.»

La violence des hommes semble faire le thème de certaines oeuvres de Tàpies, alors que d'autres oeuvres présentent plutôt la mort comme un objet de méditation métaphysique. Dans *Peinture organique* (1974, n° 45), une matière organique, couleur de chair, se détache en relief sur un fond blanc. La configuration qu'elle forme est couverte en partie de crin de cheval, matériau qui dans l'oeuvre de Tàpies a des connotations sexuelles, et elle montre des marques et des lacérations dont certaines ressemblent aux cicatrices laissées par un fer rouge. L'analogie entre sa forme générale et les images de fesses d'autres oeuvres se voit au premier coup d'oeil. Quand on lui a demandé ce que signifiait la

croix, il a répondu: «*C'est une croix dans un anus.*» Dans *Jambe* (1975, n° 49), au bas d'un fond violet presque noir se détache en relief une jambe desséchée dont les contours se mêlent à la couleur et à la tonalité du fond. Un pansement de gaze couvre en partie une lacération à la cuisse. Une autre lacération, sous le genou, a la forme du V renversé que l'on a rencontré sur le *Triptyque aux empreintes*. Au sujet de cette oeuvre, Tàpies rappelle la coutume bouddhiste du Zen de contempler le corps qui se défait après la mort, et il explique que cette contemplation ne reste pas centrée sur la personne du mort mais s'élève à un niveau de conscience supérieur où l'on peut réfléchir sur l'actualité plus haute de la mort. L'image du tableau n'est donc pas un objet de culte, mais d'accession à plus de lumière.

VI

Les objets familiers, dans l'oeuvre de Tàpies, sont jusqu'à un certain point des témoignages de présence humaine, car il s'agit presque toujours d'objets qu'ont personnalisés des rapports étroits avec l'homme. On pourrait, en fait, les appeler les affaires, les effets personnels de l'homme, car ce sont le plus souvent des meubles, des outils, des instruments, des vêtements, toutes choses que leur rôle utile, idéal, dans la vie de chacun transforme en autant d'emblèmes d'eux-mêmes.

Les objets réels figurant parmi d'autres matières font leur apparition, nous l'avons vu, au milieu des années quarante. Des oeuvres consistant en des objets réels (en tout ou en partie) apparaissent au milieu des années cinquante. Certaines sont en réalité des assemblages, puisque la plus grande partie de leurs éléments sont des objets de fabrication que l'artiste a retirés de leur milieu ordinaire. En 1956, Tàpies fit *Rideau de fer au violon* (n° 57 au catalogue), section de la fermeture métallique d'une devanture de magasin à laquelle est fixé, au bas et à droite, horizontalement, un violon, dont le manche et la crosse dépassent. Un X gris foncé, fait de deux grands coups de pinceau, occupe le bas du rideau à gauche, vis-à-vis du violon; il suggère l'idée que le rideau de fer ne joue plus son rôle d'objet réel, et il correspond d'autre part au voeu exprimé par Tàpies de «laisser une marque personnelle dans mes oeuvres». Le *Rideau de fer* fut d'abord montré dans la vitrine d'un grand magasin de Barcelone, installé d'une manière qui ajoutait à sa forme dialectique et à sa signification. Le dehors était au-dedans; le fermé était ouvert; le violon, toutefois, ne changea pas de place: il aurait pu être aussi bien au-dehors (musique dans la rue) qu'au-dedans, exposé en vitrine. Là où l'oeuvre est placée aujourd'hui, cette situation n'existe plus, bien sûr, mais le rideau de fer et le violon évoquent des milieux différents, bien qu'apparentés, et ils sont présentés sur un même plan pour être considérés d'un point de vue normatif en même temps qu'ontologique.

Parmi les objets qui servent dans les habitations, Tàpies accorde un rôle prédominant au lit. L'ensemble du lit, ou ses parties: tête, pieds, châlit, sommier, matelas, literie en général, tout cela peut avoir de multiples significations: maladie, repos, sommeil, mort, emprisonnement, vie sexuelle, mariage, procréation, amour, naissance, considérés d'un point de vue soit personnel, autobiographique, soit universel. Dans la présente exposition, ce sont *Brun, noir et rouge* (1960, n° 22), *Grande cage blanche* (1965, n° 35) et *Tête de lit avec étoffe* (1974, n° 74) qui font le mieux ressortir l'articulation multiple de ces significations apparues, comme nous l'avons vu, dès le milieu des années quarante: voir *Autoportrait* (1946, n° 83) et *L'escamotage de Wotan* (1950, n° 7). La plus abstraite de ces oeuvres est *Brun, noir et rouge*. Pourtant son premier plan saisissant et le vide de son champ central, à la différence de *Grande cage blanche*, sont non seulement fort évocateurs, mais imposants et de mauvais augure. Dans *Grande cage blanche*, l'oreiller et les draps sont en quelque sorte personnalisés par le monogramme, le même que nous avons vu sur un médaillon au cou du grand-prêtre hermaphrodite (n° 87 au catalogue). Et les taches sombres sur l'oreiller évoquent la présence récente de deux têtes. Dans ce groupe de trois tableaux, l'image la plus concrète, mais qui n'en est pas moins évocatrice et imposante, est *Tête de lit avec étoffe* (1974, n° 74), composée d'une tête de lit véritable et d'un morceau d'étoffe fleurie, attachés ensemble. La situation de fixation des deux objets l'un à l'autre est signifiée par la grille régulière de marques tracées au crayon de couleur sur la tête de lit, qui fait pendant aux ficelles retenant le morceau d'étoffe. Quant à la tache rouge sang sur l'étoffe, elle ne paraît pas tant évoquer la maladie qu'avoir été produite par un cycle de fécondité.

Peinture rose (1963, n° 33), par contraste, ne parle pas de vie, mais de mort. Ce qui pourrait avoir l'air de l'empreinte d'un matelas est en fait l'empreinte de la doublure piquée d'un intérieur de cercueil dans une matière rose ressemblant à l'albâtre et tenant sa couleur d'une terre rougeâtre. La configuration du cercueil et les empreintes des charnières et de la serrure sont des signes de plus des attributs de l'objet. Tàpies nous dit que cette image lui a été inspirée par le souvenir d'un cercueil de bronze qu'il a vu dans son enfance. C'est donc que les empreintes des objets, tout comme celles du corps humain, dans son oeuvre, peuvent évoquer des présences.

Les chaises ne sont pas traitées sur un ton moins sérieux que les lits ou les cercueils. *Noir et barre rouge* (1963, n° 32) et *Chaises tête-bêche* (1967, n° 38) sont des signes de la réflexion humaine, de ce qui est perçu comme possible ou comme impossible. Dans le premier de ces deux tableaux, une chaise se dresse au-dessus d'un fond sombre qui pourrait être le vide. Dans le second, une chaise en devient deux par un effet de miroir, mais retourné; les deux sont imprimées profondément dans un fond ocre et gris qui ressemble à de la poussière. Dans *Chaises tête-bêche*, dit Tàpies, c'est comme si toutes les possibilités étaient pour un moment confondues, et par conséquent renversées. Dans *Noir et barre rouge*, c'est comme une vision soudaine et fugitive, un coup d'oeil rapide comme l'éclair dans l'esprit même du spectateur.

À propos du *Grand diptyque à la canne* (1970, n° 63), Tàpies explique que l'image de la canne jetée en l'air et entraînant de la terre qui y collait est apparentée à la tradition du *koan* et du *mondo*, procédés du Zen qui avivent l'intuition par le moyen de paradoxes et de questions déconcertants. D'après cette

tradition, un disciple posa au maître une question transcendante, voulant connaître la réponse, ou la solution. Au lieu de répondre verbalement, le maître jeta sa canne en l'air, comme pour montrer à quel point il est impossible de ramener un univers transcendantal au niveau du langage. Tàpies, un peu comme le maître du Zen, montre que le paradoxe et la contradiction (comme l'ample mouvement de la canne et des mottes de terre, fixé en permanence sur la toile) peuvent nous permettre de surmonter les questions ou les problèmes que nous rencontrons, et que dire quelque chose, dans le domaine de l'art, n'est pas forcément peindre ou sculpter, mais faire quelque chose, agir.

En 1975, tandis qu'on tournait un film sur son oeuvre et ses procédés de travail, il a fait *Peinture avec étoffe et corde* (n° 81), assemblage de matériaux qu'il avait choisis au préalable. De l'étoffe, de la corde, de la peinture noire, de la peinture blanche y figurent juxtaposées, ou parallèles, ou contrastées, sans que l'on puisse deviner de plan d'ensemble. Pourtant, il n'y a apparemment ni objet, ni matériau, ni image, ni signe, ni résonance, ni association qui paraisse empêcher chacun des autres éléments de conférer à l'ensemble un caractère d'énigme perceptible et contraignante. L'assemblage des matériaux s'est fait d'une manière «*totale et automatique; il y avait là les matériaux, et il y avait l'intention d'en tirer quelque chose de voilé*». Pour Tàpies, «voilé» évoque le monde de la mâtâ, le monde hindou des phénomènes où les contraires s'annulent, s'équilibrant l'un l'autre dans une continuelle interaction de création et de destruction. C'est aussi le voile d'illusion de la mâtâ. «*Pouvons-nous, demande-t-il, atteindre la réalité en soulevant ce voile? Ou n'est-ce pas en acceptant le voile que nous connaissons la réalité? La doctrine hindoue nous dit que nous devons comprendre que ce voile existe, et qu'en comprenant cela nous pénétrons de plus en plus profondément. Si nous ne pouvons pénétrer dans la nature de la réalité en soulevant le voile, nous pouvons du moins comprendre et accepter le voile.*»

VII

Le langage de l'homme, dans l'oeuvre de Tàpies, est un motif, un sujet, un thème, qui ne cesse de revenir. Les images de sa liste de 1945 à 1964 qui ont trait au langage appartiennent à des catégories telles qu'écriture, lettres et graffiti, nombres, figures géométriques et signes, idéogrammes et hiéroglyphes, et empreintes et marques, toutes regroupant aussi bien des images reconnaissables que des images indéchiffrables. À partir de 1954, on trouve ainsi dans sa liste «davantage de graffiti», «initiales», «hiéroglyphes», «écriture», «calligraphies», «grandes lettres», «potencés»¹⁷, «davantage de signes grammaticaux et mathématiques», «points symétriques», «chiffres», «nombres», «lignes», «intervalles et lignes pointillées», «ovales», «rectangles», «triangles», «quatre points», «pointes et flèches», «tirets», «croix», «traits», «sillons», «marques de doigts», «marques

d'ongles», «taches d'encre», «trous» et «taches dans les intervalles». Ces images, une à une ou à plusieurs, paraissent fournir un moyen visuel de plus pour communiquer des intuitions, des idées, des sentiments, mais cette fois à travers des rapports linguistiques aussi. Tàpies dit que la plupart de ses signes linguistiques lui viennent «*instinctivement et automatiquement*». «*Je sens le besoin, dit-il, de laisser une marque sur ce que j'ai fait, ou de lui donner un nom. Cependant, je ne veux pas le définir. Je respecte spirituellement ce que j'ai fait, parce que ce sont des impulsions qui l'ont dicté. En un certain sens, je suis comme un médium.*»

Il raconte qu'en faisant «M» (1960, n° 24), il se rendit compte que l'image claire, dorée, d'un linceul pendu à la croix après le crucifiement devenait une lettre initiale stylisée émergeant d'un abîme sombre. «*Je cherchais une image forte et je l'ai vue se former en un M.*» Ce qui en est résulté est monumental de conception et dramatique de proportions, à peu près de la taille des linceuls symboliques que l'on suspend aux crucifix sur les autels et dans les processions de la semaine sainte en Espagne. La lettre M, d'autre part, évoque la mort, parce qu'elle est la première lettre de ce mot dans la plupart des langues latines. Cependant, comme pour rappeler que la mort nous attend tous, Tàpies a inscrit avec son doigt sa propre initiale sur une extrémité du linceul en M et il a mis l'empreinte de ses doigts sur l'autre extrémité.

Le caractère calligraphique qui occupe le centre de *Tout blanc* (1961, n° 27) semble aussi être «automatique», de même qu'autobiographique et emblématique. Les deux coups de pinceau qui forment ce T renversé ont eu pour antécédents les abstractions de sourcils et de nez et les abstractions de croix que l'on trouve dans les premières oeuvres de Tàpies et dans les transformations ultérieures de ces abstractions. Ce caractère calligraphique est peut-être, d'ailleurs, l'argent du T à l'envers qui forme les potencés héraldiques dont il est question dans sa liste d'images.

L'univers matériel, révélé sous la forme de choses (d'essences d'objets, pourrait-on dire), prend corps dans *Tableau noir* (1965, fig. 8) à un degré encore insurpassé dans l'oeuvre de Tàpies. Le tableau noir, toutefois, est plus qu'un signe ayant une signification qu'il détermine lui-même, car il porte une inscription qui fournit un exemple de recours à un langage d'idéation. On a tracé au tableau, à la craie, une ligne où sont marqués des intervalles inégaux et six droites parallèles de diverses épaisseurs ou intensités. Ces lignes ont un sens comme si elles étaient un langage. Mathématiquement, on peut lire chaque trajet linéaire ininterrompu comme le lieu de points dont les coordonnées dépendent d'une unique variable indépendante. Et les intervalles marqués sur la ligne du haut peuvent se lire comme une visualisation de nombres. Si on leur accorde une valeur d'expression moins précise, les sept lignes considérées comme un tout peuvent se lire aussi comme le signe d'un théorème, ou simplement comme un tracé graphique. De toute façon, l'objet ainsi présenté remplit son rôle.

L'attachement de Tàpies à la conceptualisation et au langage trouve une expression variée dans *Què fem?* (Que faisons-nous?, 1974, n° 77), dans *Si* (Oui, 1974, n° 46), dans *Si tu l'as...* (1974, n° 105) et dans *Le dîner est prêt!* (1975, n° 48), quatre oeuvres d'une même année. Elles présentent des mots ou des phrases en catalan, bien lisibles, qui dans chaque cas sont centrales par rapport à la signification de l'oeuvre. Le triptyque monumental *Què fem?* constitue un

commentaire ironique sur l'art conceptuel et sur l'intérêt que Tàpies lui-même porte à la théorie de l'art. Chacun des volets exhibe les restes de trois pages de ses écrits, photocopiées, corrigées au crayon, puis rephotocopiées. Le peu de texte qui reste n'est pas suffisant pour que l'on puisse le lire. Un des feuillets est déchiré et chiffonné; un autre n'a laissé que son empreinte sur le volet. Ce qui est bien plus permanent et certainement plus réel, ce sont les punaises qui fixent les fragments de papier au fond ocre doré en sable de marbre. Plus forts, plus évocateurs encore, une vieille boucle de courroie, un rasoir à main et deux petits gonds à vis sont fixés en large triangle sur les volets du triptyque. Au bas des deux premiers volets sont inscrites une question et une réponse. *Que faisons-nous? Où allons-nous? D'où venons-nous?* demande l'artiste. (Ces questions rappellent l'*Intruse* de Maeterlinck et l'aïeul aveugle, ainsi que, bien sûr, les célèbres inscriptions de Gauguin: *«D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?»* qu'il voyait comme la synthèse de ses idées et comme son testament artistique.) Sur le triptyque de Tàpies, la réponse est empruntée à Brossa: *«Mais voici une boîte de crayons de couleur»*. Elle répond à la question, d'après Tàpies, en nous disant que la solution n'est pas dans la pensée, mais dans la création. Vues dans un tel contexte, les images sont suggestives: la boucle, dont la courroie a cédé, ne peut plus rien tenir; la lame du rasoir à main, qui devrait pouvoir fendre un cheveu, est ébréchée, impropre à faire la barbe; il n'y a rien d'accroché aux gonds; et la question est griffonnée au bas des panneaux comme si les feuillets avaient été arrachés avec dépit, le texte n'étant pas ce qu'il fallait.

L'oeuvre intitulée *Si* comporte de même une question et une réponse, mais qui sont dans la tradition du *koan* et du *mondo*. La question est évoquée par les deux lignes droites qui traversent le blanc éthéré du fond en sable de marbre. La question du disciple, cette fois, est tout aussi subtile, et pourtant elle est incisive comme l'incision même des deux lignes tracées à la règle. *«La présence du Bouddha se manifeste-t-elle dans ceci ou dans cela?»* Et la réponse du maître à une question à laquelle on ne peut répondre carrément par un oui ou par un non est un oui catégorique, aussi rigoureux que le *Si* du tableau de Tàpies gratté du bout du doigt. Du point de vue de la logique du langage comme du point de vue visuel, la question et la réponse se défient l'une l'autre, mais parce que le Zen se préoccupe d'abord et avant tout de son expérience, il n'y a pas de pont entre les deux.

Si tu l'as... et Le dîner est prêt! sont des commentaires sur des paradoxes. Dans la première de ces deux oeuvres, la qualité quasi atmosphérique de la plus grande partie du tableau, peinte consciencieusement, se change brusquement, au-dessus, en une pâte blanche épaisse, qui devient le coin retourné de la toile, retenu par une ficelle. Une phrase est écrite au milieu de ces variations contradictoires sur espace pictural illusoire, surface peinte et objet: *«Si tu l'as je te le donnerai, et si tu ne l'as pas je te l'enlèverai»*. Ce dicton catalan paradoxal, dit Tàpies, est *comme dans la vie réelle. Plus vous avez, plus on vous donne; plus vous avez de beau, plus vous recevez de beau*. Le paradoxe, dans *Le dîner est prêt!*, est plus visuel qu'exprimé. La locution qui sert de titre appartient à la vie la plus quotidienne, mais la table qu'on voit est à l'envers. Avec la «nappe» en collage, tout cela compose une situation aux aspects inexplicables ou contradictoires.

En même temps que Tàpies inscrivait des locutions ou des phrases lisibles sur ses oeuvres, il continuait à y faire figurer des signes et des symboles mysti-

ques et hermétiques. Comme si elles développaient des intuitions antérieures, les oeuvres *Hiéroglyphes* (1975, n° 80) et *7 et bleu* (1975, n° 111) sont chargées de significations historiques et autobiographiques. Beaucoup des signes que l'on trouve dans *Hiéroglyphes* ont figuré et se sont transformés jadis dans diverses civilisations, comme dans l'oeuvre de Tàpies. Il les recouvre d'une gaze afin d'accentuer encore leur lien avec le passé lointain, *«en guise d'allusion aux momies d'Égypte»*. Le titre *«7 et bleu»* fait allusion au nombre sacré, sur lequel son père avait écrit un livre (non publié), *«Les Arcanes du nombre 7»*. Il s'agissait de la signification mystique de ce nombre dans les civilisations antiques de l'Orient et de l'Occident, *«dans les Védas comme dans la Bible»*. Comme dans *Hiéroglyphes*, des signes et des symboles antérieurs y reviennent. Et en réponse, apparemment, à la question posée ailleurs: *D'où venons-nous?* les signes semblent évoquer, dans ces oeuvres, un panorama historique avec lequel l'artiste, grâce à ses affinités, se met ou a conscience d'être en communication intime.

VIII

Si l'on peut voir comme une constante, dans l'oeuvre de Tàpies, une volonté de signifier des valeurs et des sens, on peut de même y percevoir une volonté d'essayer de nouvelles substances, de nouveaux matériaux, de nouvelles formes. Comme les alchimistes ont si longtemps cherché un agent de transmutation, Tàpies, lui a cherché sans fin la signification de la matière et des matériaux. Ses oeuvres, en majeure partie, sont à deux dimensions. Et pourtant, depuis les toutes premières, elles montrent une curieuse ambivalence entre l'expression à deux dimensions et l'expression à trois: collages, peintures ex-voto ou icônes, travail de la matière et peinture en relief, assemblages, et expériences avec des matériaux hétérogènes et des objets pris tels quels ont répondu spatialement, à des degrés divers, à son effort de synthèse du concept et de l'objet.

Rares sont les objets, dans l'oeuvre de Tàpies, qui restent dégagés totalement, même s'il y a des peintures «doubles» dont on fait le tour, et des objets attachés à une surface plane ou un mur et qui pourraient aussi bien rester tout à fait libres. Ces derniers ont évolué, depuis le début des années soixante. Ce sera un vieux morceau de carton retenu par une forte corde, ou un morceau de bois ramassé n'importe où et qui reçoit de la peinture, ou quelque journal maculé de peinture et qu'on a tassé dans une poubelle. Invariablement, ce sont des objets apparemment insignifiants, sinon de simples détrit. Tàpies les a repris au milieu ambiant, mû par son profond respect pour toutes choses. *«Si nous ne faisons qu'un, dit-il, nous devons accepter tout et tous.»* A la fin des années soixante, lorsque apparurent des orientations artistiques telles que l'antiforme, l'art de processus et particulièrement l'art pauvre (ou *arte povera*), les critiques voulurent y associer cette facette de l'art de Tàpies, et particulièrement à l'art pauvre. Et il est vrai que l'attitude positive générale des représentants de l'art

pauvre à l'endroit des matériaux dits pauvres coïncidait avec celle de Tàpies, mais les différences de pensée et d'attitude étaient plus grandes que les ressemblances. L'art pauvre est issu de *happenings*, de milieux donnés et de l'«art minimal» et il veut articuler les propriétés physiques des matériaux dans des assemblages et des juxtapositions. L'«art humble» de Tàpies procède du désir (bien enraciné dans son oeuvre) de «sauver les choses éphémères perdues qui semblent n'exister plus qu'au bord de la disparition, afin de trouver ce qu'il y a en elles de magique, de signifiant et de beau, et afin de protester contre la poursuite de leur destruction par le temps et par l'homme».

Boîte de serpentins (1968-1969, n° 112), *Fil de fer et panier* (1970, n° 122), *Plein à déborder* (1970, n° 118), *Rouleau de treillis métallique et chiffon rouge* (1970, n° 121), et *Couverture grise* (1971, n° 123) fournissent de très bons exemples de cette «récupération d'objets». Non seulement les serpentins, dans le premier tableau, et le panier, dans le second, ont-ils été sauvés de leur sort, mais l'artiste les a placés dans une situation qui signifie à la fois leur passé et leur présent. Les serpentins, comme la canne, sont des éléments qui se prêtent à des constructions spatiales, mais ils sont maintenant ramassés dans une petite boîte en bois pour y être contemplés, eux dont les couleurs vives et flottantes donnaient un jour de l'atmosphère à une fête et qui furent foulés sous des pieds joyeux sans recevoir un regard... Quant au panier, ce qu'on en regardait naguère c'était le contenu, les objets de nécessité quotidienne qu'il transportait, alors qu'aujourd'hui c'est lui-même qu'on regarde, objet prisonnier des fils métalliques qui l'immobilisent dans l'espace. *Plein à déborder*, mouchoir rempli de détrit, *Rouleau de treillis métallique et chiffon rouge*, et *Couverture grise*, vieille couverture usée de gens pauvres, pliée et attachée avec un drap sale tordu, sont aussi des images d'objets récupérés, et non pas seulement de ces objets mais d'une infinité d'évocations de l'humble vie quotidienne. On a demandé à Tàpies si l'humilité et la pauvreté de ces objets ne visait pas, par une intention plus ou moins consciente de l'artiste, à heurter de front les idées reçues concernant le caractère précieux de tout objet d'art. Tàpies a répondu ceci: «Plus qu'une intention de nier que tout objet d'art soit précieux, il y a une révérence pour toutes choses et l'intention de montrer que la beauté se trouve partout, et même dans ce qui peut paraître souillé ou sali.»

Tàpies a fait de grands assemblages à trois dimensions, non fixés à un tableau, qui souvent comprennent des articles d'utilité courante et dans lesquels les objets ne sont pas seulement récupérés, mais aussi présentés dans une situation que remplit une sensation de monumentalité et de mystère dramatiques. Certains de ces assemblages font écho à l'imagerie d'ex-voto des environs de 1950, comme si des images entrevues autrefois acquéraient enfin un caractère corporel et tangible. Par exemple, *Chaise couverte* (1970, n° 116), qui fait écho à l'aura de mystère et aux meubles couverts de *L'escamotage de Wotan* (n° 7 au catalogue), est d'un vide énigmatique. Les plis d'une étoffe drapée sur une chaise suggèrent des formes, des gestes, un costume d'être humain. Ils évoquent en même temps une présence humaine en allée, et la solitude du vide. La disposition à peu près symétrique des plis donne à cette configuration à trois dimensions une qualité hiératique, solennelle. «Cette chaise, dit Tàpies, n'est pas couverte, mais voilée. Elle est là, et elle n'est pas là. Elle est cachée. Elle est mâtée.»

IX

La même volonté de signifier et d'explorer qui se manifeste sur les toiles de Tàpies, dans ses oeuvres mixtes et dans celles qui sont à trois dimensions se manifeste aussi dans ses oeuvres sur papier. Le support matériel, en fait, n'est souvent que l'un des éléments de ce qu'il appelait en 1955 un «mariage entre forme et contenu». Ses oeuvres sur papier sont très nombreuses, et extrêmement variées du point de vue des conceptions, des techniques employées et du rôle de chacune. Comme il arrive dans le cas de nombreux artistes, ses oeuvres sur papier (le mot «dessins», en l'occurrence, est trop restrictif) révèlent souvent d'une manière saisissante ses prises de conscience et les efforts qu'il fait pour marier une idée encore en développement avec une forme et une matière capables de donner corps à cette idée. Non seulement le voit-on faire des expériences avec les matériaux, mais on découvre sur le papier sa première idée, les premières apparitions d'images et d'idéogrammes, des résumés diagrammatiques d'idées, des calligraphies automatiques, des esquisses préparatoires, des dessins, c'est-à-dire autant d'éléments à ajouter aux objets «nature», et l'emploi conjugué de diverses techniques pour réaliser sur le papier des créations qui sont véritablement des oeuvres par elles-mêmes.

Place espagnole (1959, n° 92) fournit un exemple superbe du pouvoir qu'a Tàpies de transmuier des matériaux inertes en un signe de l'esprit humain. Le point d'observation avantageux, la position divine où l'artiste se trouve placé par la contemplation d'un monticule de terre (n° 56 au catalogue), semble avoir été ramené plus bas afin qu'il puisse voir une partie du monde et de son humanité. Des incisions dans la surface et des trous dans le carton, avec de la colle et des coups de peinture d'un brun tirant sur le noir et le violet créent un paysage humain aussi puissant et existentiel qu'il ait jamais pu sembler possible d'en composer en Espagne en 1959. Sept ans plus tard, dans *Arc-en-ciel* (1966, n° 97), le point d'observation est de nouveau universel, ou cosmique. Les pigments d'aquarelle esquissent maintenant le rétablissement cosmique de l'ordre dans un arc-en-ciel qui ressemble à un mandala, avec des blancs, des roses, des jaunes lyriques donnant une structure à un moyen (un objet) de contemplation et de concentration.

Trois ans plus tard, dans *La Vanguardia Española* avec taches et journal plié (1969, n° 100), une page du grand journal de Barcelone servira de support matériel pour un appel à l'attention que Tàpies lancera à son pays. Déplié comme l'est le journal, la dernière page est celle que l'on voit d'abord, mais seule sa manchette reste lisible. Le reste est caché par de larges coups de pinceau et par le coin relevé du journal. Dans la première page, à droite, une large tache effacée ne laisse du titre que les lettres «... GUARDIA», qui font l'impératif du verbe

«garder», ou, au choix, l'expression «en garde». Le tout fait donc: «Attention, Catalogne! En garde!» En garde, peut-on supposer, contre ce que suggèrent les deux pages du journal. Or le texte maculé de la dernière page, ironiquement (et ce n'est sûrement pas l'effet d'un hasard), est une annonce de solde dans un magasin, sur la page entière, et en première page les photographies et les légendes (ce qu'on en voit) concernent le 39e Congrès eucharistique international et la Coupe Davis. Cinq ans plus tard, dans *Lettre sans paroles avec sceau* (1974, n° 107), une calligraphie hermétique, indéchiffrable, est présentée avec toute l'apparence d'un vieux document renfermant une communication officielle.

«Je voudrais, dans mon oeuvre, dire quelque chose de transcendant. Malgré tout ce qu'il y a d'autobiographique dans l'oeuvre d'un artiste, j'ai toujours voulu découvrir l'universel et parler de la vie de tous.»

(Novembre 1976)

L'oeuvre de Tàpies nous parle d'une façon qui traduit ces intentions et ces convictions. Tàpies n'est pas un esprit religieux au sens habituel du terme. Pourtant son spiritualisme, profond et authentique (il l'appelle pan-naturalisme), éclaire toute son expérience, toute sa façon d'agir devant le monde naturel. Sa vision du monde est implicite dans ce qu'il fait, dans ce qu'il dit, et dans son travail: particulièrement dans le choix (ou le rejet) et dans le traitement des thèmes. À voir les oeuvres de la présente exposition, on se rend compte que son art est orienté vers des buts métaphysiques et des buts humains. La volonté à la fois spirituelle et humaniste est tellement prononcée dans son art que résumer la signification de celui-ci revient à exprimer cette signification de façon condensée en des termes à la fois humains et spirituels: union de l'homme avec la nature, et participation vitale de l'homme à toutes choses.

À regarder en arrière, on voit que Tàpies, fidèle aux aspirations et aux rêves de sa jeunesse, a tendu vers l'absolu et a découvert le pouvoir d'expression de la matière, des images de l'univers, de l'humanité, des limites propres de l'homme, des objets fabriqués, et du langage. Il a redéfini et déplacé. Et comme des idées nouvelles sur tous ces thèmes appelaient des formes nouvelles, son art a assumé un rôle de médiation, il est devenu une sorte de rituel dans lequel la matière, les matériaux et les objets sont rapprochés par des rapports signifiants. L'imagerie de Tàpies ne s'est pas développée par séries ou par groupes mais fondamentalement par la continuelle apparition, disparition et interconnexion d'images et de signes d'un répertoire de base. Cela force presque le spectateur à s'arrêter, à réfléchir, à réagir, consciemment ou non. Et toujours il s'en trouve récompensé, car l'oeuvre de Tàpies est capable de soutenir nos projections spirituelles à chacun.

Un peu comme les expressionnistes abstraits, Tàpies a été influencé par les surréalistes, qui furent les derniers romantiques. Et son art, comme celui des expressionnistes abstraits, a été une réponse fondamentalement romantique à la vie moderne. Son hérédité, son élan personnel, et aussi les circonstances, cependant, lui ont permis de donner un rôle à des signes et à des images de l'homme et du monde de l'homme dans ses abstractions et ses synthèses personnelles du concept et de l'objet. Aujourd'hui, alors qu'il continue de créer, son art commence encore, comme dans un rituel devant refléter un dessein cosmique.

Dr. José L. Barrio-Garay
professeur et directeur du
Département des Arts plastiques
Université de Western Ontario

Notes

¹ «Déclarations», dans *La pràctica de l'art* (Barcelone, 1970), p. 34. Les citations des écrits de Tàpies ont toutes été traduites du catalan en anglais par moi, et de l'anglais au français par Louis Bilodeau (traducteur au ministère des Communications du Québec).

² Voir la note d'introduction à la «Bibliographie sélective» de ce catalogue.

³ *La pràctica de l'art*, p. 33

⁴ Tàpies a commencé en 1966 à écrire son autobiographie. Certaines parties en ont été publiées. On trouvera en traduction française dans le *Tàpies de Georges Raillard* (Paris, 1976) la liste chronologique des images. Une partie importante, «Miró de prop», figure dans *L'art contra l'estètica de Tàpies* (Barcelone, 1974). Dans un article de moi en préparation, il sera question de l'imagerie de Tàpies: sa classification et son évolution.

⁵ Le mot «ouvert» est employé ici comme on l'emploie en sémiotique. Une structure ouverte signifiante, en principe, offre plusieurs niveaux, ce qui rend possibles un assez grand nombre de significations. Elle présente un éventail de possibilités qui nécessite l'intervention active du spectateur et un choix de sa part.

⁶ Tàpies, lorsque je lui ai demandé si je pourrais parler de l'évolution autobiographique de son imagerie, m'a répondu: «Il le faut».

⁷ Dès 1934, Tàpies eut accès à diverses revues d'art. Il se rappelle le premier numéro de *D'Ací i d'Allà* (hiver 1934), consacré à l'art contemporain international. Ce sont Klee, Miró, Ernst et Arp qui firent sur lui la plus forte impression. À partir de 1947, il put fréquenter les riches bibliothèques de Joan Josep Tharrats et de Joan Prats (voir, de Tharra, Antoni Tàpies o el Dau Modern de Versailles (Barcelone, 1950), p. 3 à 6.

⁸ Sauf indication contraire, toutes les citations sont tirées de l'enregistrement sur ruban magnétique de longues interviews accordées à l'auteur par Tàpies, à Barcelone, du 6 au 12 novembre 1976.

⁹ Cette interprétation dérive principalement du *Diccionario de simbolos tradicionales de J[uan] E[duardo] Cirlot* (Barcelone, 1958; traduction anglaise: New York, 1962). Vers la fin des années quarante et le début des années cinquante, Cirlot devint le porte-parole, le théoricien et le critique du *Dau al Set*, groupe fondé en 1948 par Tàpies et par d'autres jeunes poètes et peintres d'avant-garde de Barcelone. Voir aussi Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, traduction de Roland Cahen et Henry Pernet. Paris, Buchet-Chastel, 1970. *Heinrich Zimmer*, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (New York, 1946), *Richard Wilhelm*, *Lao Tse und der Taoismus* (Stuttgart, 1925); et *Lewis Spence*, *An Encyclopaedia of Occultism* (Londres, 1920; réimpression, University Books, 1960).

¹⁰ Voir un récit personnel de sa jeunesse dans l'interview avec Lluís Permanyer (1973), reproduite dans *Antoni Tàpies, L'art contra l'estètica* (Barcelone, 1975), p. 175 et 176.

¹¹ Antoni Tàpies et l'esprit catalan (Barcelone, 1975, Paris 1976), p. 22.

¹² On trouvera une étude sur Vilanova, Villena et Lull, ainsi qu'une reproduction de la Figura 1 de l'*Ars generalis ultima de Lull* dans *Juan Carreras Artaud et Joaquín Carreras Artaud*, *Historia de la filosofía española*, siglos XII al XV, vol. 1 (Madrid, 1939). Voir aussi *Marcelino Menéndez y Pelayo*, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1 (Madrid, 1946; première édition: 1883-1889), et du même, *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, 1880), où Tàpies fit la découverte de la pensée et du

mysticisme espagnols hétérodoxes. Au sujet du renouveau en Occident de l'iconologie de l'hermaphrodite, voir A.J.L. Busst, «The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century» dans *Romantic Mythologies*, publié sous la direction d'Ian Fletcher (New York, 1967), et André Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Gallimard, Collection Idées N° 23, 1942, p. 301-302.

¹³ Cirlot, par exemple, croit que le cercle sombre qui est derrière l'arbre du Collage au fil et à l'anneau de rideau pourrait signifier un lion (voir sa Significación de la pintura de Tàpies (Barcelone, 1962), p. 19, 25, 26.

¹⁴ On trouvera deux points de vue sur le sujet, différents mais faisant autorité, dans Cirlot, *Pintura contemporánea catalana* (Barcelone, 1961), p. 43 à 49, et dans Joan Teixedor, Antoni Tàpies, Maderas, papeles, cartones y «collages» (Barcelone, 1965), p. 15 et suivantes.

¹⁵ En Espagne, on accroche des «ex-voto» dans les chapelles dédiées au saint à l'intervention duquel on attribue la guérison d'une maladie. Il s'agit souvent du moulage en cire d'une partie du corps, «signe» de la maladie guérie. D'autres objets propres à rappeler l'intervention du saint, comme de petites béquilles, ou des chromos représentant des scènes de la vie du saint, des guérisons miraculeuses ou d'autres faits mémorables, servent aussi d'ex-voto.

¹⁶ Reproduit dans *La pràctica de l'art*, de Tàpies, chap. 12. On en trouvera une traduction anglaise dans *Tàpies: Works 1969-1972*, catalogue de l'exposition de novembre-décembre 1973 à la Martha Jackson Gallery.

¹⁷ Un potencé est un espace, sur le blason, occupé par des doubles équerres (équerrres en T), ou potences. (Note du T.)

Antoni Tàpies

Notes biographiques

- 1923 Né le 13 décembre à Barcelone, de parents appartenant à la classe moyenne cultivée et libérale et se mêlant à la vie politique locale. Sa mère était d'une famille de libraires spécialisés dans les ouvrages catalans; son père était avocat.
- 1926 Maternelle de l'école Loreto, dirigée par des religieuses.
- 1928 Commence ses études élémentaires, à l'École allemande de Barcelone.
- 1931 Col-legi Balmes, dirigé par les Pères piaristes
- 1934 Commence ses études secondaires. Première rencontre de l'art contemporain dans la revue d'avant-garde *D-Ac í d'allà*. Dessin. Sous l'influence de son père, lit avec avidité des livres catalans, des classiques espagnols et étrangers et des oeuvres modernes.
- 1936-1939 Pendant la guerre, bombardements et privations. Poursuit ses études au Liceo Pràctico, puis à l'Institut Menéndez y Pelayo, et travaille pendant deux mois au bureau de son père à la Généralité (gouvernement autonome de la Catalogne).
- 1940-1942 Crise cardiaque grave. Deux années en montagne, en Catalogne, pour se remettre d'une affection pulmonaire. Dessin. Copies à l'huile de Van Gogh et de Picasso. Lectures dans Nietzsche, Unamuno, Schopenhauer, Ibsen, Hamsun, Dostoïevski. Se passionne pour Wagner, Brahms, Schumann.
- 1943 Loue son premier atelier, Carrer de Jaume I. Pour faire plaisir à son père, antreprend des études de droit à l'Université de Barcelone.
- 1944 Pendant deux mois, cours de dessin (sur modèles de plâtre) à l'Academia Valls. Histoire de l'art.
- 1945 Exposition d'art français à Barcelone. Découvre Matisse et Rouault.
- 1946 Abandonne ses études de droit pour se consacrer entièrement à l'art. Découvre Sartre et l'existentialisme. Lit Heidegger.
- 1947 Se lie d'amitié avec Joan Brossa, poète et auteur dramatique catalan, et avec Joan Prats, collectionneur d'art et partisan passionné de l'avant-garde, à la librairie duquel il peut lire le *Minotaure*, les *Cahiers d'Art* et autres publications internationales d'avant-garde. Fait ses premières gravures. Parution d'un premier article sur lui, par Sebastià Gasch (voir bibliographie).
- 1948 Expose pour la première fois (*Peinture*, 1947, et *Collage aux croix*, 1947), au Saló d'Octubre. Parution d'un deuxième article sur son oeuvre (voir bibliographie). Avec Brossa, Tharrats, Puig et d'autres, fonde la revue d'avant-garde *Dau al Set* et le groupe du même nom.
- 1949 Prend part à des expositions collectives à l'Institut français de Barcelone et au Salon de los Once, à Madrid, où il reçoit le premier prix de l'Academia Breve. Joan Prats le présente à Miro à l'atelier de celui-ci. S'intéresse à l'art et à la philosophie de l'Orient.

- 1950 Premières expositions individuelles: Galeries Laietanes, de Barcelone, et musée municipal de Mataró (Barcelone). Première apparition de son oeuvre à la Carnegie International. À la suite d'un concours, l'Institut français de Barcelone lui accorde une bourse pour un stage d'un an à Paris; il retournera ensuite régulièrement à Paris. Parution des premiers ouvrages sur son oeuvre (voir bibliographie).
- 1951 Visite à Picasso, à Paris. Fait connaissance avec Braque et Dali. Voyage en Belgique et aux Pays-Bas. Dissolution du groupe Dau al Set. Prend part à la Biennale hispano-américaine, à Madrid; Saló de Octubre, à Barcelone; et Saló de los Once, à Madrid (premier prix de peinture une seconde fois).
- 1952 Deuxième exposition individuelle aux Galeries Laietanes, à Barcelone. Expose à la Biennale de Venise, à la Carnegie International, et prend part à des expositions à Panama, en Colombie et à Santander.
- 1953 Expositions individuelles: Marshall Field Art Gallery, Chicago; Galeria Biosca, Madrid; Martha Jackson Gallery, New York. Premier voyage à New York.
- 1954 Exposition individuelle aux Galeries Laietanes, à Barcelone. Prend part à la Biennale de Venise, à la Carnegie International, au Saló del Jazz, à Barcelone (premier prix), et à de nombreuses expositions collectives aux États-Unis. Épouse Teresa Barba Fabregas
- 1955 Exposition individuelle au Club 49, Sala Gaspar, à Barcelone. Expositions collectives: Galería Sur, Santander; Sturedgalleriet, Stockholm; galerie Creuze, Paris; galerie Stadler, Paris (exposition d'inauguration); Troisième Biennale hispano-américaine, Barcelone (prix de la République de Colombie; controverse dans les organes d'information au sujet de certaines oeuvres exposées). Conférence à l'Université d'été de Santander, publiée ultérieurement.
- «Il est inconcevable que l'artiste, à moins de se renfermer dans une tour d'ivoire, se considère comme étranger aux progrès accomplis dans les autres disciplines intellectuelles: philosophie, sciences, politique... Pourtant, j'estime que l'artiste ne peut trouver dans le monde intellectuel tout ce qu'il lui faut pour donner forme aux valeurs idéologiques que regroupe ce monde. L'artiste est toujours seul devant sa toile vierge, et il doit résoudre des problèmes qui sont intrinsèques à l'art, lequel a ses propres lois tout comme les autres disciplines ont les leurs. Personne ne peut le conseiller ni l'aider. Pour éclairer et guider ses expériences solitaires, il ne peut compter que sur le combat constant avec ses matériaux et sur leur manipulation quotidienne...
- Les matériaux sont, par eux-mêmes, inertes. La capacité que possède l'oeuvre d'art d'inspirer de l'émotion ne dépend pas seulement des matériaux. L'artiste ne peut oublier que la force de l'effet que peut avoir sa création est conditionnée par l'état psychologique de la société au milieu de laquelle elle est créée...
- L'art est source de connaissance tout comme la science, la philosophie, etc., et il est le grand combat que livre l'homme, constamment, pour affiner sa perception de la réalité. Dans cet effort, où il trouve sa grandeur et sa liberté, il ne peut avoir de succès s'il lui faut compter sur des idées déjà conçues et définies. Des formes usées ne sauraient convenir à une idée nouvelle. Si les formes ne sont pas capables de déranger la société qui les rencontre, de la heurter, de la pousser à la réflexion, de lui révéler sa paresse, si les formes ne sont pas révolutionnaires, l'art n'est pas authentique. Devant une véritable oeuvre d'art, le spectateur doit sentir le besoin de faire un examen de conscience et de mettre à jour le répertoire de ses notions...
- S'il n'y a pas heurt, il n'y a pas art. Une forme esthétique qui ne déconcerte pas, qui ne change pas les manières de penser, n'appartient pas au présent.»
- (Réponse de Tàpies à un questionnaire de Sebastià Gasch, pour un article destiné à la revue *Destino*. Reproduit dans *La Práctica de l'art*, de Tàpies, au chapitre 1er, «Art-idea»)
- «La peinture a toujours été une abstraction, depuis les grottes d'Altamira jusqu'à Vélasquez et Picasso. Aux fanatiques du réalisme j'ai souvent répondu que la réalité n'a jamais existé sur la toile; elle ne se trouve que dans l'esprit du spectateur. L'art est

un signe, un objet qui évoque la réalité dans notre esprit. C'est pourquoi je ne vois aucun antagonisme entre abstraction et figuration, les deux évoquant la réalité ainsi entendue. La réalité que voient les yeux n'est qu'une ombre, et assez mauvaise, de la réalité.»

(«Déclarations», chapitre 3 de *La Práctica de l'art*)

«...A condition que l'artiste se libère de tout préjugé esthétique, l'art reste l'une des dernières retraites où l'homme puisse s'interroger, où il puisse heurter de front la société avec le maximum de liberré.

«...Instinctivement, j'ai toujours cru impossible toute orientation, toute réglementation des formes de l'art...

«...Seules des expériences quotidiennes et une vigilance constante produisent parfois, et au moment le plus inattendu, le miracle de la matière qui, inerte par elle-même, se met à parler avec une force d'expression dont l'équivalent est difficile à trouver. Lorsque cela se produit, c'est que l'artiste a réussi à marier forme et contenu... Un contenu nouveau appelle nécessairement une forme nouvelle qui lui corresponde. L'artiste doit tout réinventer, il doit se jeter à corps perdu dans l'inconnu, repoussant tout préjugé, et même, selon moi, l'étude des techniques et l'emploi des matières considérées comme traditionnelles.»

(Conférence à l'Université d'été de Santander. Reproduit au chapitre 2, «La vocación i la forma», de *La práctica de l'art*)

1956 Expositions individuelles: galerie Stadler, Paris, et Club 49, Barcelone. Participations: Biennale de Venise; Arts Council de Grande-Bretagne, Londres; Whitworth Art Gallery, Manchester. Lectures sur la pensée orientale et les techniques d'acquisition de la connaissance: vedānta, yoga, tantrisme, bouddhisme zen. Lecture d'Allan Watts. Naissance d'un premier fils, Antoni.

1957 Exposition individuelles: Galerie Schmela, Düsseldorf; Martha Jackson Gallery, New York; galerie Stadler, Paris; Arthur Tooth Gallery, Londres. Premi Lissone, prix des jeunes artistes, à Milan.

1958 Exposition individuelle à la Galleria dell'Ariete, à Milan. Une salle entière lui est réservée à la Biennale de Venise (prix de l'Unesco et prix de la fondation David Bright, de Los Angeles). Premier prix à la Carnegie International. Participation au festival d'Osaka (Japon). Naissance d'une fille, Clara. Mort du père de Tàpies quelques jours après.

«L'oeuvre d'art est d'abord en lente gestation au-dedans de l'artiste. Celui-ci prend l'habitude de penser et de réagir par des images qu'ensuite, quasi inconsciemment, il écarte ou il retient. Mais quand nous nous croyons capables de nous attaquer à une idée prédéterminée, nous devons bientôt nous rendre compte que c'est l'oeuvre elle-même qui prend le commandement, parce qu'elle obéit à des lois internes et externes de développement qui lui sont propres. Elle se rebelle et nous impose ses propres conditions, comme les personnages de Pirandello.»

(«Déclarations», dans *La práctica de l'art*)

1959 Expositions individuelles: Gres Gallery, Washington; Martha Jackson Gallery, New York; galerie Stadler, Paris. Expositions collectives: Kunsthalle, Berne; Galerie Van der Loo, Munich; et Minneapolis. La municipalité de Barcelone lui commande trois peintures. Deuxième voyage aux États-Unis, où il rencontre Hofmann, Kline, De Kooning, Motherwell.

1960 Expositions individuelles: Sala Gaspar, Barcelone; Museo de Arte, Bilbao. Expositions de lithographies à la Martha Jackson Gallery, à New York, et à la Galleria dell'Ariete, à Milan. Prend part aux expositions *New Spanish Painting and Sculpture*, au Museum of Modern Art, à New York, et *Before Picasso, After Miró*, au musée Solomon R. Guggenheim, à New York. Premier prix à l'Exposition internationale des arts graphiques, à Tokyo. Acquisition d'une vieille demeure dans le Montseny, près de Barcelone. Naissance d'un second fils, Miguel.

«Contempler une peinture, tout comme écouter de la musique ou lire de la poésie, ne doit pas obliger à faire l'analyse de l'oeuvre. Le spectateur fait déjà beaucoup en acceptant l'action que l'oeuvre exerce tout d'un coup sur son esprit, d'une manière plus ou moins indistincte. C'est sur la sensibilité que l'art agit, et non pas exclusivement sur l'intellect.

La signification d'une oeuvre d'art dépend toujours d'une collaboration possible du spectateur. Elle se trouve toujours, plus ou moins précise, dans l'intelligence de celui qui contemple l'oeuvre. Un homme sans images, qui n'a ni l'imagination ni la sensibilité qu'il faut pour libérer des associations d'idées et de sentiments, ne verra rien.»

(«Déclarations», dans *La Práctica de l'art*)

1961

Expositions individuelles: Martha Jackson Gallery, New York, et Gres Gallery, Washington; Galerie Rudolf Zwirner, Essen; galerie Stadler, Paris; Museo Nacional, Buenos Aires (Instituto Torcuato Di Tella); Galerie Blanche, Stockholm. Expositions collectives à Munich, Venise, Houston, Buenos Aires. Troisième voyage aux États-Unis.

«Une oeuvre n'est rien de plus qu'un maillon de la chaîne que constitue l'histoire de l'art. Rien ne vient de rien, et mon oeuvre se rattache naturellement aux idées qui dominent l'art européen moderne. Toutefois, en ce qui me concerne, je crois avoir fait un effort pour «sentir» mon pays [la Catalogne] en profondeur et pour m'abreuver aux sources de notre tradition. Je pense avoir apporté par là une réelle contribution à notre art. Bien rares ceux qui se rappelaient, dans l'effervescence croissante des styles abstraits internationaux, déjà dépassés d'ailleurs, que nous devions rendre un son différent, puisque notre situation est différente. J'ai trouvé la source de mon inspiration, donc, en vivant intensément ma Catalogne, dans le Montseny, dans le vert grisâtre des myosotis, dans le bleu grisâtre des brumes, et dans l'ocre des champs. Je l'ai trouvée, mon inspiration, dans le quartier Sant Gervasi, dans ses rues silencieuses du dimanche après-midi, où passe parfois une jeune fille en mauve; dans les murs gris derrière lesquels se dissimulent des jardins mélancoliques sacrifiés davantage de jour en jour à la dévorante croissance de la ville anarchique. Je l'ai trouvée dans le quartier gothique [de Barcelone], sur les pierres marquées et blessées duquel est écrite toute l'histoire d'un pays. Dans les faubourgs, à Sants, à Hospitalet, à la sortie des usines et des ateliers: Au Musée d'art roman. Dans la déraison et la passion de notre peuple, depuis Ramon Llull jusqu'à Gaudí et Joan Miro, et dans toute l'exubérance moderniste de notre ville. Je l'ai trouvée dans nos relations traditionnelles avec l'Orient, et dans notre culture ouverte à l'Europe; dans nos préoccupations sociales, industrielles, agraires, dans nos luttes; dans les danses, que nous aimons tant, devant la mer; dans nos échecs; dans notre sang; dans nos espérances. Tout ce qui est ressenti profondément peut se transformer en un symbole d'une situation universelle.»

(«Déclarations», dans *La práctica de l'art*)

1962

Premières rétrospectives, à la Kestner-Gesellschaft, à Hanovre, et au musée Solomon R. Guggenheim, à New York. Expositions individuelles au Kunsthau de Zurich et au Museo de Bellas Artes de Caracas. Exposition de lithographies à la galerie Il Segno, à Rome; et à la Galerie Pierre, à Stockholm. Crée les décors de *Or i Sal*, pièce de Joan Brossa. Voyages en Angleterre, en Allemagne, aux États-Unis, en Suisse. Au mois de septembre, s'installe à Saint-Gall avec sa famille pour y faire une grande murale dans la bibliothèque de la Handels-Hochschule.

1963

Expositions individuelles: Musée de Pasadena; galerie Berggruen, Paris; Galerie Im Erker, Saint-Gall; Centre international de recherche esthétique, Turin; Galleria Notizie, Turin; et Martha Jackson Gallery, New York (pour le dixième anniversaire de ses relations avec cette galerie d'art):

«Rappeler à l'homme ce qu'il est en réalité, lui donner un thème de réflexion, le heurter de front afin de l'arracher à la démente qu'est l'inauthenticité, et le conduire à la découverte de lui-même, à la conscience de ses possibilités réelles, voilà la tendance de mon oeuvre.»

«...Il y a des sujets dont on ne peut parler que sérieusement, l'angoisse dans les yeux. D'autres sujets, au contraire, inspirent des paroles calmes, sereines. Tantôt je dis quatre ou cinq mots pour faire réfléchir, tantôt je récite un bref poème sous le ciel nocturne, je jette un grand cri d'effroi en plein jour, ou simplement je retiens votre attention par un soupir.»

(«Déclarations», dans *La práctica de l'art*)

1964 Expositions individuelles: Galerie Rudolf Zwirner, Cologne; Galleria La Tartaruzza, Rome; galerie Stadler, Paris; Galerie Burén, Stockholm; Gallery Moos, Toronto; galerie Agnès Lefort, Montréal. Rétrospective de ses bois, papiers, cartons et collages (1944-1964) à la Sala Gaspar, à Barcelone. Une salle entière réservée à son oeuvre à Documenta III, à Kassel. Figure parmi les *Painters and Sculptors of a Decade* (Peintres et sculpteurs de la décennie), exposition internationale à la Tate Gallery, à Londres. Prix de la fondation Guggenheim.

1965 Expositions individuelles: Galerie Bernard, Soleure (Suisse); Galerie Van de Loo, Munich; Galerie Rudolf Zwirner, Cologne; Institute of Contemporary Art, Londres; Galerie Im Erker, Saint-Gall; Sala Gaspar, Barcelone. Publication de son album de Saint-Gall (série de dix lithographies) par l'Im Erker Pres, de Saint-Gall. Publication de *Novel·la* (Barcelone, Sala Gaspar), en collaboration avec Joan Brossa: oeuvre renfermant 31 lithographies.

1966 Expositions individuelles: Cercle Artistic, Manrèse (Barcelone); Galeria Biosca, Madrid; galerie Stadler, Paris; galerie Jacques Verrière, Cannes, et Galerie Burén, Stockholm. Grand prix du Président de la République à la Biennale de Menton. Médaille d'or du 15e Congrès international des artistes, critiques et historiens d'art, à Rimini. Publication de ses 9 *variaciones sobre tres gravats* (9 variations sur trois gravures) à Barcelone, Sala Gaspar. Arrêté et condamné à une amende, avec d'autres intellectuels, pour avoir assisté à une réunion d'étudiants non autorisée contre l'interdiction des associations étudiantes libres. Commence à écrire son autobiographie. Publie dès lors plus fréquemment des articles en hommage à des artistes qu'il admire (Arp, Picasso, Miró) ou sur le rôle et la fonction de l'art.

«Je m'intéresse à tout ce qui est humain, et surtout à ce qui est plein de passions, d'amours, de haines. La colère et même la violence peuvent être dignes et belles quand une bonne cause les justifie... C'est pourquoi je ne suis pas toujours heureux lorsqu'on ne voit dans mon oeuvre que le silence et la non-violence. J'estime que le silence est réellement important dans notre monde rempli de bruit et de bavardage banal. Parfois, d'ailleurs il est plus éloquent que la parole. Mais on ne doit pas confondre silence et passivité, ou indifférence, ou orgueil. Et tout cela n'exclut pas qu'en certaines occasions j'aime bien gueuler un peu. Gueuler est indispensable quand on est si peu d'accord avec ce qu'il y a autour de soi et que tout le temps on voudrait changer.»

(«Déclarations», dans *La práctica de l'art*)

1967 Expositions individuelles: Martha Jackson Gallery, New York; Kunstmuseum, Saint-Gall (ensemble de son oeuvre graphique); galerie Maeght, Paris; Sala Gaspar, Barcelone. Grand prix de la gravure à la 7e Biennale des arts graphiques à Ljubljana (Yougoslavie). Lithographies pour le livre de Jacques Dupin *La nuit grandissante* (Saint-Gall, Im Erker). Ralph Wuhlin tourne un film sur son oeuvre pour la télévision suédoise.

«Si je peins comme je le fais, c'est d'abord parce que je suis catalan. Mais je sens, comme tant d'autres, le drame politique de l'Espagne. Cela paraîtrait dans mon oeuvre même si je ne le voulais pas.

...La peinture est une manière de réfléchir sur la vie, et la réflexion est plus active que la pure contemplation. Elle est une volonté de discerner le réel, de le sonder, de collaborer à sa découverte et à sa compréhension. Peindre, c'est aussi créer du réel.

Comme le chercheur dans son laboratoire, je suis le premier spectateur de ce que la matière suggère. Je provoque ses possibilités d'expression, même si au début je n'ai

pas une idée parfaitement claire de ce que je vais faire. Je formule ma pensée au fur et à mesure que je travaille, et de ce combat entre ce que je veux et la réalité de la matière il naît un équilibre des tensions...

La valeur d'un artiste réside dans la somme des idées, des sentiments et des exemples (que d'aucuns trouvent mauvais, parfois) qu'il réussit à communiquer. Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'il tente parfois de mettre son âme à nu, non seulement dans son oeuvre, mais dans tout ce qu'il fait, y compris dans ses attitudes et ses paroles. C'est peut-être la somme de tout cela qui est son oeuvre véritable; ses peintures, ses sculptures, ses poèmes ne seraient alors que le contexte de cette somme...

«Le sentiment artistique, à vrai dire, est assez semblable au sentiment mystique. D'après Bertrand Russell, une certaine sorte de mysticisme peut nous conduire à un élément de sagesse auquel rien d'autre ne donne accès; la quête patiente et attentive de la vérité sur les chemins de la science, dit-il, peut être aidée et nourrie par l'esprit de vénération qui est propre au mysticisme.

Ce sentiment mystique, quasi indéfinissable, est fondamental, semble-t-il, chez l'artiste. C'est comme une souffrance devant la réalité, un état de constante hypersensitivité à l'égard de tout ce qui nous entoure, le bon comme le mauvais, la lumière comme l'obscurité. C'est comme un voyage au centre de l'univers, qui donne la perspective dont on a besoin pour voir les choses de la vie dans leur dimension réelle.

Il est exact que mon oeuvre, parfois, rend hommage à des choses insignifiantes: papier, carton, détritux... La main de l'artiste est intervenue pour les recueillir, pour les sauver de leur perte, de l'usure, de la destruction, des marques infligées par l'homme et par le temps... Dans ces côtés humbles de mon oeuvre, il y a aussi un sentiment de protestation, et non pas seulement une petite histoire intime..., mais il y a en même temps un souci de justice et de paix, qui exprime une situation collective.

On devrait toujours se garder, devant une oeuvre d'art, de lui demander des solutions, ou même des allusions, à tel ou tel problème immédiat ou concret. Ce qui est du domaine de l'art, ce sont les aspects généraux et fondamentaux, les grands desseins, les vues d'ensemble. Quand cette armature est solide, tout le reste vient trouver facilement sa place, comme les morceaux d'un puzzle une fois entrevue la figure qu'ils composent...

L'oeuvre d'art est un simple support de la méditation, un artifice pour fixer l'attention, pour stabiliser l'esprit ou l'exciter. Les résultats qu'elle obtient permettent seuls de juger de sa valeur.»

(«Déclarations», dans *La práctica de l'art*)

1968 Expositions individuelles: Museum des 20 Jahrhunderts, Vienne (rétrospective); Galerie Im Erker, Saint-Gall; librairie La Hune, Paris; Kunstverein, Hambourg et Cologne (rétrospective); Martha Jackson Gallery, New York; galerie Maeght, Paris; Galerie Schmela, Düsseldorf. Couvent de capucins de Sion, en Suisse: écrans faits de morceaux de draps de lit pour les fenêtres.

1969 Expositions individuelles: galerie Maeght, Paris; Sala Gaspar, Barcelone; galerie Stadler, Paris; une salle entière lui est réservée à la Biennale de la gravure à Ljubljana (Yougoslavie); Kunstverein, Kassel. Publication de *Frégoli* (Barcelone, Sala Gaspar), oeuvre de Brossa et Tàpies (8 lithographies, 1 lithocollage et 1 eau-forte) Série d'eaux-fortes aux ateliers Arte, à Paris. La fondation Maeght, à Paris, fait tourner un film sur son oeuvre par Clovis Prévoist; et J.M. Acarín et A. Dañhel tournent le film *Malir Tàpies* pour la télévision tchèque.

1970 Expositions individuelles: Galleria dell'Ariete, Rome; Galerie Bleue, Stockholm; Martha Jackson Gallery, New York; Neue Galerie, Baden-Baden. Figure à la Carnegie International. Collabore avec Joan Brossa à la réalisation de *Nocturn Matinal* (Barcelone, Poligrafa) livre de poésie concrète par Brossa, avec 7 lithographies de Tàpies. *Produit des oeuvres à trois dimensions plus grandes. Publication de La práctica de l'art* (voir bibliographie). Chargé de faire une murale pour le nouveau théâtre de Saint-Gall. Série de grandes eaux-fortes aux ateliers Arte, de Paris. 14 planches

gravées (lithographies et gravures) pour *Air*, recueil de poésie d'André de Bouchet (Paris, Maeght). Participe à une réunion d'intellectuels espagnols à l'abbaye de Montserrat pendant un procès de nationalistes basques.

- 1971 Expositions individuelles: Galleria San Luca, Bologne; Hachette Gallery, Londres; Galerie Rössli, Balstahl (Suisse); Galerie Maeght, Zurich; Sala Pelaires, Palma de Majorque; Galerie Börjeson, Malmö (Suède); Sala Gaspar, Barcelone.
- 1972 Expositions individuelles: Galerie Hans Seel, Siegen (Allemagne) (la ville lui attribue le prix Rubens); galerie Maeght (Paris); Museu Municipal, Mataró (Barcelone).
- 1973 Expositions individuelles: Galerie Börjeson, Malmö (Suède); Galerie Wünsche, Hambourg; Musée national d'art moderne, Paris (rétrospective); même rétrospective au musée Rath, à Genève, et au Palais des Beaux-Arts, à Charleroi; Galeria As, Barcelone; Jodi Seully Gallery, Los Angeles; Galeria 42, Barcelone; Sala Gaspar, Barcelone; Dau al Set Galeria d'Art, Barcelone (rétrospective); Galería Juana Mordó, Madrid; Martha Jackson Gallery, New York. Publication de *La clau del foc* (Barcelone, Poligrafa), du poète catalan Pere Gimferrer, avec 16 lithographies et 5 eaux-fortes de Tàpies. Publication de *Suite Catalana*, comprenant 10 lithographies de Tàpies et *Poems from the Catalan* de Brossa (Barcelone, Poligrafa, et Londres, Guinness and Sutton). Publication de *Qui parle haut que nos lèvres* (Paris, Maeght), texte d'André du Bouchet et lithographies de Tàpies.

«Dire que l'art, aujourd'hui, exige la participation du spectateur est presque se rendre compte subitement que la lumière a besoin de nos yeux pour exister. Toute une tradition philosophique, d'Héraclite à la phénoménologie, nous a parlé de la participation créatrice de l'homme aux expériences qu'il vit. Et le monde de l'art a toujours fourni aux penseurs de solides arguments pour montrer à quel point nous sommes la mesure de toutes choses. Ni les oeuvres d'art qui semblent le plus complètes et dont on dit qu'elles se suffisent à elles-mêmes, ni non plus les oeuvres hyperréalistes, ne cessent jamais d'être simplement des signes de la réalité, laquelle prend vie dans l'esprit du spectateur et là seulement. Désignation et objet désigné ont aussi toujours été dans un rapport mystérieux l'un avec l'autre, en ce monde des apparences; on les perçoit tantôt ensemble, tantôt séparés. C'est la mâyâ qui imprègne toutes choses. Si nous les croyions toujours ensemble, comme le soutenait Nataraja, on ne pourrait prononcer le mot «feu» sans brûler, on ne pourrait peindre la mer sans se noyer. Et si

nous les croyions toujours séparés il ne saurait y avoir de désignation sans un désigné, et vice versa.»

- («La participacio en l'art», dans *L'art contra l'estètica*)
- 1974 Expositions individuelles: Neue National galerie, Berlin (rétrospective); Galerie Schmela, Düsseldorf; Martha Jackson Gallery (New York); galerie Maeght, Paris; Hayward Gallery, Londres; Galería Van der Voort, Ibiza; Galería Juan Martin, Mexico; Louisiana Museum, Humbleback (Danemark). Voyage à Copenhague pour inaugurer l'exposition du Louisiana Museum. Prix du British Arts Council à l'Exposition internationale de la gravure, en Angleterre. Médaille Stephan Lochner, attribuée par la Ville de Cologne.
- 1975 Expositions individuelles: Galería Maeght, Barcelone; galerie Jeanne Castel, Paris; Galería Ruiz Castillo, Madrid; Galería La Mulassa, Vilanova i la Geltru (Barcelone); Galería Juana de Aizpuru, Séville; Sala Pelaires, Palma de Majorque; Galería La Cabala, Madrid; Galerie Maeght, Zurich; Erker Galerie-Art 6175, Bâle; Galería Kreiskler 2, Madrid; Galerie Beyeler, Bâle; Galería Ciento, Barcelone; Martha Jackson Gallery, New York; galerie Le Scriptorium, Paris. Publication de quatre livres de poésie contenant des lithographies et des gravures de Tàpies: *Llambrec material*, de Takiguchi (16 lithographies); «par Jean Daive (6 gravures); *Ça suit son cours*, d'Edmond Jabès (5 gravures); et *Oda à Xirinachs*, par Joan Brossa (2 lithographies).
- «L'expérience mystique, d'après les plus sérieuses traditions orientales, les grands esprits hétérodoxes d'Europe et la psychologie moderne, peut aujourd'hui être comprise aussi bien comme une disposition psychologique non transcendante orientée vers tout ce qui est encore inconnu: une intuition vivante, selon Lénine, qui facilite ou au moins peut stimuler les études épistémologiques.»
- («Crítica a la crítica». *La Vanguardia Española* (Barcelone), 11 juillet 1975, p. 11)
- 1976 Expositions individuelles: Galería 3 i 5, Gérone; Galería Rayuela 19, Madrid; galerie Maeght, Paris; Galería Joan Prats, Barcelone; Edit. Art, Genève; fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence; musée Seibu, Tokyo (rétrospective); Fundacio Joan Miró, Barcelone (rétrospective). Voyage en Italie pour collaborer à l'organisation de l'exposition *Spagna: Vanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976*.
- 1977 Exposition individuelle à l'Albright-Knox Gallery, Buffalo; Museum of Contemporary Art, Chicago; Marion Klooguer McNay Art Institute, San Antonio; Des Moines Art Center, Des Moines; et Musée d'art contemporain, Montréal (rétrospective).

Ministère des Affaires culturelles 1977

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, quatrième trimestre 1977.
Bibliothèque nationale du Québec