

2017

Magie, Terre et Cri. Les resémantisations politiques de l'œuvre d'Antoni Tàpies sous le franquisme.

Claudia Grego

Ecole Normale Supérieure de Paris, claudiagregomarch@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Modern Art and Architecture Commons](#)

Recommended Citation

Grego, Claudia. "Magie, Terre et Cri. Les resémantisations politiques de l'œuvre d'Antoni Tàpies sous le franquisme.." *Artl@s Bulletin* 6, no. 2 (2017): Article 10.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Magie, Terre et Cri. Les resémantisations politiques de l'œuvre d'Antoni Tàpies sous le franquisme

Claudia Grego *

Ecole Normale Supérieure de Paris

Abstract

This article analyzes how the interpretative pliability of the work of Antoni Tàpies (1923-2012), in particular its resemantization during the Francoist period (1939-75). By following the trajectory of *Cross of Newspaper* (1946-7), we can distinguish three stages: at first, the emergence of Tàpies on the artistic scene and the search for its pictorial singularity; the ambiguous stage of pro-Franco collaboration, at the time of the triumph of the informal; finally the catalanization and the political claim of Tàpies, starting in the late 1960s. These three moments took place in three different geographical eras: Barcelona, New York and Paris. The journeys of *Cross of Newspaper* allow us to clarify the role of each of these scenes in the construction of the image of Tàpies as a "universal Catalan," and to possibly throw a new light on some of the geopolitical tensions of the postwar Western artistic field.

Résumé

Cet article analyse comment la ductilité interprétative de l'œuvre d'Antoni Tàpies (1923-2012), en particulier sa resémantisation pendant l'époque du franquisme (1939-1975). En suivant la trajectoire de *Croix de journal* (1946-47), on distingue trois grandes étapes: d'abord, l'émergence de Tàpies sur la scène artistique et la recherche de sa singularité picturale; l'étape ambiguë de collaboration franquiste, à l'époque du triomphe de l'informel; enfin la catalanisation et la revendication politique de Tàpies, à partir de la fin des années 1960. Ces trois moments se sont déroulés dans trois ères géographiques différentes: Barcelone, New York et Paris. Les voyages de *Croix de journal* nous permettront d'élucider le rôle de chacune de ces scènes dans la constitution de l'image de Tàpies comme un « Catalan universel », et d'éclairer peut-être sous un nouveau jour certaines des tensions géopolitiques du champ artistique occidental d'après-guerre.

** Claudia Grego est élève de l'École normale supérieure de Paris, titulaire d'un M2 en Histoire de l'art en 2017 à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. Passée par l'Université de Barcelone et actuellement, elle travaille sur l'art espagnol d'après-guerre. Elle commence un doctorat à l'Université de California, Santa Barbara.*

Antoni Tàpies (1923 – 2012) fut un artiste prolifique qui, entre 1943 et 2012, produit plus de dix mille œuvres expérimentant avec la peinture, la gravure, la sculpture et l'assemblage, y compris l'installation. Établi à Barcelone, il se confronta en permanence aux nouvelles formes artistiques contemporaines internationales, tout en questionnant les particularités de la situation politique espagnole de son époque. S'occupant soigneusement de faire circuler ses œuvres localement comme internationalement, par des chemins commerciaux comme institutionnels, l'artiste se fit connaître comme un plasticien capable de se confronter au panorama artistique occidental, tout en le faisant dialoguer avec les débats artistiques et le contexte sociopolitique espagnols. Même si ce dialogue, cette ouverture et cette universalité ont été retenus comme le plus important dans la carrière de l'artiste, il faut aussi mettre à jour la manière très diversifiée dont l'œuvre de Tàpies a été comprise avant la reconnaissance internationale et nationale de cette figure de « Catalan universel », en porte-à-faux avec la dictature franquiste. Cet article se concentre donc sur les resémantisations à l'œuvre dans la réception et l'interprétation de l'œuvre de Tàpies pendant la période franquiste (1939-1975), et sur la manière dont d'un lieu à l'autre, Espagne, Europe, Paris, New York, et selon les moments, elle a contribué à la fabrication du profil politique et universel de Tàpies.

1. Magie ? Les débuts de Tàpies à Barcelone, ou la récupération phalangiste

Les débuts de Antoni Tàpies à Barcelone sont ceux d'un artiste qui doit négocier avec une situation culturelle difficile, près de dix ans après la proclamation par le général Franco d'une « paix » espagnole qui ne laissait place à aucune dissidence, y compris culturelle. Du 2 au 22 octobre de 1948, l'artiste expose *Croix de journal* au Ier Salon d'Octobre organisé à Barcelone. Ce salon, fondé par Josep Maria Sucre, Jordi Mercadé i

Farrés, Fornells Pla, López Obrero, Imbert et Vidal de Llobater¹, incorporait Tàpies au renouvellement de la scène artistique barcelonaise, dans l'esprit de divulguer et d'impulser la production d'art moderne dans un panorama culturel encore trop affecté par la misère de l'immédiat après-guerre espagnole². Dans ce Salon Tàpies, était accompagné de son cousin Modest Cuixart—qui avait fondé la revue *Dau al Set* avec lui, mais aussi du poète Joan Brossa, des peintres Joan Ponç et Joan-Josep Tharrats, ainsi que de l'écrivain Arnau Puig—ainsi que par d'autres artistes tels Albert Ràfols Casamada ou Ramon Rogent i Parés. Bien qu'ils n'aient pas appartenu à un même groupe, ces peintres étaient tous nés dans la première partie des années 1920 ; ils avaient vécu l'expérience de la guerre civile. Influencés par une même idée stéréotypée de l'avant-garde, où la révolution formelle était équivalente à la révolution sociale, ils furent parmi les protagonistes du renouvellement de la scène artistique barcelonaise, franchissant les frontières de l'académisme pictural franquiste par la déformation formelle de modèles éclectiques.

Croix de journal était accroché avec deux autres tableaux : *Le Collage des croix* et *Composition*. Par comparaison avec les huiles et les encres de tendance surréaliste que l'artiste réalisait à l'époque, ces œuvres se concentraient plutôt sur l'expérimentation des limites matérielles de la peinture. En effet, elles avaient été sélectionnées par Josep Maria Sucre et son collaborateur le sculpteur François Boadella à cause de leur caractère « moins provocateur et grotesque »³, qui ne serait trop gênant pour les autorités franquistes. En explorant les techniques du grattage et du collage, Tàpies s'éloignait de la figuration *surréalisante* qui peuplait ses autres toiles. Il ne montrait pas des individus et des bêtes sinistres qui regardaient les spectateurs dès leurs localisations affreuses, avec une expression

¹ Lourdes Cirliot, *El mundo de Dau al Set* (IberCaja : Valladolid, 11 décembre 2008 - 11 juin 2009), 65.

² Julián Díaz Sánchez et Ángel Llorente, *La crítica de arte en España (1939 - 1976)* (Madrid: Akal, 2004), 241.

³ Antoni Tàpies, *Memòria personal* (Barcelone: Fundació Antoni Tàpies, 2010), 219.

misérable et triste—mais des papiers collés inoffensifs.

Ces trois œuvres étaient constituées de couches de peinture brunes et grises décapées par les violentes incisions du peintre avec des croix en papier de journal et des papiers de soie collés. Ces œuvres eurent une réception généralement positive dans la presse artistique, même si l'opposition au développement d'un art moderne — c'est-à-dire, en rupture avec l'académisme que le régime franquiste avait promu pendant l'immédiat après-guerre—était encore assez intense en Espagne⁴. Josep Maria Junoy, historien de l'art d'idéologie conservatrice que Tàpies connaissait par ses contacts familiaux⁵ et qui collaborait avec des publications complices de l'idéologie franquiste par conviction comme *Solidaridad Nacional* et *Occidente*, ou par imposition, comme *Destino* et *La Vanguardia Española*, et, écrivit à propos de ces toiles :

La composition qui s'assimilait à un type de cimetière [probablement *Collage des croix*] idéographique avec ses signes en croix noirs (et la croix en relief blanc du premier plan!) ; ses morceaux de papier gommé – froncés comme des pétales asséchés, comme des lèvres assoiffés - ; ses touches de couleur – violet parme et vert émeraude – appliquées sur un fond griffé et terreux, étaient d'un tel décorativisme, d'un tel sentimentalisme que, bien qu'ils fussent « de dos à la réalité », ils ne manquaient d'intérêt poétique, ni – de sa façon étrange – d'émotion plastique.⁶

Le 10 octobre 1948, Junoy avait déjà mentionné la découverte de certains « talents picturaux et sensibilités artistiques dignes d'être pris en compte » au Salon d'Octobre que, pour le reste, il trouvait mal orienté⁷. Une semaine après, Junoy faisait référence directement à Tàpies, —un jeune

artiste, l'air fatigué mais élégant, qui avait décidé de ne plus peindre la réalité et qui avait attiré l'attention au Salon d'Octobre.

Les mots de Junoy pour dévoiler la signification des tableaux de l'artiste sont exemplaires du genre d'interprétation que les premières œuvres de Tàpies reçurent au début des années 1950 dans le contexte espagnol. Attribuant au collage de Tàpies une affection sombre et chagrinée venue des cimetières, le critique analysait le travail du peintre en partant de ses aspects formels et de sa composition. Junoy parlait de la puissance évocatrice de la combinaison des matériaux, du sentimentalisme de la couleur et de la contraposition entre figures du fond et figures du premier plan, éléments qui d'après lui octroyaient une « émotion plastique » spéciale et un « intérêt poétique » à la peinture de Tàpies. De même que Sebastià Gasch—critique d'art qui avait étudié avec Joan Prats et Joan Miró, et défenseur de la république, qui avait commencé à écrire dans la revue *Destino* en 1946 après son exil à Paris pendant la guerre civile⁸—avait défendu Tàpies l'année précédente, les inquiétudes plastiques de Tàpies n'étaient pas incompatibles avec une émotion effective. Bien au contraire, elles faisaient briller dans ses œuvres « la sorte de lueur spirituelle qui doit exister dans toute œuvre d'art qui se reconnaisse comme telle »⁹.

Le renouvellement artistique et la poétisation émotive à partir desquels Tàpies fut interprété à l'époque entretenaient le positionnement du peintre sur la scène catalane comme peintre autonome, mais aussi comme membre du groupe *Dau al Set*. Ce groupe était fondé sur la publication mensuelle d'une revue du même nom, à laquelle Tàpies participa entre 1947 et 1952. La revue, menée d'abord par Joan Brossa, Arnau Puig, Joan Josep Tharrats et Modest Cuixart, fut l'une des premières initiatives pour redynamiser le panorama culturel catalan ; ses membres partageaient un même goût pour « le mystérieux,

⁴ Juan Cortés, "Los interrogantes del arte moderno" *Destino*, n° 579, 11 octobre 1948; Tristán la Rosa, "Primer Salón de Octubre", *La Vanguardia Española*, 21 octobre 1948.

⁵ Antoni Tàpies, *Memòria personal* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010), 167.

⁶ "Aquella composició que semejava una suerte de camposanto ideogràfic amb sus signes crucíferos negros (i aquella crucecita en relleu blanc del primer términ!) ; sus trozos de papel engomado – fruncidos como unos pétalos secos, como unos labios sedientos - ; sus toques de color – violeta de parma y verde de esmeralda – aplicados en el fondo arañado y terroso eran de un decorativismo, de un sentimentalismo, que, aunque de « espaldas a la realidad », no carecían de interés poético, ni – a su extraña y abstracta manera – de plástica emoción." J. M. Junoy "De espaldas a la realidad", *El Correo Catalán* (17 octobre 1948).

⁷ J. M. Junoy, "Pues no...!", *El Correo Catalán*, 10 octobre 1948.

⁸ "Sebastià Gasch" Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2015, consulté le 1er juin 2017, http://www.escriptors.cat/autors/gaschs/pagina.php?id_sec=2706

⁹ Sebastià Gasch, "Unos dibujos de Antonio Tàpies", *Destino*, 29 mars 1947.

l'obscur et l'intermittent », ¹⁰ un « magicisme plastique » comme le qualifiait en 1949 le critique d'art Juan Eduardo Cirlot.¹¹ À partir de la fondation du groupe en 1948, Tàpies reçut le soutien d'une équipe de critiques, peintres et galeristes assez solide, aux factures politiques hétérogènes. Comme l'affirma dès 1960 Carlos Areán—critique d'art très proche du gouvernement de Franco, revenant alors sur les dix dernières années—, la critique barcelonaise accueillait très volontiers cette nouvelle formation d'artistes en pleine effervescence, et dont Tàpies en faisait partie.¹² Grâce à sa forte amitié avec le galeriste Joan Prats et le poète Joan Brossa, Tàpies avait fait connaissance de Joan Teixidor, Alexandre Cirici Pellicer ou Santos Torroella, écrivains et critiques d'art décisifs pour le renouvellement de la culture catalane des années 1940 et 1950. Ceux-ci lui firent connaître d'autres personnalités comme Joao Cabral de Melo, consul brésilien à Barcelone, ainsi que Joan Miró. Ces trois critiques exprimèrent des positions diverses et ambiguës à l'égard de la production de Tàpies, d'une année sur l'autre. Au début de la carrière du peintre, à la fin des années 1940, Cirici Pellicer situait Tàpies à l'entrecroisement de la tradition baroque espagnole, de la tradition gothique catalane, du romantisme et de l'existentialisme, suivant les présupposés historiques du baroque établis par le projet nationaliste d'Eugeni D'Ors.¹³ Par contre, en 1971, Cirici lirait l'usage des matériels humbles par Tàpies comme l'expression de son opposition au système, tout en décelant dans son travail une attitude politique.¹⁴ Santos Torroella publia un article en 1950 dans le *Correo Literario*¹⁵, où Tàpies était présenté comme un aventurier se dirigeant vers l'expression d'une angoisse obscure, par le moyen de tableaux que le critique qualifiait de cinglants, cruels et corrosifs. Le peintre était vu

au prisme d'une rébellion esthétique fermée sur les inquiétudes de son propre monde intérieur, un monde indépendant des réalités extérieures. De la même façon, un article de Joan Teixidor publié en 1950 chez *Destino*¹⁶ louait la « belle unité » de l'œuvre de l'artiste, son « élan orchestral » et son « ambiance spirituelle ».

Cette formalisation spirituelle des premières interprétations de Tàpies est un élément qui se répète dans les commentaires d'autres agents culturels. À la demande des artistes, Joao Cabral de Melo prit en charge la rédaction du texte qui accompagnait l'exposition de Tàpies, Cuixart et Ponç à l'Institut Français de Barcelone en 1949. La préface se focalisait sur l'aspect formel, appliquant aux œuvres un lexique lié aux idées de bataille et de rébellion, mais sans connotation politique directe. La peinture des trois artistes était définie comme une « lutte négative » qui *n'imposait* pas un nouvel système de composition, mais qui essayait de se *défendre* du statisme des modèles traditionnels. Cette lutte douloureuse avait comme but principal la garantie de liberté des artistes, afin de déstabiliser les normes de composition et d'équilibre. Interprété dans cette perspective, Tàpies était celui qui avait méprisé le plus intensément les limites du tableau, et qui était parvenu à *déstabiliser son ordre*.

Cette lecture dépolitisante correspondait à un contexte aujourd'hui bien connu. Comme l'historien Jorge Luis Marzo l'a signalé en effet, pendant les années 1950, s'établit une relation relativement bonne entre la bourgeoisie, l'avant-garde et le franquisme, qui permit de créer des espaces communs d'intérêt et de collaboration, où la discussion politique passait au second plan.¹⁷ La préservation de l'espace culturel comme un lieu de rencontre dépolitisé coïncidait avec un excès de formalisme qui neutralisait tout sens politique dans l'art produit en Espagne. Cet accord politique pour la sauvegarde d'une certaine activité créatrice fut très favorable à Tàpies lors de ses premières expositions. Au retour d'un séjour à

¹⁰ Lourdes Cirlot, *El mundo de Dau al Set* (IberCaja : Valladolid, 11 décembre 2008 - 11 juin 2009), 66.

¹¹ *Diccionario de los Ismos* (Barcelone: Argos, 1949), s.v. "Magicismo plástico", Juan Eduardo Cirlot.

¹² Carlos Areán, *La escuela barcelonesa* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1962), 84.

¹³ Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006), 51. Consulté le 1er juin 2017, <http://www.soymenos.net/arte/franquismo.pdf>.

¹⁴ Alexandre Cirici Pellicer, *Tàpies i els petits motors* (Sala Pelaires : Palma de Mallorca, 1971), 24, cité dans *Ibid.*, 98-99.

¹⁵ Rafael Santos Torroella, "Un pintor y un poeta", *Correo Literario*, 15 décembre 1950.

¹⁶ Joan Teixidor, "Los nocturnos de Tàpies" *Destino*, 1950.

¹⁷ Jorge Luis Marzo and Patricia Mayayo, *Arte en España (1939 - 2015) ideas prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 131.

Paris entre 1950 et 1951—permis par une bourse de l'Institut français de Barcelone—qui lui avait permis d'assimiler intellectuellement et plastiquement le marxisme, l'abstraction géométrique et la polémique du réalisme socialiste, les œuvres de Tàpies bénéficièrent encore de ce compromis politique : on les lisait en ignorant toute référence politique, et elles commençaient même à être acceptées dans les sphères artistiques franquistes. Ainsi, Luis Felipe Vivanco, poète et « phalangiste libéral »¹⁸ qui avait renoncé au militantisme républicain pour rejoindre la Phalange pendant la guerre civile, et qui avait fondé avec les autres poètes fascistes Luis Rosales, Leopoldo Panero et Dionisio Ridruejo la revue *Escorial* en 1940¹⁹, attribuait à Tàpies une tendance au truculent et à l'immonde, tendance que pardonnait son imagination poétique, son sens constructif et la « substantivité » de sa couleur.²⁰

Pour le milieu critique qui entourait la revue *Alcalá*, organe fondamental du Sindicato Español Universitario phalangiste²¹, le monde de Tàpies était celui du réalisme magique²². En 1953, Tàpies présentait pour eux la maturité d'un art ayant abandonné l'expression surréaliste primitive pour adapter l'air incantatoire et surprenant théorisé par l'historien de l'art allemand Franz Roh²³. Les solutions calligraphiques se combinaient avec un univers de rêves, de chimères et d'essences prodigieuses²⁴ qui devaient permettre de découvrir le mystère du monde²⁵. De même, *Radio Nacional de España* présentait Tàpies comme un « convaincu de la peinture magique », dont les cauchemars picturaux avaient un sens d'unité conceptuelle, un style et une personnalité d'exception²⁶. De nombreux dessins de Tàpies furent reproduits dans la revue *Alcalá*,

accompagnant, par exemple, un article où le poète fasciste Dionisio Ridruejo défendait l'unité d'une Espagne opposée à toute volonté sécessionniste de la Catalogne. De manière ironique pour un regard rétrospectif, les visages souffrants de Tàpies étaient pour Ridruejo l'illustration parfaite de la défense de la « nouvelle Patrie » espagnole²⁷.

2. *Terre. L'internationalisation par l'informalisme, au prix de l'ambiguïté politique.*

Prêté par son propriétaire barcelonais, Alfons Moncanut²⁸, *Croix de journal* traversa pour la première fois l'Océan atlantique en 1962. Entre le mois de mars et le mois d'avril de cette année-là, le collage fut exposé dans la première rétrospective de l'artiste organisée au Musée Guggenheim de New York. Le musée newyorkais montrait soixante-huit œuvres, des premières créations de Tàpies à ses dernières productions, œuvres très proches d'une abstraction intéressée par l'aspect matériel de la peinture²⁹. *Croix de journal* passait d'une interprétation poético-sentimentaliste espagnole, à laquelle s'accrochaient des critiques de tendances idéologiques très diverses, à une lecture plaçant Tàpies en position de représentant d'une jeune abstraite et matiériste, posture qui fit triompher Tàpies aux États-Unis au début des années 1960³⁰. D'un contexte interprétatif limité par les contraintes de la dictature espagnole, l'œuvre de Tàpies s'était déplacée vers un champ international, établissant l'artiste comme un des protagonistes de la peinture d'avant-garde internationale. La manière dont *Croix de journal* traversa les frontières espagnoles pour contribuer au positionnement plus large de Tàpies sur la scène artistique occidentale nous semble paradigmatique, et digne d'être étudiée.

¹⁸ Marzo, *Arte moderno y franquismo*, 12.

¹⁹ *Ibid.*, 19.

²⁰ "Tàpies en Galerías Layetanas", *El noticiero universal*, 8 mai 1952

²¹ Eduardo Lázaro Pareja, "Falangismo y propaganda cultural en el nuevo estado: la revista *Escorial*" (PHD diss., Universidad de Granada, 2008), 335.

²² J. F., "Notas sobre pintura actual en Cataluña" *Alcalá : revista universitaria española*, n°20, 10 novembre 1952.

²³ Jaime Ferrán, "Décimo Salón de los once" *Alcalá : revista universitaria española*, 25 mars 1953.

²⁴ José de Castro Arines, "Las exposiciones de Antonio Tàpies", *Informaciones*, 28 avril 1953.

²⁵ Manuel Sánchez Camargo, "Tàpies en la sala Biosca," *Pueblo*, 28 avril 1953, 11.

²⁶ Document conservé à la Bibliothèque de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone sans information spécifique de datation : « Partenón », *Radio Nacional de España* en Barcelone, 1953.

²⁷ "Esto es, y no otro, el lema de una política nacional en Cataluña : no invitarla a dejar de ser ella sino infundarle, hacerle irresistible su misional deber de ser ella en exceso dándose misional y voluntariamente a la tarea de una España mejor, de una « Patria nueva »." Dionisio Ridruejo, "Unidad como libertad" *Alcalá : revista universitaria española*, n°20, 10 novembre 1952.

²⁸ *Antonio Tàpies* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1962)

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Manuel J. Borja-Villel, *Antoni Tàpies : The « matter paintings »* (Ann Arbor : UMI, 1989), 20-47.

La perspective des transferts culturels permet d'approfondir, au creux des nuances de l'histoire de l'art du XX^e siècle, la manière dont la pratique plastique devint « le lieu de l'engagement historique »³¹. Investiguer sur les moyens et les plateformes qui permirent ce premier voyage transatlantique de l'œuvre de Tàpies, et sur les manières dont la nouvelle localisation des œuvres affecta la dimension sémantique de ses toiles, est une manière de reconstituer ce type de transfert, avant d'en mesurer les effets et les facteurs. A ce titre, le retour de Tàpies à Barcelone en 1951 marque un tournant sur lequel il faut revenir. Rentrant du séjour parisien, l'artiste reçut, certes, un accueil chaleureux de la critique franquiste ; mais son retour fut aussi l'occasion pour le peintre de participer aux principales expositions organisées internationalement par le gouvernement franquiste. Pendant les années 1950, l'État espagnol déployait en effet tout un réseau de diffusion internationale pour faire connaître l'avant-garde plastique nationale, et montrer ainsi patte blanche dans le domaine culturel, à une époque où Franco cherchait à consolider ses alliances atlantistes. Le régime organisa en particulier des sections espagnoles officielles dans plusieurs des Biennales internationales de l'époque. Il s'investit dans l'organisation de trois Biennales Hispano-Américaines destinées à montrer le leadership espagnol dans l'espace transculturel hispanophone. Enfin, le régime franquiste organisa plusieurs expositions officielles d'art espagnol dans les grands musées occidentaux³². La présence de l'œuvre de Tàpies dans la I^{ère} Biennale Hispano-américaine de Madrid en 1951 inaugurait une période de collaboration avec le « Departamento General de Relaciones Culturales » (DGRC) qui se prolongea jusqu'à la fin des années 1950, lorsque cette collaboration se fit plus diffuse mais, surtout, devint plus sélective. En 1952, Tàpies participa à la XXVI^e Biennale de Venise ; en 1953, son travail fut exposé aux Galerías Biosca de Madrid, à la II^e Biennale Hispano-Américaine de La Havane et à la

II^e Biennale de São Paulo; en 1954 il apparut à nouveau dans la section espagnole de la XXVII^e Biennale de Venise ; en 1955 il collaborait à la III^e Biennale hispano-américaine de Barcelone, où il reçut le prix de la République de Colombie ; en 1957 enfin, Tàpies expose à la IV^e Biennale de São Paulo, et en 1958 à la XXVIII^e Biennale de Venise.

Si les réseaux diplomatiques franquistes étaient une plateforme très utile pour se faire connaître et finalement vendre des œuvres³³, Tàpies exploitait donc aussi une deuxième stratégie liée à son pays d'origine, qui lui permit d'acquérir encore plus vite une notoriété internationale. Plutôt que de n'être qu'un artiste de l'Ecole de Paris parmi d'autre, l'artiste se distinguait par l'étiquette nationale espagnole. En 1953, grâce à l'invitation de Bender Kinland, directeur de la galerie de la Marshall Field and Company lors d'une exposition dans les Galeries Layetanes de Barcelone en 1952, une première exposition individuelle de l'artiste fut organisée aux États-Unis dans le bâtiment de l'entreprise à Chicago³⁴. Même si l'exposition n'eut pas eu un grand succès critique et marchand, cet événement fut visité par la jeune galeriste Martha Jackson. Jackson organisa très vite une exposition Tàpies dans sa nouvelle galerie à New York, du 28 octobre au 14 novembre 1953. À cette date, la presse états-unienne considérait Tàpies comme le « young Spaniard » qui combinait le surréalisme avec une perspective picturale individuelle³⁵. L'artiste était présenté aux États-Unis comme un peintre de grande puissance dramatique—selon les poncifs habituellement associés à l'art espagnol—, continuateur de la fantaisie lyrique de son compatriote Joan Miró.³⁶ Dans la première apparition chez Jackson, le peintre catalan était d'ailleurs présenté sous la variation castillane de son nom³⁷—Antonio Tapies, avec un « o » final et sans accent ouvert sur le « a » de Tàpies. De même, pour sa deuxième exposition newyorkaise en

³¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, (Paris : Gallimard, 2017), 30.

³² Marzo and Mayayo, *Arte en España (1939 - 2015)*, 180.

³³ "My thought is this. To sell through the Biennale office. All paintings sold in Europe to be delivered immediately by the Biennale to the collectors." Lettre inédite de Martha Jackson à Antoni Tàpies 11 août 1958, conservée aux archives de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone. S4DEC1/14 Caixa 7.

³⁴ Anna Agustí, *Tàpies : obra completa: 1: 1943 - 1960* (Barcelone: Fundació Antoni Tàpies, 1990), 498.

³⁵ Copeland C. Burg, "Spaniard's Paintings at Field's", *Chicago American*, 2 avril 1953, 14.

³⁶ C. B., "In the Art Galleries", *New York Herald Tribune*, 1 novembre 1953.

³⁷ Invitation-catalogue conservée à la Bibliothèque de la Fondation Tàpies.

1957, Tàpies fut lié à son pays d'origine, sous le titre « Antonio Tàpies of Barcelona, Spain »³⁸.

Cette deuxième exposition de l'artiste chez Martha Jackson fut préfacée par James Johnson Sweeney, second directeur du Guggenheim Museum de New York. Avec Marcel Duchamp et Lionello Venturi, Sweeney était membre du jury du Prix du Carnegie Institute de 1958, où Tàpies obtient la première position³⁹. Dans la préface de Sweeney, le critique relie les caractéristiques texturales des peintures de Tàpies à la géographie de la terre espagnole. L'atmosphère ibérique et ses paysages bruns et poudreux est considérée comme le référent de sa palette picturale austère, non exclusive à Tàpies, et que Sweeney inscrit dans une tradition hispanique allant de Zurbarán à la jeune génération contemporaine dont le peintre catalan est présenté comme le leader. Une année après la signature du contrat de Tàpies avec Jackson⁴⁰, pour l'exposition de peinture espagnole contemporaine organisée par Sweeney au Musée Guggenheim de New York en 1960, *Before Picasso, After Miró*, cet intérêt pour les effets texturaux de la peinture fut aussi le fil conducteur unissant la nouvelle génération à la tradition espagnole. Encore une fois, Tàpies occupait la place de pionnier contemporain⁴¹.

Cette affiliation de Tàpies à la tradition picturale espagnole et à ses contemporains informalistes lui ouvrit aussi les portes au MoMA. Pendant l'été 1960, Thomas M. Messer organisa *New Spanish Painting and Sculpture*. Cette exposition collective répondait à la généreuse hospitalité des institutions espagnoles, qui avaient aidé à porter les expositions *Modern Art in the United States* à Barcelone en 1955 et *The New American Painting* à Madrid en 1958. Malgré la claire affiliation pro-franquiste du catalogue⁴², Tàpies était placé dans une position assez exceptionnelle : une de ses œuvres ouvrait le volume même avant la page de

présentation, et son nom inaugurerait aussi la préface. Une année après l'exposition au MoMA, la vente d'une troisième œuvre de l'artiste au musée confirma son succès.⁴³

C'est en suivant cette trajectoire que l'on peut reconstituer le voyage de notre collage de Barcelone vers New York, en 1962, pour la première rétrospective au Guggenheim dédiée à Tàpies. Tàpies profitait des intérêts géopolitiques de l'Espagne, décidée à montrer à l'étranger qu'elle soutenait une peinture moderne de niveau international ; il profitait aussi de la bonne volonté de l'establishment états-unien, prêt à octroyer à sa nouvelle peinture le « pedigree »⁴⁴ que l'art européen moderne possédait. Présenter Tàpies comme le chef de la peinture espagnole était une façon pour les musées états-uniens d'accentuer leur propre domination artistique : l'institution newyorkaise se positionnait comme décideur, situant l'artiste dans un panorama international auquel elle prétendait avoir l'accès privilégié et dominant. C'est peut-être à cause de cette volonté expansionniste et dominatrice que l'auteur de la préface de la rétrospective de 1962 fut Lawrence Alloway, prestigieux critique et historien anglais de l'art arrivé un an plus tôt à New York, et que venait d'embaucher le Guggenheim. Alloway avait une approche globalisante de l'art qui convenait bien à l'équipe du Guggenheim⁴⁵. Il s'agissait en effet d'illustrer l'école européenne, mais sans montrer de Parisiens ou plutôt de Français, dans un contexte où l'Ecole de Paris était largement remise en question⁴⁶. La rétrospective de Tàpies le

³⁸ Lettre inédite de Dorothy Miller à Antoni Tàpies le 30 novembre 1961, conservée à la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone.

³⁹ « A European pedigree makes a difference to Americans. Museums still tend to look to Europe for leadership and overlook many other factors. » « Is there a new Spanish School? » Natalie Edgar, *Art News*, septembre 1960, 44.

⁴⁰ Michael Lobel, "Spatial Disorientation Patterns: Lawrence Alloway, Curating, and the Global Turn," in *Lawrence Alloway, critic and curator*, ed. Lucy Bradnock, Courtney J. Martin et Rebecca Peabody (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2015), 69 – 85.

⁴¹ En 1994, dans un entretien réalisé pour les American Art Archives, Thomas M. Messer, directeur de l'exposition, expliquait les raisons par lesquelles Tàpies avait été invité pour une première rétrospective : "It had, of course, much to do with my conviction that the Guggenheim had its roots in classical European art, and that this should find a contemporary post-war expression. I might say that while this seemed logical to me, it was by no means the accepted view at the time. There was much opposition to an accentuated European program at a time at which American painting had risen to unprecedented heights and had finally, after years of relative obscurity, and after fighting off a traditional French domination, reached its own level not only of acceptance, but of consensus. The European shows that were presented at that time thus represented convictions that I held. And Tàpies was not exactly unknown though he was young. Thomas M. Messer interviewed by Andrew Decker, "Oral history interview with Thomas M. Messer, 1994 octobre.-1995 janvier", *Archives of American Art*, 2010. Consulté le 1er juin 2017.

³⁸ *Antonio Tàpies of Barcelona, Spain: recent paintings* (Martha Jackson Gallery: New York, 21 février - 14 mars 1957).

³⁹ Manuel J. Borja-Villel, *Antoni Tàpies: The « matter paintings »* (Ann Arbor : UMI, 1989). 5.

⁴⁰ Contrat officiel entre Martha Jackson et Antoni Tàpies, le 4 mars 1959, conservé aux archives de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone. S4DEC4/1 4.

⁴¹ *Before Picasso after Miró* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1960).

⁴² *The New American Painting* (New York: Museum of Modern Art, 1960).

déplaçait symboliquement vers les réseaux artistiques espagnols, et le situait dans un panorama plus large de l'art d'après-guerre⁴⁷. Pour Alloway, Tàpies dépassait les limites d'une fausse conception artistique nationale. Avec des antécédents picturaux français comme Jean Dubuffet, il provenait cependant de l'Espagne, avait exposé aux Etats-Unis et faisait des peintures étudiant la pure picturalité mais aussi la massivité de la pâte. Si l'arrivée de Tàpies à New York s'était déroulée principalement par des réseaux qui profitaient sa condition espagnole, la première légitimation artistique du peintre se jouait en même temps qu'on lui conférait une localisation artistique transfrontière entre New York, Paris et Barcelone.

La rétrospective au Guggenheim faisait référence aux tentatives du peintre pour dépasser symboliquement les frontières hautement contrôlées de son pays : elle soulignait son refus récent de participer aux expositions sponsorisées par le gouvernement. En effet, depuis la découverte des inscriptions « matériaux de propagande de l'Espagne » dans les emballages de ses œuvres envoyées à la Biennale de Venise de 1958, et depuis la manipulation que Luis González Robles—commissaire principal du DGRC—avait faite du principal prix de la Biennale pour favoriser les rapports de l'Espagne avec les États-Unis⁴⁸, Tàpies avait décidé d'arrêter sa collaboration avec le DGRC. Même si, comme le prouve sa participation à l'exposition du MoMA en 1960, cette décision ne fut pas radicale, Tàpies la réaffirma à plusieurs reprises au tournant des années 1950-1960. En 1959, le peintre refusa ainsi d'apparaître à l'exposition organisée par l'Institut de Culture hispanique au Musée des Arts décoratifs de Paris⁴⁹ ; en 1962 il se justifia auprès de José Luis Litago—chef de la Section des

Expositions de la DGRC—en mentionnant son contrat avec la galerie Stadler, ayant-droit de l'exposition de ses œuvres, pour refuser d'exposer au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles⁵⁰ ; quelques mois plus tard Tàpies porta plainte contre l'exposition à la Tate Gallery organisée entre le DGRC et John Rothenstein, directeur du musée anglais.⁵¹

La distanciation de Tàpies vis-à-vis du gouvernement espagnol était probablement stratégique, quelques mois avant de signer son contrat avec Martha Jackson ; de même qu'il était stratégique de réduire sa collaboration avec le DGRC, et de ne participer qu'à des expositions extrêmement intéressantes à cause du capital symbolique qu'elles apportaient. Ainsi, si Tàpies s'était laissé utiliser par le régime franquiste, il sut aussi manipuler le régime pour mieux faire la promotion de son art. Acquérir le rôle de *leader* de l'art « espagnol » à New York lui permit une trajectoire fondamentale, qui put le lancer à l'international, trajectoire dont l'étiquette espagnole et les réseaux franquistes avaient été de premiers vecteurs. La collaboration avec les activités du DGRC cachait certainement une stratégie artistico-politique très subtile qui était une arme dangereuse pour le gouvernement espagnol. La priorité du peintre avait été d'utiliser les plateformes de diffusion espagnoles pour aboutir à une bonne position dans le champ culturel du moment. Elle permit à Tàpies, en même temps, de se faire connaître dans les capitales artistiques du moment. Résidant toujours à Barcelone et très conscient de la charge politique que les formes plastiques pouvaient avoir, Tàpies parvint à se placer en dehors de l'Espagne grâce à l'Espagne, pour finalement pouvoir s'exprimer ouvertement contre le système franquiste à partir de 1967.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-m-messer-11803>.

⁴⁷ Antonio Tàpies (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1962).

⁴⁸ « cuando tenía la seguridad de tener [el premio] de pintura para Tàpies, [Luis González Robles] propuso al comisario de Estados Unidos lo siguiente : si el Museo de Arte Moderno de Nueva York abría sus puertas a los artistas españoles para hacer una gran exposición de arte español contemporáneo, echaba abajo la candidatura de Tàpies y se le adjudicaba el premio a Mark Tobey, presentado por Estados Unidos », Manuel Rivera, *Memorias, 1928-1971* (Granada: Diputación de Granada, 2007), 50.

⁴⁹ Lettre inédite d'Antoni Tàpies à Luis González Robles, le 20 avril 1959, conservée aux archives de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone. S4DEC8/54.53 Caixa 12.

⁵⁰ Lettre inédite de José Luis Litago à Antoni Tàpies, le 13 décembre 1960, conservée aux archives de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone. S3AC2/117 Caixa 23.

⁵¹ Copie de la déclaration juridique officielle de Tàpies sur le cas Metras le 30 janvier 1962, document conservé à la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone. S4T1/319 Caixa 49.

3. *Cri*. La catalanisation de Tàpies et son opposition ouverte.

Si Tàpies sut profiter d'une position stratégique de neutralité politique envers le gouvernement, tout comme il tira parti des désirs états-uniens pour définir l'art d'avant-garde, il bénéficia également du « vertige des années 1959-1960 » et de la spéculation marchande de la scène parisienne⁵². Depuis 1953, établi à la Galerie Stadler, il s'affilia au projet *autre* de Michel Tapié. Bien adaptés à la « troisième voie »⁵³ que l'informalisme jouait dans le débat français des années 1950, entre réalisme socialiste et abstraction, les *murs*⁵⁴ de Tàpies étaient lus comme des tableaux existentialistes, en rupture avec les conventions de l'esthétique traditionnelle. On voyait l'occasion d'un moment vertigineux de réflexion sur la phénoménologie et la condition humaine. Néanmoins, même si l'artiste ne montrait aucune incommodité face à une lecture de ses tableaux qui les identifiait comme la manifestation de la précarité de l'existence individuelle après la guerre, il fut bientôt conscient, au cours des années 1960, que les mouvements expressionniste abstrait et informel, auxquels il était stylistiquement associé, perdaient progressivement leur importance à la faveur d'autres courants comme le Nouveau Réalisme dès 1959 ou le Pop art après 1963⁵⁵. Dans la deuxième moitié des années 1960, ses *murs* existentiels furent encore de ses grandes expositions, comme celles dans lesquelles *Croix de journal* avait été montré ; mais Tàpies fit un usage plus intensif des matériaux non-picturaux, et les références à la vie quotidienne prirent de plus en plus d'importance dans sa production.

Résultat de la consolidation de ces nouvelles préoccupations esthétiques dans un ensemble d'œuvres qui dirigeaient son attention vers l'objet, *Croix de journal* voyagea vers la capitale française en 1972, à l'occasion de la première grande

rétrospective de l'artiste au Musée d'Art moderne de Paris. Cette exposition rendait officielle une tendance qui venait de se déployer depuis quelques années dans les réseaux critiques et marchands parisiens : la politisation catalane de Tàpies, véhiculée, précisément, par le travail objectal que l'artiste avait commencé dès la moitié des années 1960. En 1972, *Croix de journal* fut interprété comme une preuve de l'attention de l'artiste aux « objets ramassés dans la rue, aux pauvres déchets qui se collent au dessin »⁵⁶, marqués « d'une déchirante nostalgie, d'une angoisse inexprimable ». Ces objets avaient été récupérés, pouvait-on lire, de « la tragédie espagnole qui fut le cadre où se déroula la jeunesse de Tàpies ». Ils ouvraient la possibilité de lire l'œuvre de l'artiste à partir d'une sémantisation politique selon laquelle la dictature franquiste et la guerre civile étaient les principales situations dénoncées.

Depuis la fin des années 1960, le milieu critique et artistique parisien avait fortement promu une interprétation de l'artiste liée à son contexte historique et ses enjeux politiques. Du côté marchand, la Galerie Maeght, avec laquelle Tàpies travailla à partir de 1967, fut l'acteur principal donnant à voir les nouvelles voies plastiques du peintre, et revendiquant leur référence à la cause espagnole. Avant 1967, la fermeture de la galerie Stadler au Nouveau Réalisme et au Pop Art triomphants⁵⁷ n'avait pas permis de maintenir la position de Tàpies dans les premiers rangs de l'art d'avant-garde. La signature du contrat avec Maeght, en 1967, le fit entrer dans une stratégie consciente d'aggiornamento, la galerie mettant à nouveau jour les messages des œuvres de Tàpies. Tout en élargissant le profil stylistique du peintre, et en l'adaptant à la scène plus contemporaine sans lui faire perdre l'étiquette d'artiste moderne, la Galerie Maeght fit de Tàpies un artiste plus audacieux, aussi bien plastiquement que

⁵² Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris: une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2012), 477.

⁵³ Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s - 1980s* (New York: Routledge, 2015), 85-106.

⁵⁴ Manuel J. Borja-Villel, *Antoni Tàpies: The « matter paintings »* (Ann Arbor: UMI, 1989).

⁵⁵ Dossin, *The Rise and Fall*, 151-182.

⁵⁶ *Tàpies* (Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1973), 6.

⁵⁷ "Au début des années 1960 apparaissent les nouveaux réalistes et le pop art. Nous avons renié ces mouvements Tapié et moi. J'étais peut-être en retard, je ne sais pas." Déclaration de Rodolphe Stadler extraite de "Galerie Stadler, 40 ans de rencontres, de recherches, de partis pris" *Les Abattoirs. Musée-FRAC Occitanie Toulouse*, 2012, consulté le 1^{er} juin 2017, <http://www.lesabattoirs.org/blog/lesprit-des-lieux/galerie-rodolphe-stadler-40-ans-de-rencontres-de-recherches-de-partis-pris>.

politiquement. L'exposition de « Grands formats et objets », organisée en 1972, mit clairement en valeur la revendication catalane du peintre, nouvelle carte de visite pour Tàpies. Déjà, dans l'exemplaire de *Derrière le Miroir* qui servait de couverture au catalogue de l'exposition, le drapeau catalan paraissait horizontalement avec l'inscription d'un message de célébration nationaliste : « Visca Catalunya ».

Du côté de la presse et de la critique d'art française, en 1967 on commençait aussi à parler des renouvellements de l'œuvre de Tàpies sous l'abri de la mémoire collective. Au contraire de la scène critique états-unienne—où les critiques voyaient Tàpies comme un artiste qui continuait encore à peindre ses compositions de marbre⁵⁸ et dont le point fort était le matériel⁵⁹—certains critiques français interprétèrent ses murs comme « des murs de misère, des façades lépreuses déchirées de cruelles lézardes, dans lesquelles il isole ces étendues désolées et meurtries, anonymes » ; ainsi Tàpies montrait en peinture, selon le critique communiste Raoul-Jean Moulin, « tout ce que l'on ressent aujourd'hui à Barcelone : la souffrance, l'épreuve, la prison, un geste de révolte qui rejoint celui du peintre. »⁶⁰ En Espagne, le lien entre Tàpies et la dissidence franquiste était encore ignoré ou discuté ; mais à Paris, certaines œuvres du peintre commençaient à être lues avec des références historiques spécifiques, comme par exemple celle de la participation de Tàpies à la Caputxinada en 1966—célébration illégale de l'assemblée constitutive du Syndicat Démocratique des Étudiants de l'Université de Barcelone dans le couvent des Capucins de Sarrià cerné par la police : « un mur tout bleu avec en haut ses barreaux sanglants. C'est le souvenir d'un séjour dans une prison barcelonaise à la suite de manifestations d'étudiants. »⁶¹.

En 1968, la résémantisation politique du peintre s'imposa définitivement à Paris, où Tàpies était

considéré comme un « militant » et sa peinture comme « un acte de contestation symbolisé »⁶². Les revues et les journaux parisiens se remplissaient de références politiques sur Tàpies, en écho à l'ambiance soulevée du moment. Dans les publications périodiques françaises, Tàpies répondait ouvertement à des questions qu'il n'aurait pas pu reprendre en Espagne— « Vos opinions politiques sont donc lisibles dans vos œuvres ? Demandait quelqu'un à Tàpies. Oui, répondit celui-ci sans hésiter. »⁶³—Et l'on notifiât la production d'œuvres en rapport avec son activité dissidente⁶⁴. Introduceur de l'art pauvre chez Maeght⁶⁵, le peintre était l'exemple parfait du « passage vers une expressivité plus grande, plus forte, grâce à l'emprunt à une réalité immédiate de matériaux bruts. »⁶⁶. Tàpies restait fidèle à son univers abrupt, de solitude, de silence et de mort, et l'art pauvre, « art de contestation » d'aspect désolé et appauvri, venait à point enrichir les réalités désespérées qu'il représentait.

Entre 1970 et 1975, Paris resta le cœur de la lecture politique de Tàpies qui irriguait et légitimait les nouvelles interprétations catalanistes faites dans la scène espagnole, comme celles de Pere Gimferrer dans son livre *Tàpies i l'esperit català* (1974) ou de Maria Lluïsa Borràs dans ses nombreux articles de presse⁶⁷. À l'inverse, New York continuait à s'intéresser plutôt aux propriétés plastiques de l'artiste⁶⁸—l'approche politique faisait probablement trop peur, en tout cas elle n'intéressait pas les acheteurs potentiels des œuvres du Catalan aux États-Unis. Au-delà de qualifier le peintre comme le nouveau prophète de l'art pauvre, la critique française fut capable de voir comment le tournant plastique de Tàpies provenait des besoins sociaux du contexte catalan :

⁵⁸ Jacques Michel, « La peinture sociale de Tàpies », *Le Monde*, 26 décembre 1968.

⁵⁹ « Tàpies, un silence criant » *L'art vivant*, n°1, novembre 1968, 9.

⁶⁰ « Grâce à la police franquiste, qui l'a mis en prison, Tàpies vient de réaliser trois vitraux [les vitraux du monastère des capucins qui se trouve à Sion dans le Valais]. » « Tàpies, un silence criant » *L'art vivant*, n°1, novembre 1968, 9.

⁶¹ Catherine Millet, « Tàpies, l'Art pauvre en question », *Les lettres françaises*, 29 octobre 1969.

⁶² « Plein Gaz », *Nouvelles littéraires*, 23 octobre 1969.

⁶³ Par exemple : Maria Lluïsa Borràs, « Fregoli evocado por Brossa y Tapiés », *Destino*, 15 novembre 1969, 66 – 67 ; Maria Lluïsa Borràs, « Tàpies sigue la línea que marcó Gaudí y Miró » *Excelsior*, 29 juillet 1974.

⁶⁴ Jane Bell, *Arts magazine*, avril 1973 ; *Art international*, 23 mars 1973 ; *The New York Times*, 24 février 1973.

⁵⁸ *World Journal Tribune*, avril 1967 ; *New York Times*, avril 1967, documents conservés à la Bibliothèque de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone sans définition d'auteurs.

⁵⁹ « Antonio Tàpies », *Arts magazine*, mai 1967.

⁶⁰ Raoul-Jean Moulin, *Les lettres françaises*, 15 novembre 1967.

⁶¹ Jacques Michel, « Le réalisme d'Antoni Tàpies » *Le Monde*, 10 novembre 1967, 11.

L'art pauvre de Tàpies, plutôt qu'un acte de révolte, répond à un besoin de liberté, et de dévouement dans un esprit révolutionnaire. Il n'y a ni défi ni provocation dans son langage où le matériau à l'état brut – un objet usuel ou une motte de terre – figure une image de la vie et la nature. Sa recherche de la vérité, de l'émotion directe rejoint une sorte de primitivisme propre aux maîtres de l'art roman, dont la Catalogne est si riche.⁶⁹

Comme l'affirmait Raoul-Jean Moulin, une des figures principales dans cette ré-sémantisation politique de l'œuvre du peintre, Tàpies avait quitté la métaphysique ; il incarnait désormais le cri de la Catalogne⁷⁰. À côté de ce Tàpies revendicatif, on trouvait aussi le Tàpies carcéral. Des mains de ce Tàpies sortait une « peinture pénitentiaire » : « tous ceux qui connaissent le contexte humain de la personnalité et du travail du Catalan Tàpies en saisiront aisément le message. »⁷¹ Dans la peinture de Tàpies on voyait désormais la « double articulation d'un langage esthétique et d'une idéologie subversive cohérente ». Neutralisé politiquement jusqu'alors, le travail de l'artiste venait de se positionner du côté de l'avant-garde politique, sans avoir besoin d'abandonner ses préoccupations proprement plastiques.

Conclusion : les possibles directions du « Catalan universel ».

En 1974, une année avant la mort de Franco, Tàpies exposa chez Maeght des monotypes implicitement dirigés contre les phalangistes qualifiés d'« assassins ». Ces monotypes participaient des recherches plastiques autour de la présence de l'image que le peintre avait toujours effectuée, mais ils contribuaient aussi à la dénonciation publique de toutes les morts causées par les abus du pouvoir espagnol. Si à sa rentrée de Paris en 1952, les questions esthétiques et les intérêts marchands s'étaient imposés par-dessus la représentation dénonciatrice des enjeux sociaux, à

son arrivé à Paris en 1972, la peinture de Tàpies était devenue porteuse d'un message sur la situation sociale catalane ; un message qui n'en gardait pas moins une portée universelle, se dirigeant vers toute l'humanité. Grâce au statut de témoignage humain que la lecture existentialiste lui avait apporté et grâce à la neutralité politique qui lui avait permis d'acquérir une position transnationale dans la scène artistique occidentale, Tàpies avait fait « des holocaustes des autres son propre holocauste »⁷². Il l'exprimait désormais à partir de la dénonciation du franquisme, et dans le cadre d'une revendication catalaniste. Le peintre avait non seulement accompli son ambition d'égaliser l'internationalisme de ses maîtres, Picasso et Miró, tout en restant à Barcelone, mais il avait aussi réussi à devenir la nouvelle voix plastique de la Catalogne.

Les voyages de *Croix de journal* montrent les différentes étapes sémantiques de l'œuvre de Tàpies et sa dépendance aux tensions géopolitiques et aux tendances artistiques de l'époque : d'abord le sentimentalisme formel des critiques espagnols, puis *l'espagnolisation* et à la neutralisation politique états-uniennes ; enfin une lecture existentialiste et, plus tard, historicisée, dans un panorama français, capable de conférer à Tàpies une autorité plastique aussi bien que politique, morale et nationale. Toutes ces étapes sémantiques de l'œuvre de Tàpies, contradictoires et ambiguës quand on les met les unes à côté des autres, ont contribué à lui conférer l'étiquette de « Catalan universel » à partir de laquelle on interprète son œuvre aujourd'hui. Les circulations, les ambiguïtés politiques et la multiplicité sémantique qui se cachent derrière cette étiquette, et dont on a essayé de donner quelques pistes, sont fondamentales pour comprendre les difficultés du panorama artistique d'après-guerre auxquelles Antoni Tàpies s'affronta. Elles permettent aussi de mieux resituer la complexité de la scène espagnole et ses conditionnements politiques, sans porter de jugement de valeur. Le

⁶⁹ Jeanine Warnod, « Chez Tàpies avant sa nouvelle exposition » *Le Figaro*, 21 janvier 1971.

⁷⁰ Raoul-Jean Moulin, « Tàpies, comme un cri de Catalogne » *L'Humanité*, 26 décembre 1972.

⁷¹ Michel Conil Lacoste « Tàpies : peinture carcérale » *Le Monde*, 15 décembre 1972

⁷² « What we have to explain is how Tàpies makes the Holocaust of the others his own ». Carles Guerra In *Tàpies in perspective* (Barcelone : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004), 373.

cas de Tàpies témoigne bien de l'impossibilité de détacher complètement l'international du local, les significations des œuvres d'art de leur contexte, et l'individualisme créatif de la nature collective de la production artistique. A travers un modèle narratif sémantiquement pluriel, circulatoire et collectif, l'histoire de l'art moderne et contemporain peut se récrire et se revisiter.