

Les influences de Gaston Bachelard et de Stéphane Lupasco dans la peinture de James Guitet.

Anaïs Rolez

► **To cite this version:**

Anaïs Rolez. Les influences de Gaston Bachelard et de Stéphane Lupasco dans la peinture de James Guitet. : Pour un dépassement des concepts de paysagisme abstrait et de naturalisme abstrait.. 2016. halshs-01392816

HAL Id: halshs-01392816

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01392816>

Preprint submitted on 10 Nov 2016

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

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

Les influences de Gaston Bachelard et de Stéphane Lupasco dans la peinture de James Guitet.

Pour un dépassement des concepts de *paysagisme abstrait* et de *naturalisme abstrait*.

Anaïs Rolez

Influences bachelardiennes chez James Guitet

Le passage à l'abstraction, dans la peinture de James Guitet¹, est intimement lié à ses lectures du philosophe Gaston Bachelard². Philosophe des sciences et de la poésie française, épistémologue illustre, Bachelard est l'auteur d'une impressionnante somme de réflexions liées à la connaissance et à la recherche.

« Il y a plus de vérité dans ce qui se cache que dans ce qui se voit » (Gaston Bachelard) : « Cette phrase m'a bouleversé. Elle érigeait en postulat ce que je pressentais. Ma démarche de la peinture figurative à la peinture abstraite, qui s'est faite progressivement, trouvait là son explication. La peinture n'est pas un travail essentiellement intelligent. On ne sait si on domine sa peinture ou si elle vous domine. Cette phrase m'a donné l'intelligence de ma démarche. »³

James Guitet trouve une correspondance entre l'intérêt qu'il porte à la matière et le souhait que Gaston Bachelard avait de consacrer ses efforts à déterminer la beauté intime de celle-ci, à sa masse d'attraits cachés, à l'espace affectif concentré à l'intérieur des choses⁴. La démarche de James Guitet est une recherche de l'onirisme de la matière foisonnante dont parle Bachelard. Ainsi, il ne s'agit pas tant d'une transposition paysagiste de la nature mais d'une impression de nature même. Toute une partie de la démarche de James Guitet, celle qui a trait à l'onirisme de la matière, à cette « matière qui foisonne » dont parle Bachelard trouve donc un écho dans la pensée bachelardienne. Et selon les mots du philosophe, avant d'être un spectacle conscient, tout paysage est une expérience onirique. C'est pour rendre hommage à ses rêveries de la matière qu'en 1965, Michel Ragon et James Guitet publièrent un ouvrage éponyme⁵.

En septembre 1956, James Guitet, nommé professeur de dessin au lycée Hoche à Versailles, quitte Angers. Cette étape marque le début de l'époque bachelardienne, de la peinture en matière de l'artiste. James Guitet, ami de longue date de Michel Ragon, retrouve régulièrement ce-dernier dans le parc et les bois du château de Versailles. En quittant Angers pour Versailles, James Guitet peut se plonger plus fréquemment dans un parisianisme artistique qu'il trouve à la fois passionnant, vain et déplaisant. Chaque samedi lors des promenades qu'il effectue dans le parc du château de Versailles,

¹ Nantes, le 11 avril 1925 – Issy-les-Moulineaux, le 14 décembre 2010.

² Bar-sur-Aube, le 27 juin 1884 – Paris, le 16 octobre 1962.

³ D'après James Guitet in Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 95.

⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination de la matière*, Ed. José Corti, coll. Les Massicotés, n°1, 1945.

⁵ Michel Ragon, James Guitet (gravures), *Les rêveries de la matière*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1965.

Michel Ragon le tient informé des événements de la semaine⁶. Cette même année, James Guitet participe au Festival d'Avant-Garde à l'unité d'habitation Le Corbusier, à Marseille, organisé par Jacques Polieri.

En 1955, l'artiste avait abandonné la peinture à l'huile pour la peinture à la colle, puis à la caséine, se créant par là même une technique du relief. L'artiste peint alors sur panneau de bois ou d'isorel, la toile étant considérée comme trop souple d'une part, mais, d'autre part, parce que cela le rapprochait des techniques des peintres médiévaux. Guitet se référait souvent à l'époque médiévale, aux Siennois, au Quattrocento et à la problématique de l'icône⁷. Des aspérités hérissées forment alors un contrepoint brutal à la composition architecturale qui reste pour sa part en aplats. L'été 1956 marque un tournant important dans l'œuvre de James Guitet qui, mélangeant de la sciure à de la caséine, obtient des reliefs, d'abord étalés en plaques larges, selon le système de composition de la peinture qu'il faisait depuis deux ans, puis devenant vite très accusés, prenant l'aspect de structures d'écorces ou de roches. D'une peinture en plans pommelés sur partition orthogonale, l'artiste passe à une prégnance *matériologique* plus forte, aux plans éclatés. Le relief est travaillé pour donner plus de réalité à la matière, rappeler le minéral ou le géologique. Mais la composition géométrique, par aplats, de sa première étape, ne disparaîtra jamais tout à fait. Un dialogue s'ouvre alors entre les surfaces lisses et les reliefs rugueux, une sorte de jeu dialectique.

Cette matière épaisse l'amène paradoxalement à un mimétisme naturaliste et l'éloigne tout à la fois d'une simple abstraction de la nature⁸.

Ce sont ces ressemblances avec les matériaux naturels qui sont à l'origine des termes *paysagisme* puis *naturalisme abstrait* que Michel Ragon employait pour qualifier la peinture de son ami. Le critique faisait constamment le rapprochement entre la peinture de Guitet et les éléments naturels :

« Ce sont des reliefs durs, rugueux comme des écorces, ravinés comme des gorges de montagnes, sensibles comme des pierres de plages. »⁹

Dans ce texte, les termes issus du champ sémantique de la nature se multiplient : « incident géologique qui balafre le tableau », « tronc d'arbre avec son pelage des forêts », « branche tordue »¹⁰. Et le critique continue avec « Ses peintures sont comme gorgées de la sève de la terre, des arbres, des rochers. »¹¹.

James Guitet, quant à lui, ne fait pas ces rapprochements et il semble y avoir un écart important entre l'interprétation qu'il fait de sa propre peinture et celle rédigée au sein de la revue *Cimaise* par Michel Ragon. Le peintre explique que sa pratique picturale n'est pas motivée par les choses de la nature mais par la nature des choses¹², qu'il travaille par analogie¹³. La nuance est importante.

Sa peinture est devenue abstraite de manière progressive. L'objet perceptible à notre échelle à peu à peu disparu, à mesure que James Guitet se tournait vers une conception spéculative de l'art, un art

⁶ Guitet in Gérard Xuriguera, *Les années 50*, Paris, Ed. Arted, 1984, p. 106.

⁷ *Idem*.

⁸ Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Ed. Castermann, 1969, p. 177.

⁹ « M. R., février 1958 » in Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, p. 29.

¹⁰ « M. R., février 1958 » in Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, p. 29.

¹¹ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, p. 29.

¹² J. Guitet cité in Patrick-Gilles Persin (commissaire), Michel Ragon, Pierre Descargues, *L'Envolée Lyrique Paris 1945-1956*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au musée du Luxembourg à Paris, du 26 avril au 6 août 2006, Paris, Ed. Skira, 2006, p.90.

¹³ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 97.

capable de donner accès à la Vérité :

« Ma première peinture abstraite n'est pas apparue du jour au lendemain en 1948. L'objet perceptible a, en fait, disparu peu à peu, du moins l'objet perceptible de notre échelle. En même temps qu'il disparaissait, je pressentais qu'il devait exister une autre réalité, qui devait être la vraie. Qu'appelle-t-on réalité ? Est-ce ce qui nous parvient de la perception visuelle ou est-ce ce qui peut être pressenti à partir de la perception visuelle ? »¹⁴.

D'après l'artiste toujours, c'est à partir du moment où celui-ci a abandonné son chevalet de paysagiste et ses carnets de croquis pour aller sur le motif, qu'il lui a semblé mieux voir. Voir, au sens « vision » et « visionnaire » du mot. Voir au sens de compréhension plus profonde de ce qu'il regardait.

« Mais peut-être, avant ma première peinture abstraite, me contentais-je de regarder, alors qu'à partir d'elle je commençais à voir. Un arbre ne m'apparaissait plus comme un objet verdoyant, faisant une belle tache dans la campagne, mais devenait, au-delà des apparences, une présence plus importante. Je discernais un principe vivant. Je pouvais extrapoler l'image. Un arbre c'est un homme. L'arbre et l'homme s'épanouissent verticalement. Leur circuit énergétique est le même. C'est en dépassant ce qui se voit pour appréhender ce qui se cache que nous approchons des grandes analogies universelles. En peinture, donc, je n'imite pas puisque je travaille par analogie. »¹⁵.

« J'avais bien cru discerner, en le baptisant « paysagisme abstrait », qu'il se passait quelque chose d'insolite dans les rangs même des artistes non figuratifs. Perfidement, la nature se réintroduisait dans l'art abstrait, qui avait cru l'étrangler. Les tableaux abstraits devenaient de plus en plus verts, de plus en plus ocres. On parlait de vieux murs à propos de Tapiès, d'écorces à propos de James Guitet, de fenaison à propos de Messagier, de paysage castillan à propos de Feito. Pire, du magma abstrait informel et tachiste se mirent à surgir lentement des figures. La « nouvelle figuration » montrait le bout de son nez. Ce n'était encore qu'une figuration imaginaire, poétique, indéfinie, un art allusif qui se situait à mi-chemin entre abstraction et figuration. »¹⁶.

Paysagisme abstrait est un terme que Michel Ragon employait pour la première fois dans la revue italienne *I 4 Soli*, en novembre 1956, pour parler de ce qu'il qualifie d'une « obsession du paysage » chez certains artistes comme Guitet, Corneille, Messagier ou encore Koenig. L'auteur note qu'il s'agit, chez ces peintres, d'obsession du paysage et non pas de transcription du paysage, ni même de transposition¹⁷.

En été 1956, James Guitet fait un voyage en Italie avec Michel Ragon, ce voyage aura une grande influence sur son œuvre. Il se découvre des affinités avec Giotto et l'École Siennoise. Il pense que ce qui sépare les peintres hollandais classiques des siennois : ces premiers imitent la nature, alors que les seconds rêvent la nature. Les siennois, et particulièrement Ambrogio Lorenzetti, Sassetta et le maître dell' Osservanza ont une passion pour l'architecture que l'on retrouve non seulement dans la composition de leurs édifices peints, mais dans l'ordonnance des paysages et des personnages.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence, Op. Cit.*

¹⁶ Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'art abstrait 1939 – 1970*, tome III, Paris, Ed. Maeght, 1973, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*

James Guitet partage cette approche synthétique du paysage ainsi que le traitement sensoriel de la matière¹⁸.

« L'année suivante, je lançai deux jeunes artistes dont je suivais le travail depuis une dizaine d'année et qui allaient devenir des têtes d'affiche de la seconde vague : James Guitet et Martin Barré. C'est à leur propos que j'inventai, en novembre 1956, dans un article publié à Turin dans *14 Soli* le terme de « paysagisme abstrait. »¹⁹.

Michel Ragon invente pour James Guitet, en 1962, et comme sous-titre de la monographie qu'il lui consacre alors, le terme de *naturalisme abstrait*. Le *paysagisme abstrait* finalement ne lui convenait pas.

Du paysagisme abstrait au naturalisme abstrait

« Cette génération, entre 25 et 35 ans, a mené la bataille pour une abstraction lyrique un peu, beaucoup gestuelle. Elle a aimé la pâte, la matière, le signe, la tache. La génération qui l'avait précédée avait inventé l'abstraction lyrique. Elle, l'a imposé, en a fait un style collectif. Mieux, si l'art abstrait avait inventé un espace nouveau, ces jeunes peintres peuplèrent ce nouvel espace de formes nouvelles. Et si certains d'entre eux se contentèrent de la tache et du signe, d'autres affichèrent un certain retour à la nature ou, en tout cas, marquèrent une rupture avec la conception de l'art pour l'art d'un certain art abstrait devenu désormais classique. En fait, chez ces derniers, on assistait à la naissance d'un art ni abstrait ni figuratif, à la création collective d'une peinture sensorielle, voire morphologique, que je baptisais, faute de mieux, du terme de « paysagisme abstrait », puis de « naturalisme abstrait ».²⁰

Ce que Michel Ragon tente de démontrer, avec le terme *paysagisme abstrait* c'est que, contrairement aux peintres abstraits de la génération précédente (Hartung, Schneider, Soulages), dont l'inspiration était anti-naturaliste, ces artistes de la « nouvelle vague » puisent la leur dans la nature. Mais le terme *paysagisme abstrait*, évoquait trop une tradition picturale et surtout une image de la nature construite, organisée et vue à travers le regard de l'homme.

Ce terme trop limitatif est vite remplacé par celui de *naturalisme abstrait* que Michel Ragon invente en 1962 pour le sous-titre de la monographie qu'il consacre à James Guitet²¹.

« Il existe en effet un certain nombre de peintres, toute une tendance même de la peinture actuelle, qui nous propose des œuvres fortement imprégnées de la nature, tant par le chromatisme que par le rythme, et qui n'en sont pas pour autant figuratives. Lapoujade, Carrade, Dmitrienko, sont, par exemple, des « paysagistes abstraits ». Ils abstractisent des souvenirs de la nature dont ils ne donnent que l'expression essentielle. On a prononcé aussi, à propos de cette tendance, l'expression « paysages imaginaires ». Mais ce terme est plus contestable dans la mesure où l'on peut dire que Max Ernst et

¹⁸ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 29.

¹⁹ Michel Ragon in Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'art abstrait 1939 – 1970*, tome III, Paris, Ed. Maeght, 1973, p. 40.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962.

Yves Tanguy sont, eux aussi, les auteurs de paysages imaginaires. Des paysages imaginaires dans un espace naturaliste. Alors que les peintres auxquels nous faisons allusion nous proposent plutôt une sorte de naturalisme dans un espace imaginaire ».²²

On voit la difficulté qu'a le critique à trouver un terme approprié à la peinture de James Guitet. Michel Ragon va revenir sur le terme de *paysagisme abstrait* :

« [...] Mais il en est de cette image comme celle de « paysagisme abstrait », métaphore elle aussi non satisfaisante mais qui a permis, à un certain moment, d'indiquer le chemin de ton travail, de le situer dans le contexte artistique de l'époque. Les métaphores se dénaturent très vite et sont toujours approximatives. Le terme « paysagisme abstrait » est aujourd'hui communément employé dans un sens beaucoup plus figuratif et anecdotique que lorsque je donnais cette image. Aussi, personnellement, je ne l'emploie plus, sinon en le restituant dans son époque historique. »²³

Et il reviendra sur sa définition car il lui semblait que le terme *naturalisme abstrait* convenait mieux à la peinture de James Guitet. Car on ne trouve pas chez Guitet, ces rythmes paysagistes qui sont par exemple présents dans les œuvres de Lapoujade et de Dmitrienko, que Michel Ragon voyaient comme la tendance à une sorte de renouveau de l'impressionnisme qui se soucierait moins de la décomposition de la lumière que du rythme naturaliste de formes essentielles.

James Guitet ne s'est jamais intéressé à l'impressionnisme. Et ce n'est pas non plus le paysage qui le retient, mais la nature en général. Son œuvre est une sorte de synthèse naturaliste où les éléments connaissent des mutations. Il saisit la nature tout entière, une nature imaginaire dans un espace également imaginaire. C'est là où le phénomène d'abstraction intervient²⁴.

Le *naturalisme* ne convient pas plus que le *paysagisme* étant donné que Guitet ne revendique jamais peindre la nature. Ce terme implique que l'art de James Guitet ne soit pas abstrait alors que ce n'est pas le cas. C'est le regard qui prête une signification, un sens à l'œuvre et, ici, on voit bien que c'est celui de la nature qui vient à Michel Ragon. L'œuvre de James Guitet reste cantonnée dans un discours qui est limitatif, même si ce n'était certainement pas dans l'intention de Michel Ragon.

Il est vrai qu'à ses débuts, James Guitet est influencé par les paysages de bords de Loire mais la matière, le relief ne figurent ni le minéral ni le végétal, ils ne figurent pas. James Guitet lit Bachelard et s'inspire de sa philosophie sur la matière en particulier. La nature doit être comprise comme quelque chose de synthétique, de général et non d'une manière trop simpliste comme un détail de la nature que serait l'écorce d'un arbre ou un rocher. C'est la nature dans tous ses sens, son organisation qui intéresse Guitet, l'organisation de la matière dans l'espace et même de la matière même de l'espace (qui n'est pas vide). Tout ce qui formule une sorte de sens de l'existence. Il s'agit d'une interrogation de la matière, de la couleur, de l'espace dans le but de symboliser un ressenti de l'existence.

« Bachelard ça a été pour moi un livre de chevet. Bachelard justement tombait tout à fait dans mes préoccupations à savoir le jeu de la matière, de l'espace, de la couleur. Le symbolisme qui s'en dégage peu à peu. Par justement le vécu avec la nature, sous tous ses aspects. Ressentie transposée par l'art en quelque chose de l'ordre de l'interrogation, de l'ordre de l'existence, du sens de l'existence. Ça a débuté avec quelques amis que j'ai eu peu à peu. Les discussions très âpres et très passionnées sur la peinture nous

²² *Ibid.*, pp. 41 – 44.

²³ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 76.

²⁴ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait, Op. Cit.*, pp. 41 – 44.

amenaient sans qu'on s'en rendent compte vers l'interrogation philosophique finalement et Bachelard avec sa célèbre série sur la matière, l'eau a été pour moi un soutien extraordinaire. »²⁵

On retrouve également dans le « naturalisme » de Guitet, un souci de ce qu'il nomme l'architecture mais qui se rapproche d'avantage du concept de structure :

« L'architecture ne s'exprime pas seulement dans le bâtiment, mais dans toute la nature. Ma recherche dans la simplicité des moyens n'a d'autre but que de rendre la surface plus éloquente, que de rendre chaque surface découpée extrêmement sensible. Avant tout, la peinture consiste à rendre une surface sensible. »

« La vie actuelle a pris certaines formes nouvelles. L'individu croit à une autre nature. Une autre nature est née, créée par l'esprit, suscitée par les techniques. L'homme avait toujours été traditionnellement passif devant la nature. Il l'a maintenant dominée pour en créer une autre. On a l'impression que l'homme actuel a perdu quelque chose, mais qu'il se retrouve d'une autre façon. »

Cette autre nature, c'est, bien sûr, l'infiniment petit, qui avait été révélé peu de temps auparavant. Mais Guitet insistera sur le côté imaginaire de son travail, et sur le fait qu'il soit un peintre « abstrait ».

« J'aimerais avoir un fort microscope, dit James Guitet, pour observer les structures élémentaires. J'aime l'infini et l'infiniment petit. C'est par ce bout que je comprends le mieux la nature. »

Nous voilà loin du paysage et de ses transpositions. L'art de James Guitet a beaucoup plus d'ambition. Ce n'est pas par hasard que ses lectures favorites sont, avec Bachelard et Theilhard de Chardin, les ouvrages de philosophie en général, en particulier le Zen. Ces lectures répondent à son besoin d'approfondir le mécanisme de la nature. Il est fasciné par tout ce qui concerne les sciences de l'atome.

« Depuis que l'on a libéré l'énergie atomique, dit-il, il n'est plus possible de voir le monde comme avant. »

James Guitet est certes intéressé par l'atome et l'énergie atomique et ces découvertes ont changé son regard sur le monde mais jamais l'artiste n'a dit qu'il peignait des atomes pas plus qu'il ne peignait des paysages ou encore une écorce ou un minéral. Michel Ragon plaque un discours scientifique sur l'œuvre de Guitet qui n'est pas le sien. Je reviendrai sur la question de l'influence des textes sur la compréhension des œuvres et en particulier des articles de la revue *Cimaise*.

« Sa vision de la nature rejoint en effet cette notion de « l'infini et de l'infiniment petit » dont il nous parlait plus haut. De l'infini en ce qu'elle participe aux grandes forces de la nature, aux grands rythmes des saisons, au cosmos. De l'infiniment petit en ce que son art n'est pas lié à la notion panoramique du paysage (et le concept panoramique du paysage est aussi vif chez Lapoujade que chez Le Lorrain) mais aux détails de ce

²⁵ Anaïs Rolez, entretien avec James Guitet du 12 octobre 2006 à Issy-les-Moulineaux.

paysage vus à la loupe. Il paraît en effet plus s'intéresser aux détails d'un rocher qu'à la montagne, plus à un accident sur une écorce qu'à la forêt. Mais ce n'est qu'apparence, car si l'imagination de peintre a été excitée par ces détails, il rejoint ensuite, dans sa création, la montagne et la forêt, la falaise et la mer. Tout cela finit par se fondre en une synthèse naturaliste grandiose où le microcosme rejoint le macrocosme, où l'atome est en lui-même tout le résumé du cosmos. »²⁶

C'est pourquoi, lorsque l'on dit au peintre que « l'on trouve des Guitet dans la nature », celui-ci répond que c'est soit très grave, soit que c'est d'une extrême importance. Grave si sa peinture est imitative. Mais si, par contre, cela veut dire que sa peinture est imprégnée d'un certain esprit cosmique, si les substances de sa peinture rencontrent par l'esprit un certain rythme de la nature, cela le reconforte.

Rythme, esprit cosmique, notions, sensibilité, voilà ce que peint James Guitet. Ceux-ci sont emprunts de la nature au sens organisationnel du terme. Car le rêve joue un grand rôle dans le travail de Guitet. Non pas le rêve à la manière surréaliste, mais une rêverie poétique.

« On peint ce qu'on rêve, dit-il, non ce qu'on voit. On peint ce que la nature nous donne à rêver... La nature ne m'intéresse que dans la mesure où elle déclenche en moi un mécanisme de l'imagination dans un espace nouveau, celui que je choisis pour m'exprimer. Quand je peint, j'ai l'impression d'être une sorte d'urbaniste d'une topographie de rêve. »

Et cette idée va très loin puisqu'elle sépare radicalement l'œuvre d'art et la vie :

« Vis-à-vis du monde et de ses trois dimensions, l'œuvre d'art est une quatrième dimension. »²⁷

En lisant les textes concernant la peinture de James Guitet, on ne peut pas passer à côté de confusions quant au sens donné à celle-ci. Il est indispensable de répertorier ces textes (de Michel Ragon la plupart du temps et dans la revue *Cimaise* également) et de faire une mise au point sur ce qu'a réellement dit l'artiste concernant ses peintures.

L'extrait entretient une certaine confusion quant au sens donné aux peintures de Guitet car l'effet de nature n'est pas créé par la matière picturale, d'après James Guitet, mais d'avantage par une sorte de rythme, un sens de la composition, quelque chose de supérieur à un simple mimétisme naturaliste de type représentation d'écorce ou encore de minéral. Michel Ragon dit que James Guitet s'éloigne d'un simple mimétisme de la nature mais celui-ci ne va pas assez loin dans l'aspect onirique ou métaphysique qui orientent le sens des peintures de l'artiste.

« À ses débuts, il ne faisait guère que transposer des paysages de Loire. Mais à partir du moment où il s'est créé une technique, tout a changé. La matière épaisse, en relief qu'il obtient en 1956 avec un mélange à base de caséine, l'amenait paradoxalement à la fois à un mimétisme naturaliste et l'éloignait d'une simple abstraction de la nature. Si bien que ses peintures (peintes à l'huile dans une technique traditionnelle de 1959 à 1961, depuis, uniquement avec des matières plastiques) sont devenues plus et autre chose que le paysage. On pourrait dire que son naturalisme est à la fois écorce, pierre, et architecture, dodécaphonie, déchirures et eaux vives. Son abstraction naturaliste est fort éloignée du

²⁶ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, pp. 41 – 44.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

paysagisme post-cézannien qui faisait florès, lorsque débuta James Guitet en 1954, dans tout un secteur de la peinture non-figurative. »²⁸.

Le discours tenu sur l'œuvre de James Guitet par la critique, par Michel Ragon et par la revue *Cimaise* oriente le sens de celle-ci vers la science, la mythologie avec l'utilisation de vocabulaire à caractère scientifique ou spirituel. Ils donnent au peintre une sorte de prégnance, de vision que celui-ci ne revendique pas :

« Il y a dans le travail du peintre un peu de manière dont travaille le biologiste avec un microscope ou le chirurgien avec un scalpel. Avec ses pigments, ses liants, ses pinceaux, le peintre dispose de matériaux vivants. Tout le contraire de l'architecte qui travaille avec une règle et un T. Les matériaux fluides du peintre l'obligent à un combat perpétuel contre le temps, contre le matériau. Commencer un tableau, c'est commencer un long voyage dans l'exploration des formes, de la matière, de la couleur. De tableau en tableau le peintre poursuit encore sa quête, creuse sa recherche, la poursuit jusqu'à ce qu'il ait l'impression d'avoir trouvé SA forme. Ce travail de longue patience permet d'innombrables rêveries. ces rêves peuvent se clore sur eux-mêmes. Ou bien s'ouvrir sur des applications pratiques. Le rêve du peintre vient alors féconder des domaines aptes à les recevoir. L'histoire n'est pas nouvelle. Le peintre Léonard De Vinci n'a-t-il pas extraordinairement fécondé l'engineering de son temps ? Et le sculpteur Michel Ange l'architecture ? Que l'on songe aussi au travail de Giotto à Assise ou de Lebrun à Versailles !

Tout appréhender du domaine des arts plastiques, c'est la grande ambition des artistes de la Renaissance que certains artistes contemporains reprennent à leur compte. Nous avons vu que James Guitet est l'exemple-type de ce genre d'artiste. Genre qui, malheureusement pour notre environnement vécu, n'est encore ni très répandu, ni très utilisé par les pouvoirs publics. »²⁹.

Il est vrai que James Guitet appréhende presque tous les arts plastiques (peinture, gravure, tapisserie, architecture, urbanisme, arts décoratifs, etc.) mais ce type de texte entretient une certaine confusion : la peinture de Guitet est abstraite et ne représente pas d'éléments naturels. Il n'a pas « abstraitisé » la nature, il n'a pas peint de paysage. Le problème est que Michel Ragon veut donner un sens qui est le sien à la peinture de Guitet, alors que d'après le peintre, celle-ci se place avant le sens.

James Guitet n'accorde pas à sa création artistique une recherche du sens. En effet, celui-ci recherche une cohérence non liée à des principes de composition ou d'harmonie des couleurs. Il peint son tableau petit à petit, suivant ce qui lui parle le plus, au moment où il le regarde. Mais au moment où il le peint, il n'y met pas de sens. Il vit la création artistique de manière intuitive.

« Finalement tout est lié. Tout est lié dans une phénoménologie qu'il s'agit pour moi de vivre sans pour autant exiger qu'il n'y ait un sens à ça. Pourquoi lier tous nos actes à un sens préalable ou à la recherche d'un sens ? »³⁰

²⁸ Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Ed. Castermann, 1969, p. 177.

²⁹ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 44.

³⁰ James Guitet in émission *L'Atelier de l'invisible, un dialogue entre James Guitet et Claude-Henri Rocquet* sur France Culture.

James Guitet peint une œuvre à laquelle il n'attribue pas de sens au moment où il la peint c'est pourquoi il dit qu'il se situe avant le sens. Mais il sait qu'une fois terminée, cette peinture va prendre sens. Et plus l'œuvre sera dense, plus elle sera cohérente pour lui, plus elle aura un potentiel de sens. Chaque regardeur attribuera un sens différent à la même peinture, cela en fonction de son expérience propre. Le tableau est, pour Guitet, une chose ouverte à l'expérience du regardeur. Le tableau a un potentiel sémiologique et est potentiellement polysémique. Le peintre semble installer ce qui s'apparente d'avantage à un climat qu'à une signification. C'est pourquoi tout le discours tenu sur l'œuvre de James Guitet, venant une appartenance à l'ordre du minéral, à celui de la nature relève d'avantage à ce que Michel Ragon interprète.

Pour James Guitet, la notion d'étonnement est fondamentale dans l'œuvre. L'étonnement, au sens où :

« On est ébranlé, où tous les raisonnements, toutes les logiques, tout l'effort quotidien dans nos actes et dans notre pensé, qu'on fournit pour donner un sens à tout, où tout semble remis en question. Parce que l'œuvre se présente comme inédite, comme un chaos. Mais faut-il que la chose disponible au sens se présente d'abord comme un climat ».³¹

L'une des anecdotes du peintre est très explicite à ce sujet :

« Je pense à une anecdote qui date de voilà une quinzaine d'années. J'avais présenté à une personne différentes peintures et devant l'une de mes peintures cette personne dit : je vois un lac. C'était déjà de la peinture abstraite. On sait que la peinture abstraite ne vise pas la représentation. Quelque temps après, devant la même toile, incidemment, une autre personne me dit : je vois un désert. J'étais troublé car ce sont deux mondes différents. Le monde de l'humide, le monde du sec, bon. Troublé par cela j'ai continué, j'ai provoqué les réflexions. Les gens y voyaient des choses différentes. Et une seule personne est allée directement sans amener ces connotations. Elle a dit cette peinture c'est le silence. Elle n'avait pas eu besoin de passer par des références vécues. »³²

Ce serait donc le climat qui serait un sens global. Et à partir de ce climat installé viennent se greffer des sens secondaires, des connotations qui seraient apportés par le regardant. Ce dernier amène son expérience, son vécu, réduisant d'abord la chose à un sens qui a rapport à son expérience, avant d'aller plus loin.

Ainsi, les préoccupations de James Guitet sont allées assez vite au-delà de l'apparence, qu'il s'agisse de la synthèse objective du paysage ou de la réalité intérieure du minéral. Loin des références par lesquelles on le tire vers tel ou tel matériau : bois, silice ou calcaire, le peintre a tenté de créer ce qu'il a appelé une « géologie imaginaire dans un espace imaginaire » possédant sa propre spécificité d'ambiguïté. Il s'agirait alors d'avantage d'une transcription d'un domaine intérieur. James Guitet a choisi de s'exprimer à l'aide des mouvements les plus spontanés de la pensée et de l'affectivité, par une quête de fixation des états passagers.

« Mais cette pierre si particulière, par sa nature, ne relève pas d'un univers massif, aveugle et insensible qu'impliquerait une simple volonté de description minérale, elle est encore frémissante d'une volonté à la fois avide et méthodique de saisir l'être tout

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

entier et d'emprisonner le monde. »³³

Mais alors que l'interprétation que Gérard Gassiot-Talabot fait de la peinture de Guitet, dans la première partie de l'article qu'il rédige pour la revue *Cimaise*, semble être fidèle au questionnement de Guitet, subsiste encore, plus loin dans ce même texte, un climat pseudo-scientifique qui s'en éloigne.

« Ces espaces intermédiaires se projettent vers les deux infinis des structures universelles et de la confiance des organisations cellulaires. À noter d'ailleurs que cet écartèlement reste à la mesure de l'homme : il ne s'abolit ni dans les ivresses cosmiques, ni dans le vertige des morphologies nucléaires ; il conduit à des connexions, à des imbrications, à des alignements qui témoignent pour une cohésion encore visible et matérielle du monde. Guitet a insisté de façon éloquente sur l'ambiguïté du trait lorsque celui-ci cerne les structures cellulaires pour les ordonner comme un tissus vivant qui constitue à la fois un microcosme par rapport à l'univers et un macrocosme par rapport à la cellule. Cet équilibre est à l'échelle de la démarche du peintre, de cette vie soumise à ses rythmes propres et à ses symboles particuliers dont il a façonné autour de lui les composantes. La technique, matée jusqu'à ce qu'elle soit devenue une fidèle servante de la volonté créatrice, ce subtil complot contre la déperdition des énergies et des rêves définissent entièrement Guitet. »³⁴.

En 1960, James Guitet disait :

« Le paysagisme post-cézannien est une peinture de transposition, alors que je pratique celle de l'analogie imaginaire. Il est certain que je regarde la nature plus par le détail que par l'ensemble. Des peintres ont représenté des cueilleurs de pommes, puis seulement le pommier et Cézanne, enfin, la pomme. Mais si je prends la pomme, que je l'ouvre et que j'y entre ? Alors j'exprimerai par le langage des signes l'irreprésentable, la vie onirique de l'intimité des substances. J'aurai valorisé la pomme. Je vivrai ce que Bachelard appelle : « la rêverie dynamique de l'intimité matérielle. »³⁵

Il s'agit non de représentation physique de la matière mais des effets de la rencontre entre celle-ci et l'imaginaire. Cette rencontre étant médiatisée par les instruments, les technologies qui laissent leur empreinte, façonnent ce qui est perçu par eux.

On a trouvé dans la peinture de James Guitet tous les éléments naturels : eau, terre, ciel, roc, sable ; tous les éléments naturalistes sensuels : dur, mou, humide, sec.

« Là, entrent en jeu des grandes analogies. Chaque personne qui regarde ma peinture se l'approprie en utilisant son propre système de références, ses propres repères, ses souvenirs. Ceci sans s'apercevoir que c'est avant tout le schème d'organisation plastique qui donne une certaine direction à son cheminement psychique dans l'image. « J'ai vu par exemple devant mes toiles, une dizaine de personnes avoir des réactions en apparence tout à fait différentes. L'une disait : « Ça me fait penser au désert. Le sable,

³³ Gérard Gassiot-Talabot, *James Guitet*, article paru dans *Cimaise n°61*, IX, 4, septembre – octobre 1962, pp. 108 – 115.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Ed. Castermann, 1969, p. 178.

l'étendue... » Une autre : « Je vois un lac, horizontal, tranquille. » Une autre : « Quel espace infini ! ». Enfin, quelqu'un disait : « C'est le silence. » Cette dernière seule avait décodé entièrement l'image pour en tirer l'essentiel. Les autres avaient ramené le tableau à une expérience passée qu'ils avaient vécue chacun selon son propre tempérament. Il n'en était pas moins vrai que toutes leurs références se ramenaient à la notion de silence. »³⁶

La peinture de James Guitet déclenche un mouvement psychique que le regardeur vérifie par un souvenir pris dans son expérience vécue. Ceci est rendu possible parce que le système de formes créé dans sa peinture a une charge suffisante de polyvalences significatives et permet un élargissement du mouvement psychique du « regardeur ». Si le tableau dont on a parlé plus haut pouvait provoquer autant de réactions, c'est qu'il contenait une somme d'archétypes de silence. C'est pour James Guitet, la vraie mission de l'image peinte.

« Et c'est dans ce sens que le travail de peintre de chevalet n'est pas égocentrique. »³⁷

Quand Michel Ragon lui demande d'expliquer cette obsession géologique, James Guitet répond qu'il n'est pas un figuratif de la géologie, que sa géologie est imaginaire.

« Notre psychisme est un creuset de nostalgies qui sont toujours des appels aux sources. Nostalgies qui nous envahissent soudain à certains moments de notre vie. J'ai dans mon atelier un morceau de bois devenu pierre, un champignon passé au règne minéral, règne premier, berceau semble-t-il de toute matière. L'obsession géologique est un rêve d'enfance. Ceci-dit je ne suis pas un figuratif de la géologie. Certains voient dans ma peinture des écorces, des concrétions calcaires, du marbre, de la pierre, etc. Certains esprits chagrins y voient même du ciment imitant le bois. Chacun y trouve ce qu'il cherche. Je n'en ai que faire. Car ma géologie est une géologie imaginaire dans un espace imaginaire. »³⁸

Il est étonnant de voir que Michel Ragon, citant ce passage de Guitet dans la monographie de l'artiste, ne revienne pas sur le fait que, lui-même, ait parlé des tableaux du peintre dans les termes que Guitet, à plusieurs reprises, et ici même, dénoncés comme étant inappropriés à rendre compte de sa peinture. Ragon parle souvent de minéralogie, de pierres, de sable, etc., mais ce n'est jamais ce qui est suggéré par Guitet. Pour le peintre, ses peintures évoquent d'avantage qu'elles ne signifient. Le peintre abstrait ne figure pas, ne représente pas une pierre, par exemple, puisqu'il est peintre abstrait. Guitet reprend une somme d'archétypes évocateurs de notions générales : la nature, peut-être, par son organisation, mais jamais par la représentation de ses composantes tels la pierre ou le sable, comme Ragon le dit souvent. Il s'agirait plutôt d'une architecture ou plutôt d'une structure naturelle première, c'est-à-dire essentielle. C'est pourquoi du terme *paysagiste abstrait* Ragon passera à celui de *naturaliste abstrait*. Guitet représente la nature des choses et non les choses de la nature.

« Je suis Celte, dit-il. Je porte en moi cet esprit païen, visionnaire, qui confère à la nature, à l'arbre, à la pierre, des pouvoirs spirituels. L'imagination qui crée une

³⁶ *Ibid.*, pp. 97 – 98.

³⁷ *Idem.*

³⁸ James Guitet in Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Ed. Castermann, 1969, p. 178.

mythologie des pierres. La sensibilité aux forces telluriques. Un panthéisme primitif ».³⁹

Dans son ouvrage *Les Grandes Époques de l'art en Occident*⁴⁰, Régine Pernoud souligne le caractère abstrait de l'art celte, mais d'une abstraction que l'on pourrait qualifier de naturaliste. « Chez les Celtes, écrit-elle, comme dans toutes les civilisations antiques, l'art est à l'image de la religion. L'influence s'est fait sentir non seulement dans l'absence de statues représentant la divinité – contrairement à ce qui se passait dans le monde méditerranéen – mais aussi dans les modes familiers d'expression traduisant une conception religieuse selon laquelle la divinité anime mystérieusement les êtres et les choses : elle réside dans les forêts, dans les sources, non pas à la manière des nymphes et des naïades du monde gréco-romain, mais dans le principe même de vie et de mouvement qui anime l'eau, les arbres. Leurs dieux sont associés et identifiés aux forces naturelles, mais seulement en ce que leur présence communique la vie[...] De tous les peuples antiques, ce sont ceux qui semblent avoir eu au plus haut point le sens du sacré ». Ce sens du sacré, et du sacré dans la vie, dans la nature, James Guitet en est profondément empreint. Mais ce qui est certain, c'est que sa manière de peindre participe toujours de l'architecture.⁴¹

Ainsi, les tableaux en relief de James Guitet révèlent l'intérêt que celui-ci porte aux structures dynamiques de la matière. Celle-ci s'adresse aux sens.

L'emploi de la matière chez James Guitet est concomitant à celui de Tapiès et de Feito. Mais alors que ces peintres, exaltent alors la matière par empâtement, donnent une impression de violence, voire de fureur, James Guitet cherche à rendre des sensations plus proches de celle du calme ou de sérénité. La matière, le relief peint, ont surtout été utilisés par des peintres « informels ». Bien que la matière serve aussi de structuration à James Guitet, ce dernier se place aux antipodes de l'art informel gestuel, par le fait qu'il y ait, chez lui, un souci de l'ordre, un amour du métier et une finesse des tons employés, caractéristiques qui le rapprochent d'avantage de la pratique classique de la peinture.

La matière entre en énergie : Stéphane Lupasco

Il existait un espace métaphysique dans les tableaux de pâtes en relief de 1956-1958. La matière venait en opposition à cet espace. Dans le jeu dialectique entre les sensations tactiles, l'artiste visualisait des dimensions cachées qui sont devenues aujourd'hui plus apparentes⁴². Voilà comment, en 1988, Michel Ragon décrit la peinture que son ami réalisait à la fin des années 1950.

Prenant ses vacances au Château de Launay, en 1958, James Guitet retrouve la Loire et ses peintures s'ouvrent à de grands espaces. Au même moment (1958), Guitet lit Teilhard de Chardin et étudie le Bouddhisme Zen.

« Je veux croire à sa vision optimiste. »⁴³.

³⁹ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, pp. 25 – 26.

⁴⁰ Régine Pernoud, *Les grandes époques de l'art en occident*, Paris, Ed. Du Chêne, 1954.

⁴¹ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, *Op. Cit.*.

⁴² Michel Ragon, Marcelin Pleynet, *L'Art Abstrait 1970 – 1987*, Paris, Ed. Maeght, t. V, 1988, p. 166.

⁴³ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 62.

Pierre Teilhard de Chardin⁴⁴ était un jésuite, chercheur, théologien et philosophe français. Il est connu pour ne pas voir d'opposition entre la foi catholique et la science. Dans le phénomène humain, il trace, parmi les premiers, une synthèse de l'histoire de l'univers selon l'état des connaissances de son époque et dans une optique à la fois évolutionniste et spiritualiste.

Quand Michel Ragon demande à James Guitet ce que lui a apporté Teilhard de Chardin, celui-ci répond :

« Sa vision est passionnante et l'on apprend qu'il fut tenu un temps comme hérétique. L'humanité ne peut évoluer sans aller à une catastrophe qui semble imminente qu'au prix d'une « surconscienciation ». Cette surconscienciation ne peut être générale qu'à partir d'un développement de la personnalité de chaque homme en échange dynamique avec la société. Ce qui m'intéresse dans cette thèse c'est que la société n'y est pas pensée à partir du phénomène et de l'action de groupe, mais à partir de la personne humaine. Chez Teilhard les groupe c'est I + I + I +... C'est dans la mesure où chaque personne humaine, quantum d'énergie, partie agissante d'un tout et dans l'intégrité de ses dimensions, aura atteint enfin sa maturité, c'est à dire son suprême accord psychique avec les forces qui le créent, que se réalisera cette unité suprême que Teilhard appelle « Le point Oméga ». »⁴⁵.

La philosophie comme nous l'avons vu avec Bachelard ou encore avec Teilhard de Chardin, tient une place importante dans l'œuvre de James Guitet. À partir de la philosophie, Guitet s'intéresse à la question de l'énergie qui l'amènera à la pensée de Stéphane Lupasco⁴⁶.

Ce n'est, en effet, pas le paysage qui retient James Guitet, mais la nature en général. À ses débuts, il « abstractisait » des paysages de bords de Loire, notamment. Puis il est passé à une image poétique de la nature plus générale, plus synthétique, pour finalement franchir cette frontière de l'image et aboutir à une conception de la nature appréhendée dans ses énergies. Sa poétique de la nature a d'abord été en concordance avec la philosophie de Bachelard. La nature appréhendée sous forme d'énergie évoque quant à elle la philosophie de Lupasco⁴⁷. Le philosophe fréquentait des artistes tels André Breton, Appel, Benrath, Dali, Tapié, Matta, Soulages, Henri Michaux, Wols, Nicolas Schöffer, Schneider, Eugène Ionesco ou Georges Mathieu, ainsi que certains critiques d'art, comme Michel Ragon, Alain Jouffroy et Julien Alvard (contributeur de la revue *Planète* avec Pierre Restany notamment)⁴⁸. Julien Alvard avait directement emprunté à Lupasco le titre « Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie » (1951) pour intituler l'exposition « Antagonismes » (au musée des arts décoratifs de Paris), au moment même où sortait l'ouvrage : *Les trois matières* (1960). Lupasco était également membre du comité de rédaction de la revue *Ring des Arts*⁴⁹, organe du Cercle d'Art Contemporain de Zurich, et avait consacré, notamment, un ouvrage à l'art abstrait, en 1963⁵⁰. Pour Lupasco, l'art n'est, ni la recherche du vrai, ni du réel (rationnel ou irrationnel), mais bel et bien du faux (négation ou irréalité), en tant que contradiction logique existentielle, immanente

⁴⁴ Né à Orcines en France en 1881, mort à New-York en 1955.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 104 – 106.

⁴⁶ Né le 11 août 1900 à Bucarest en Roumanie, mort le 7 octobre 1988 à Paris.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 17 – 18.

⁴⁸ Basarab Nicolescu, « Stéphane Lupasco – du monde quantique au monde de l'art », dans Henri Béhar (dir.), *Mélusine n° XXVII, Le surréalisme et la science*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Ed. L'âge d'homme, 2007.

⁴⁹ Lupasco écrit « Le principe d'antagonisme et l'art abstrait », dans *Ring des Arts*, Cercle d'Art Contemporain, Zürich, 1960, illustrations de Georges Mathieu, avec des contributions de Jean-François Revel, Pierre Restany, Abraham Moles, Georges Mathieu, Alain Bosquet et al.

⁵⁰ Stéphane Lupasco, *Science et art abstrait*, Julliard, Paris, 1963.

à l'existant. L'art n'est ni réel ni irréel, puisque la réalité est l'aspect de l'ordre logique antagoniste, virtualisé et objectivé, par là, et, puisque l'irréalité est l'aspect de l'ordre logique contradictoire, actualisé et, par là, subjectivé⁵¹. Cette structure logique de l'art lupascienne permet de comprendre que l'art est un élan vers la liberté (d'indifférence), désintéressée, et, sa finalité sans fin. Le « jeu » qui caractérise le phénomène esthétique apparaîtrait comme un combat, un conflit. C'est pourquoi nous pensons que la pensée de Lupasco, sur l'art, a forcément eu des conséquences que nous tenterons de mettre au jour, lors de recherches ultérieures.

Dans un texte écrit publié en 1992⁵², James Guitet rappelle que la logique de l'antagonisme énergétique de la matière vivante, énoncée par Stéphane Lupasco, révèle que le monde vivant se construit sur l'échange dynamique des trois matières :

1. La matière physico-chimique où domine le processus d'homogénése ;
2. La matière biologique où domine le processus d'hétérogénése ;
3. La matière psychique qui tend à l'état T, c'est-à-dire l'état énergétique d'équilibre des deux forces antagonistes précédentes.

James Guitet observe l'équivalent de ce système dans les arts plastiques et, en particulier, dans la peinture⁵³. La peinture se fonde sur une maîtrise de la matière, qui serait prolifération homogénéisante, effrénée jusqu'à l'entropie si elle n'était contenue dans une étendue limitée comme force structurante et créatrice de figures. La lumière (couleur) intervenant comme troisième facteur, révélant à notre perception sensorielle et psychologique le champ phénoménal du monde des choses. Choses qui nous entourent, qui affectent notre sensibilité et notre entendement, et dont nous sommes partie intégrante et agissante. « Ce principe dynamique peut s'énoncer ainsi : la *matière* et la *lumière* se manifestant dans l'*étendue* produisent le phénomène *Forme* »⁵⁴. Guitet pose ainsi la formule $(MC)E=F$, comme étant le triangle dynamique de la naissance de la forme. La « forme » est donc phénomène complexe (phénomène global résultant d'une chaîne de phénomènes).

D'après le peintre, les sciences nous montrent que la nature, telle qu'elle parvient à notre perception, est structurée par un champ de force invisible dont le processus est déterminé :

1. La force nucléaire (forte et faible) ;
2. La force gravitationnelle ;
3. La force électromagnétique.

Forces qui, à partir d'un chaos, ont engendré un monde de plus en plus complexe du nucléon aux organismes vivants.

James Guitet compare les jeux fondamentaux d'antagonismes créateurs de la nature et de l'art :

« Le jeu fondamental d'antagonisme créateur tel que la nature nous le révèle est particulièrement aigu en art, mais il est à la fois le plaisir et le drame de l'artiste. L'œuvre se construit au prix de l'incertitude, elle n'est pas soumise à une règle absolue. Il n'y a pas de vérité première. »⁵⁵

Et toujours sous l'influence de Lupasco, le peintre parle de champ phénoménal :

⁵¹ *Ibid.*

⁵² James Guitet, *Le hasard et la rigueur*, jeu d'éternité, Paris, Ed. l'Oeil du Griffon, 1992.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ James Guitet, *Le hasard et la rigueur*, jeu d'éternité, Paris, Ed. l'Oeil d Griffon, 1992.

« Le plan du tableau est un champ phénoménal en puissance, qui sera générateur d'un monde dont le peintre n'a pour toute certitude que son désir dont il se fait une image virtuelle, une idée. Une idée qui est un questionnement sur la nature analogique de son acte. »⁵⁶

On comprend que c'est la nature créatrice qui inspire les peintures de James Guitet et non le résultat de cette création tel que l'objet créé (écorce ou pierre). Il 'agit donc de la nature comprise comme étant à elle-même son propre principe d'être et de devenir. En cela James Guitet s'inscrit dans une démarche technique ancienne (poïesis), celle du dévoilement.

Toujours d'après James Guitet, l'idée du tableau doit s'incarner, se visualiser au prix de multiples tentatives, d'essais, de reprises, de modifications, de repentirs, à partir d'une règle, c'est-à-dire du choix des moyens techniques, du vocabulaire formel, parmi les possibilités infinies qu'offre le monde de la lumière, des structures et des formes. C'est une stratégie permettant à l'artiste de faire face à la complexité des phénomènes qu'il a déclenchée dès la première inscription de son geste. C'est au prix de cette rigueur qu'il pourra accueillir « l'heureux hasard » qui le conduira à un rivage inconnu et prometteur d'avenir, ou à un abîme qui l'obligera à tout recommencer et peut-être à remettre totalement en cause sa stratégie en repartant du chaos. C'est ce qui fait écrire au peintre que l'heureux hasard, celui qui va ouvrir à un renouveau de vitalité et d'aventure, se mérite :

« Quand le hasard a été heureux, qu'il s'est intégré à la marche vers l'épanouissement d'être de l'œuvre, il s'est transmué en nécessité, il a donné à l'œuvre l'évidence, comme ne pouvant être autrement qu'elle est. C'est la cohérence inattendue de la chose. C'est l'étonnement de la rencontre d'une chose interrogative, nouvel élément apporté à l'histoire des choses de la vie sensible. »⁵⁷

L'énergie était à l'œuvre dans les peintures de Guitet des années 1950 par le jeu des reliefs et des surfaces lisses, dans les antagonismes de la matière picturale, dans une recherche qui comprenait la peinture comme phénomène dynamique plutôt que comme objet figé. La relation au tableau des débuts est d'abord corporelle, puis, avec l'influence de Lupasco, l'énergie est représentée différemment, avec un travail plus prononcé sur l'espace.

Pourtant anti-teilharden, Lupasco marquera James Guitet notamment avec sa philosophie des *Trois matières*.

« Parce que Lupasco est un rationaliste. Mais à travers la pensée de Teilhard on retrouve la pensée de Lupasco, mais celle-ci est mieux définie, vérifiée scientifiquement. S'appuyant sur la trilogie fondamentale, le physique, le biologique et le psychique à travers son « antagonisme constructeur » et sa « logique de l'hétérogène », Lupasco postule une intégration psychique supérieure qui serait une maîtrise des contradictions de l'homme n'a pas encore surmontées. On pourrait dire que cela nous mène loin des arts plastiques. Je considère au contraire, que l'on est au fond même du problème, l'œuvre d'art étant le lieu d'élection de l'énergie psychique et par conséquent de la maîtrise des antagonismes vécus. »⁵⁸

Cette façon de faire signifier des choses du domaine de la science est symptomatique des années 1960 et c'est ce que dénonce Anne Malherbe dans son texte *Le réel et le sensible*, quelques

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 106.

mythologies dans le milieu de l'abstraction lyrique⁵⁹. En effet, déjà au début des années 1960, Jean Paulhan évoque les révélations que réservent les progrès de la science :

« Il se trouve ici, par chance, que viennent d'être inventés les instruments, et avant tout le microscope électronique, qui nous révèle que les « portraits » de Braque ou de Picasso ressemblent, plus encore qu'à des hommes, à la structure de l'oxyde d'aluminium ; les caprices de Klee, mieux qu'aux hutte de kairouan, à la coupe microscopique du cornet nasal d'un chien ; les éclairs et foudres de Fautrier, moins à deux feux d'artifice qu'à la musculature de l'utérus. »⁶⁰

En 1962, quand le texte paraît, cela fait plus de dix ans déjà que l'art informel, en un sens plus strict, est né ainsi que ses diverses avatars : « lyriques », « tachistes », « autres ».

Le critique s'aperçoit, grâce à l'accessibilité nouvelle, pour le profane, d'images scientifiques, que, cette peinture, dévoile à son insu, sous son apparence première, des réalités scientifiques. Si Paulhan s'en tient à un constat de ressemblance, son discours n'en est pas moins significatif de certains aspects du discours sur l'art des années 1950 (y compris sur l'art de Guitet comme nous l'avons vu précédemment).

Ce qui est sous-entendu ici, c'est l'idée d'une pré-science de l'artiste. Celui-ci serait en quelque sorte doté d'une intuition qui le ferait toucher à des aspects cachés du monde « [...] mieux que visionnaire, l'artiste serait voyant. »⁶¹.

On y apprend aussi que l'art dit plus que ses apparences, et enfin ce qu'il dévoile de plus fondamental que lui-même appartient au domaine de la science. En cela, Paulhan s'intéresse à des thèmes que d'autres avant lui ont abordés au sujet de cette peinture dite informelle. En effet, autour du courant abstrait, nommé alternativement « lyrique », « informel », ou « tachiste », qui prend son essor lors des expositions collectives organisées à partir de 1947, s'organise un propos dans lequel les sciences – qu'elles soient mathématiques, physiques ou biologiques – trouvent une place importante.

Ainsi dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou : *Les années 50*, Renato Barilli cherche la source de l'abstraction lyrique dans l'éclatement de l'atome, qui délivre ses particules internes⁶².

Il est vrai également que la revue *Cimaise*, par ses choix esthétiques, contribuait à rendre compte du courant à l'aide de concepts empruntés à la science⁶³. En effet, la revue *Cimaise*, par la manière dont elle présentait les œuvres, orientait le lecteur vers une interprétation pseudo-scientifique de celles-ci. On peut ainsi relevé un bon nombre de mots et expressions relevant du champ sémantique de la science dans les textes qui parlent des œuvres de James Guitet. Mais l'artiste lui-même ne donne pas une signification scientifique à son travail.

D'après Anne Malherbe, c'est le vocabulaire de Tapié qui semble avoir contaminé des discours autres que les siens, ou tout au moins avoir accentué certaines tendances. Et pour elle, d'une manière générale, le propos qui emprunte ainsi à la science a fini par discréditée l'abstraction lyrique.

« Mais l'intérêt principal du phénomène tient à ce qu'on a ici affaire à un domaine où la

⁵⁹ in *Les cahiers du MNAM*, n°84, été 2003, pp. 67 – 85.

⁶⁰ Jean Paulhan, *L'art informel (éloge)*, Paris, NRF Gallimard, 1962, pp. 49 – 50.

⁶¹ D'après Anne Malherbe, « Le réel et le sensible, quelques mythologies dans le milieu de l'abstraction lyrique » in *Les Cahiers du MNAM*, été 2003, pp. 67 – 85.

⁶² Renato Barilli, « Tachisme, informel, abstraction lyrique », *ibid*, pp. 80 – 82.

⁶³ D'après Anne Malherbe, « Le réel et le sensible, quelques mythologies dans le milieu de l'abstraction lyrique » in *Les Cahiers du MNAM*, n°84, été 2003, p. 68.

multiplication du discours est révélatrice d'un milieu : la reprise, d'un texte à l'autre, des mêmes notions, la répétition de procédés d'analyse douteux contribuent à forger un tissu général d'interprétation. En outre, certains termes, inlassablement ressassés, y gagnent une prégnance considérable. »⁶⁴

Le mythe du monde sensible vient se greffer aux termes empruntés à la science. L'artiste apparaît alors comme une sorte de visionnaire. James Guitet ne dit pas peindre des visions ou une réalité mais c'est une fois le tableau terminé que lui apparaît le sens.

« On le verra : deux mythologies se conjuguent : la première est fondée sur des termes empruntés à la science, auxquels sont accordés une véritable efficacité (comme s'ils avaient pouvoir sur les œuvres ou sur le spectateur), la seconde rattachée au mythe du monde sensible, vient se greffer à la première pour en développer le sens. »⁶⁵

Il n'est pas injustifié de regarder vers la science pour rendre compte de l'abstraction lyrique. D'abord parce que certains artistes reconnaissent s'être nourris à sa source. Cependant, ils admettent aussi ne pas pouvoir analyser la manière dont la science intervient dans leur travail. Ce n'est pas le cas de James Guitet qui sais ce qui l'intéresse dans les théories de Lupasco. Il sait ce qu'il en comprend.

« [...] Plus intéressant est le cas d'un artiste comme James Guitet, protégé de Michel Ragon, qui a forgé pour lui la catégorie de « paysagisme abstrait ». Guitet, en effet, a lu relativement tard – c'est-à-dire après 1960, quand son œuvre était déjà avancée – des ouvrages de Teilhard de Chardin, de Bachelard, et surtout du philosophe des sciences Stéphane Lupasco. Or il a reconnu dans l'évolution de son œuvre les principes même selon lesquels Lupasco fonde son analyse, à savoir l'idée que l'ensemble de ce qui existe – matière inanimée, matière organique et matière psychique – est structuré par deux forces antagonistes, l'actualisation de l'homogénéité et celle de l'hétérogénéité. »⁶⁶.

Stéphane Lupasco, dont la carrière s'est déroulée au CNRS, était un ami de Michel Tapié et a joui d'une certaine autorité dans le milieu de l'abstraction lyrique, grâce à ses écrits (parmi les écrits de Stéphane Lupasco, on peut citer *L'expérience microphysique et la pensée humaine*, publié en 1940, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* (1951), et *Science et art abstrait* (1963)). Système d'explication global, la théorie de Lupasco, a su fasciner certains artistes au point que certains, tels Georges Mathieu ou Frédéric Benrath, lui ont demandé des préfaces pour leurs expositions. On trouve des échos de ses théories dans des textes de Tapié, ainsi que dans ceux de Georges Mathieu, Julien Alvard et du peintre Serpan.

D'après Anne Malherbe, la rupture, habituelle, entre le moment de la création et le regard rétrospectif que le peintre porte sur son œuvre, est frappante dans le cas de James Guitet, dans la mesure où ce regard paraît conditionné par une grille de lecture propre au milieu que le peintre fréquente et permet de mesurer l'impact qu'a pu avoir un certain discours critique. Ce regard, qui révélerait au peintre une vérité commune aux lignes directrices de son œuvre et aux propositions scientifiques avancées par Lupasco, trahit aussi sa parenté avec une certaine manière de présenter les œuvres comme le foyer de révélations⁶⁷.

Il faut relever ici que d'une part il n'y a pas de « rupture » dans l'œuvre de Guitet d'un jour à l'autre

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

parce qu'il a lu Lupasco et d'autre part que les œuvres sont le foyer de révélations dans la mesure où quelque chose apparaît, se révèle au moment où il les peint (révélation pour lui) ou au moment où elles sont interprétées (révélation pour le spectateur) mais elles ne sont pas la révélation de mystères scientifiques chez Guitet. Il insistera toujours sur le côté imaginaire de ses œuvres. Ce sont les personnes qui écrivent sur ses œuvres qui plaquent un discours pseudo-scientifique dessus, voire plus tard, mystique, mais il s'agit de leurs interprétations, et jamais celles de Guitet. La revue *Cimaise* a certes publié des textes qui présentaient les œuvres de James Guitet comme foyers de révélation mais ce n'est pas le discours de l'artiste. Il n'a jamais employé le terme « révélation » dans le sens de « visionnaire » ou de « vérité ».

Michel Ragon, à la page 25 de son ouvrage *Vingt-cinq ans d'art vivant*, cite Stéphane Lupasco⁶⁸ :

« Il n'est peut-être pas exagéré de dire que l'apparition, au cours de notre XXème siècle, des arts plastiques (peinture et sculpture) dits abstraits ou non figuratifs, constitue un des développements à la fois les plus singuliers et les plus importants de l'histoire de l'homme. Comparable et durant ce même exceptionnel demi siècle, à l'irruption, en physique, des phénomènes quantiques et des relations d'indétermination, comme à certaines révélations biologiques capitales. »⁶⁹

Ce sont les critiques en personne qui, finalement, sont à l'origine de cette idée de « révélation » qu'ils prétendent déceler dans l'œuvre. En effet, l'artiste est présenté comme un « visionnaire », qui aurait « l'intuition de la réalité » mise au jour par le scientifique. Car c'est de « réalité » qu'il s'agit, même lorsqu'elle est prise en charge par « l'imaginaire ». Deux aspects peuvent donc être retenus : le fait que l'œuvre possède un propos caché qui rejoint celui de la science, mais aussi le fait que ce propos se manifeste sur le monde de la révélation – soit que cela se produise à l'insu du peintre, soit que celui-ci soit visionnaire (il est d'ailleurs très significatif du jeu interprétatif de ces textes que le rôle et l'intention du peintre ne soient jamais interrogés) : l'œuvre et celui qui la regarde accéderaient ainsi à une réalité essentielle⁷⁰ :

« Ces peintres abstraits ne sont ni des mythomanes ni des mystificateurs. S'ils refusent de se laisser duper par les faciles et fausses apparences du monde physique, ils n'en imitent pas moins strictement la nature dans ses opérations fondamentales. Ils s'opposent à l'esprit pascalien de géométrie, ils refusent le moindre rappel de l'univers Euclidien [sic] dont ils ont chassé les références et les lois : leur géométrie essentiellement sensible échappe à l'œil nu du logicien et du calculateur algébrique. C'est un équivalent de la géométrie des structures naturelles, une imagination de structure en perpétuel devenir, en rythme et non en situation – sans cesse remises en question sous l'impérieuse poussée des forces obscures qui animent le monde. »⁷¹

En 1976, James Guitet grave une médaille à l'effigie de Stéphane Lupasco avec les formules fondamentales de la logique du tiers inclus à la demande du Club Français de la Médaille.

⁶⁸ Stéphane Lupasco in *Science et Art abstrait*, Ed. Julliard, 1963.

⁶⁹ Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Ed. Castermann, 1969.

⁷⁰ D'après Anne Malherbe, « Le réel et le sensible, quelques mythologies dans le milieu de l'abstraction lyrique » in *Les Cahiers du MNAM*, n°84, été 2003, pp. 71 – 72.

⁷¹ Pierre Restany, *Le geste et le rythme*, *Cimaise*, 5^e série, n°1, septembre – octobre 1957, p. 36.

Autres influences dans le travail de James Guitet

La philosophie Zen a également de l'importance dans le travail de James Guitet. D'après lui, dans le Zen, les antagonismes qui font le drame du quotidien sont acceptés, vécus. Mais par une extraordinaire maîtrise psychique, ils sont comme digérés, assimilés, dominés, jusqu'à atteindre la célèbre sérénité de Bouddha. Notre pensée cartésienne conclut avec le Zen aboutit à l'anéantissement de soi, alors que c'est au contraire la réalisation de soi, mais de soi dans le Tout.

« La philosophie Zen m'intéresse parce que c'est une pensée évolutive qui conduit à l'essentialité des choses. Sans doute étais-je préparé à recevoir des idées de ce genre. Même maintenant, j'ai de la peine à suivre une conversation qui ne porte que sur la frange anecdotique des événements et non sur l'essentialité de l'événement. Par tempérament, je ne vis pas tellement le quotidien. D'où mon incapacité à lire un journal. »⁷²

Quand James Guitet dit qu'il devait être préparé à recevoir des idées de ce genre, il fait allusion à ses origines franc-maçonniques. Lors de l'entretien que j'ai eu avec le peintre, dans son atelier à Issy-les-Moulineaux, James Guitet m'a dit qu'au début, ce n'était pas la philosophie qui l'intéressait mais la « rage de peindre », que ça venait du corps. C'était le maniement de la peinture, la confrontation avec la matière picturale, c'était physique. Et puis peu à peu la peinture physique lui est apparue comme intéressante mais pas suffisamment. Il a ajouté que le peintre avait à s'expliquer et que ce n'était pas seulement au regardant de parler autour de la chose et de disserter dessus. Pour lui, il y avait une dimension intellectuelle inévitable, même indispensable dans le travail manuel. C'est à dire un recul régulier dans son travail. Pour Guitet toujours, il fallait expérimenter l'espace pictural et, une fois que c'est fait, le peintre devait se demander pourquoi il avait pris cette direction là, ou pourquoi il avait fait cette peinture là, de telle façon. Il ne s'agit pas tant de la recherche d'une justification que d'une observation du peintre par lui-même. En cela, Guitet était assez proche de certaines techniques de médiation Zen⁷³.

« On peint par impulsion, on a quelque chose, une couleur, un masse, on l'essaie et puis si ça ne va pas au bout d'un moment, on efface, on transforme jusqu'à ce que ce corps inédit qu'est le tableau, qui ne veut rien dire que d'être un tableau et d'être là pour celui qui regarde, et qui vit quelque chose avec. »⁷⁴

Et c'est à ce moment là que le peintre voit émerger le sens, et le raisonnement s'introduire. Pour James Guitet, l'art est une quête. Il faut perpétuellement sonder l'espace, interroger l'atmosphère, la couleur. La peinture doit sensibiliser. On comprend mieux pourquoi James Guitet s'intéresse à Bachelard. En effet, Bachelard s'intéressait au jeu de la matière, de l'espace, de la couleur et au symbolisme qui s'en dégage peu à peu. Par le vécu avec la nature, sous tous ses aspects, ressentie, transposée par l'art en quelque chose de l'ordre de l'interrogation, de l'ordre de l'existence, du sens de l'existence. Son intérêt pour la philosophie avait débuté avec quelques amis qu'il avait à Angers.

« Les discussions très âpres et très passionnées sur la peinture nous amenaient, sans

⁷² *Ibid.*, p. 107.

⁷³ Nous développerons ce propos dans un article ultérieur basé sur les recherches de Francisco Varela dans l'ouvrage F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine*, Seuil, La couleur des idées, 1993.

⁷⁴ Anaïs Rolez, entretien avec James Guitet le 12 octobre 2006 à Issy-les-Moulineaux.

qu'on s'en rendent compte, vers l'interrogation philosophique finalement. Et Bachelard avec sa célèbre série sur la matière..., l'eau a été pour moi un soutien extraordinaire. »⁷⁵

Michel Ragon rapporte les notes que James Guitet écrivait sur un petit carnet. D'après le critique, ces phrases éclairent singulièrement cette dialectique entre la matière naturaliste et l'espace imaginaire qui serait la clef de son œuvre⁷⁶ :

« Les fenêtres sont petites aux maisons de Provence. Il faut bien créer l'ombre quand on a la lumière, sans cela comment voir la lumière ? Pourquoi le blanc mange-t-il l'ombre ? et le noir la lumière ? Parce qu'il faut bien se nourrir de quelque chose : de son contraire. Pourquoi notre œil, après avoir vu le rouge, crée-t-il le vert ? Pourquoi aime-t-on boire froid quand on a chaud et chaud quand on a froid ? Ce jeu dialectique se retrouve à chaque pas dans la nature, et oriente profondément mon travail. »

Et, plus loin :

« J'aime le soleil vu de l'ombre, on le voit mieux. »

Obsession des complémentaires, des contrastes, de la valeur énergétique des pôles opposés. Enfin cette réflexion qui nous conduit de la peinture à la métaphysique :

« L'art roman français m'émeut profondément par son humilité, son architecture souveraine, sa liberté dans la contrainte (si je puis me permettre un paradoxe).

Si l'art roman me semble graviter autour de cette parole de Saint-Augustin : « Dieu : cercle dont la circonférence est partout et le centre nulle part ». Dialectique de l'intériorité infinie et de l'extériorité infinie. Je retrouve mon énergie dans cette bipolarité. »⁷⁷

On retrouve cette bipolarité, cette valeur énergétique des pôles opposés dans ses tableaux des années 1970. Celle-ci était déjà présente dans sa peinture des années 1950. James Guitet n'a pas découvert la force picturale des contrastes de couleurs opposées dans la peinture ou encore les dynamismes que créaient les jeux de surfaces opposées, avec ses lectures des ouvrages de Stéphane Lupasco, dans les années 1970. Mais les théories et formulations lupasciennes l'ont conforté dans ses recherches. C'est bien parce que la dynamique des antagonismes l'intéressait déjà qu'il a lu Lupasco.

D'après Michel Ragon, il fut un temps où James Guitet minéralisait ses souvenirs. Souterrains, labyrinthes, grottes, participaient de sa vie, qu'il qualifiait de recluse. En retrait du monde extérieur, il aurait sécrété autour de lui (et autour de sa peinture) une coquille.

« Et il murmurait à la manière de Hamlet : « O mon Dieu ! Je tiendrais dans une coquille de noix ; et je m'y croirais au large et le roi d'un empire sans limite. ».

Aujourd'hui qu'il a brisé sa coquille et est devenu apparemment « sociable », sa peinture

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, pp. 33 – 35.

⁷⁷ *Idem.*

est beaucoup moins géologique. Elle est comme aérée. Les empâtements y sont moins denses, moins épais et l'impression d'un espace infini prédomine.

Un artiste aux aspirations limitées rassure. Bien qu'encore on dise qu'il ne se renouvelle pas... »⁷⁸.

Donc, l'emploi de matière chez Guitet serait lié à sa solitude. Plus celui-ci se serait ouvert aux autres et moins il aurait employé la matière dans ses tableaux, il n'en n'aurait plus usé comme bouclier protecteur. En fait, Guitet a délaissé la matière parce qu'il s'intéressait de plus en plus au côté méditatif, voire spirituel de la peinture, à défaut d'une représentation physique, sensuelle, de l'énergie, qui passait auparavant par la matière. James Guitet cherchait une autre façon de créer un tableau en tant que corps vivant.

Lorsque Michel Ragon, en 1973, demande encore à James Guitet pourquoi ce goût des matières, des empâtements, marque une longue période de son œuvre, James Guitet répond à nouveau qu'il n'a jamais voulu suggérer une image précise de la matière. Si le spectateur voit dans ses tableaux des écorces, du bois, des minéraux, cela révèle de son mode d'appropriation.

« Il est possible que j'en sois arrivé à des suggestions de matières. Mais mon propos n'a jamais été de « figurer » la matière. Dans ma peinture, la matière était alors en opposition avec des espaces plus métaphysiques et c'est ce qui m'intéressait. Tout comme m'intéressait le jeu dialectique entre une sensation tactile, très prégnante au niveau sensuel, et cet espace. »⁷⁹.

On en revient toujours à l'énergie née du rapport de ces deux éléments contradictoires. C'était sa manière de créer un tableau. Il visualisait un « principe vivant », un ensemble de phénomènes dont le jeu des contradictions entraîne un dynamisme, et non une matière figurative statique.

Par la suite, ses tableaux n'ont presque plus de matière « Sans doute parce que, avec l'âge, on se hausse de plus en plus au-dessus des contradictions. On est moins physique. Peu à peu, on se détache de la matière. Cela se traduit dans mes tableaux par l'apparition de plus en plus marqué d'un espace désincarné. Ma peinture devient de plus en plus un support de méditation. »⁸⁰

En mai 1960, c'est sa quatrième exposition à la galerie Arnaud, les peintures qu'il présente ont pour caractéristique principale l'abandon d'un support dur au profit de la toile et l'utilisation de la peinture à l'huile. Dans ce soudain retour à la technique traditionnelle de la peinture, Michel Ragon voit une certaine coquetterie mise par James Guitet pour démontrer qu'il pouvait parfaitement réaliser la même peinture en utilisant des procédés traditionnels, ou non. La différence entre ses peintures à la caséine et celles à l'huile n'est, d'après le critique, pas très sensible. La peinture à l'huile étant plus malléable, les matières sont « seulement » plus souples, ont « moins l'aspect de pierres érodées » et le métier « est plus empreint de préciosité »⁸¹. Mais James Guitet n'emploiera la peinture à l'huile que pendant deux années (mai 1959 à mai 1961). Après cette date, il s'est créé une nouvelle technique personnelle à base de matières plastiques.

« Je peins, dit-il, avec la matière plastique parce qu'elle est plus pratique que l'huile et

⁷⁸ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 23.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ D'après Michel Ragon in Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, p. 30.

parce que le fléau de la peinture à l'huile, c'est l'huile. Les propriétés physiques et chimiques de la matière plastique sont bien meilleures que celles de l'huile. Si, un jour, je peux employer quelque chose de mieux que la toile, je n'hésiterai pas. »⁸²

L'abandon de la peinture à l'huile au profit du vinyle est lié aux qualités de celui-ci, il ne s'oxyde pas, résiste à la lumière, on peut superposer les couches. Ce matériau en accord avec geste lent, posé et non jeté, qui résiste au temps. Cette peinture à base synthétique ne glisse pas. On ne peut pas associer l'utilisation d'un nouveau matériau à un but moderniste car le fait d'être moderne est loin des préoccupations de James Guitet, qui pense qu'une création nouvelle n'est pas forcément liée à l'emploi d'un nouveau matériau⁸³. Une évolution se produit également au niveau des formes. Encore une fois, l'analyse que Ragon en fait est dans la mouvance de son concept de naturalisme abstrait :

« De sorte de grandes fleurs épanouies émergent parfois de la pâte, ou bien ce sont comme de petites pierres qui retiennent l'attention dans la nudité de l'ensemble. »⁸⁴

En septembre 1961, une exposition particulière de dessins lui est consacrée en Suisse, à Ascona. La même année, Guitet participe à l'exposition de l'Estampe Française Contemporaine, au Musée Cantini de Marseille. Après Ascona, il voyage en Bavière et s'enthousiasme pour le baroque bavarois. À l'automne, il parcourt, avec Michel Ragon, la Bourgogne romane. En 1961 débute une période de peintures blanches. Des toiles blanches (de la blancheur des pierres d'après Ragon) datent de cette époque. Dans ces peintures entièrement blanches, l'onctuosité de la pâte ne trouvent en contrepoint que le gris de la toile laissée à nu⁸⁵. Entre 1948, année de ses premiers tableaux abstraits et 1962, moment où Lassaigne l'invite à la biennale de Venise, se sont passé quatorze années de recherches, de travail et de solitude.

Guitet découvre l'Amérique, en 1963, lorsqu'il expose à Montréal en compagnie de Borduas, Dallaire, Dumouchel, Charles Gagnon, Louis Jaque, Rita Letendre et Riopelle, entre autres, dans le cadre des échanges entre les Galeries Camille Hébert et Robert Arnaud. Après cette date, Guitet expose et séjourne régulièrement à Montréal. Dès 1966, de grandes plages monochromes apparaissent dans ses tableaux, noires, grises ou bleues.

Puis, il expose au musée Galliera à Paris, dont l'objectif est de retracer les étapes de la seconde vague de l'abstraction lyrique (exposition organisée en partie par Michel Ragon). Les tableaux présentés semblent encore tournés vers la recherche de l'expression par la matière. Le texte du catalogue de cette exposition souligne bien la tendance particulière de l'art abstrait dans laquelle Michel Ragon inscrit James Guitet :

« 1950 – 1957. Des jeunes peintres qui arrivaient immédiatement après la génération des grands abstraits de l'après-guerre formaient une tendance de l'art, à Paris, extrêmement florissante [...] Ces jeunes artistes avaient alors en commun de s'opposer à une abstraction dite alors « froide » en laquelle nous voyons les signes d'un nouvel académisme. Ni négateurs, ni provocateurs, ils montrent aujourd'hui l'étrange singularité

⁸² *Idem.*

⁸³ Michel Ragon, *James Guitet, Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 103.

⁸⁴ D'après Michel Ragon in Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait, Op. Cit.*, p. 30.

⁸⁵ Michel Ragon, *James Guitet et le naturalisme abstrait*, Paris, Ed. Jean-Robert Arnaud, 1962, p. 30.

d'être fascinés par le travail artisanal de la matière, des textures, de la recherche de la couleur sensuelle ou vibrante. [...] Ils donnent l'impression d'être en dehors du temps. »⁸⁶

Conclusion

Ce qui reste du *paysagisme abstrait*, d'après Michel Ragon, semble s'apparenter à un certain dénigrement :

« Autre mouvement éphémère et tout à fait surévalué : le « paysagisme abstrait » (1956).

Si le philosophe Stéphane Lupasco (*Science et Art Abstrait*, 1963) fut, un moment, le gourou des tachistes et un admirateur inconditionnel de Georges Mathieu qui, lui-même, se référait à la philosophie des « Trois Matières », le « paysagisme abstrait » se réclamait d'un autre philosophe, Gaston Bachelard, auteur de *La terre et les rêveries du repos* (1948).

Paysagisme abstrait, qu'est-ce à dire ? Que la nature, comme au temps des « peintres de tradition française », se réintroduisait perfidement dans l'art abstrait. Le « peindre abstrait avec des souvenirs », de Paul Klee, redevenait d'actualité.

Comme toutes les références d'école, « paysagisme abstrait » fut en fait un terme commode qui permit de réunir dans un même tiroir des personnalités aussi différentes que Zoa Wou-Ki, Olivier Debré, Bryen, Messagier, James Guitet, Corneille, Benrath, Nallard, Moser, Dahmen, Koenig. »⁸⁷

Pourtant l'apport de James Guitet à la peinture contemporaine est certain. Au niveau de la facture, il a utilisé de nouveaux matériaux, inventé un nouveau langage pictural, usé de la matière, du relief, de façon très particulière, et créé des compositions originales d'oppositions entre surfaces lisses et rugueuses. Au niveau de la philosophie de l'art, il a mis en forme des questions philosophiques qui trouvaient écho dans sa propre recherche picturale : celles de Gaston Bachelard sur les rêveries de la matière ainsi que certaines réflexions de Stéphane Lupasco sur la structure, la matière, les forces et tensions énergétiques, ainsi que sur l'espace.

James Guitet a également remis en question la théorie de Kandinsky sur le plan. En effet, pour Guitet, le plan original n'est ni vide, ni neutre. Nous avons vu que James Guitet était un artiste original qui avait théorisé ses recherches dans plusieurs ouvrages. Nous avons également vu les difficultés qu'ont eu les auteurs et critiques pour qualifier l'art de James Guitet. Après avoir tant parlé de son œuvre, et après s'être questionné sur les différents sens à donner à sa peinture, cherché des façons de la nommer d'une manière qui soit la plus appropriée possible, et après avoir tant loué les louanges de son ami, Michel Ragon parle de cette peinture comme d'un mouvement éphémère et surévalué.

⁸⁶ Michel Ragon, James Guitet, *Les forces du silence*, Paris, Ed. S. M. I., 1973, p. 15.

⁸⁷ *Le Paysagisme Abstrait*, texte de Michel Ragon in Michel Ragon, *Journal de l'Art Abstrait*, Paris, Ed. Skira, 1992, pp. 120 – 121.

On a vu la difficulté que pose la peinture de Guitet en termes d'interprétations. C'est en effet le but recherché par l'artiste que de placer son œuvre « avant le sens », laissant libre le choix de non interprétation au spectateur.

Michel Ragon voyait dans cette matière et dans ces couleurs un mimétisme de la nature. Nous avons vu qu'il y a bien un rapport à la nature d'œuvre de James Guitet mais d'avantage dans les mécanismes dynamiques nés de la nature antagoniste de tout phénomène (dans le jeu des actualisations et potentialisations) et nous pouvons maintenant dire que les termes *paysagisme abstrait* et *naturalisme abstrait* n'ont jamais été revendiqués par James Guitet pour qualifier sa production. Michel Ragon a tenté de donner un nom à cette peinture en la rapprochant de ce qu'elle lui évoquait ainsi que d'œuvres de peintres qui lui semblait alors avoir les mêmes préoccupations : Messagier, Corneille, Koenig. Mais Guitet a insisté sur le fait que sa pratique picturale était bien motivée par la nature des choses et non par les choses de la nature. Michel Ragon est lui-même revenu sur le terme *paysagisme abstrait*, qui était inadapté pour qualifier la peinture de son ami, car celui-ci évoquait trop une tradition picturale d'une part, et une image de la nature construite, d'autre part. Michel Ragon voulait montrer que le peintre puisait son inspiration dans la nature mais cela sous-entendait que James Guitet n'eut pas été peintre abstrait.

Ce qui ressort de cette analyse est également que dans l'œuvre de James Guitet, la part d'imaginaire est grande, que le peintre procède par analogies pour proposer une synthèse de la nature tout entière. Il s'agit pour lui de transposer un ressenti de l'existence. On a vu que le peintre s'inspirait des sciences de l'atome et de l'infiniment petit mais qu'il ne tenait pas le discours scientifique que lui prêtaient les auteurs et critiques. Ce sont des textes qui parlent de ses œuvres qui entraînent une certaine confusion. Car ils négligent le fait que les œuvres de Guitet sont avant tout des expériences pour lui-même. Oui, la nature influence Guitet, et la réflexion que ce concept déclenche en lui entraîne les mécanismes de l'imagination, définit le cadre d'une œuvre picturale, le cadre artistique qu'il choisit pour penser, sentir, réfléchir, focaliser l'attention. Mais pour lui, particulièrement, l'expérience de la peinture n'est pas seulement une expérience de mise en œuvre de techniques de réflexion (que celle-ci soit dirigée par la conscience ou intuitive). Pour Guitet, la peinture est considérée avant tout, comme un objet de pratique et non d'abord comme un objet d'usage. C'est pour cela qu'il dit se situer « avant » le sens.

La matière est certes un élément important dans son travail, mais ce n'est pas elle qui donne l'effet de nature. Pour James Guitet, l'effet de nature est guidé par une sorte de rythme, un sens de la composition, quelque chose de supérieur à un simple mimétisme naturaliste de type représentation d'écorce. L'intérêt que porte Guitet aux forces et aux matières montre que ce sont les mécanismes dynamiques, générateurs, les forces et mécanismes de création qui sont la base de sa peinture et non le résultat de cette création tel que l'objet créé (minéral ou végétal), comme le sous-entend le terme *naturalisme*.

Après le début des années 1970, James Guitet a continué à questionner l'art, son rôle, les façons de l'exploiter. Ces questions seront sans cesse renouvelées tant dans la facture que dans le format du châssis, qu'il détourne, ou encore dans l'environnement de l'exposition de la peinture. Il sera influencé par le travail des artistes du groupe Supports/Surfaces. Tout en continuant à peindre, James Guitet traitera de manière réflexive, des questions essentielles de la matière, de la structure et de la lumière, dans ses deux ouvrages théoriques : *L'Extrême raison de peindre*⁸⁸ et *Peindre*⁸⁹, participant toujours au questionnement de l'art, de la nature, de la nature de l'art.

⁸⁸ James Guitet, *L'Extrême raison de peindre*, Paris, Ed. Lettres modernes, 1985.

⁸⁹ James Guitet, *Peindre*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004.