

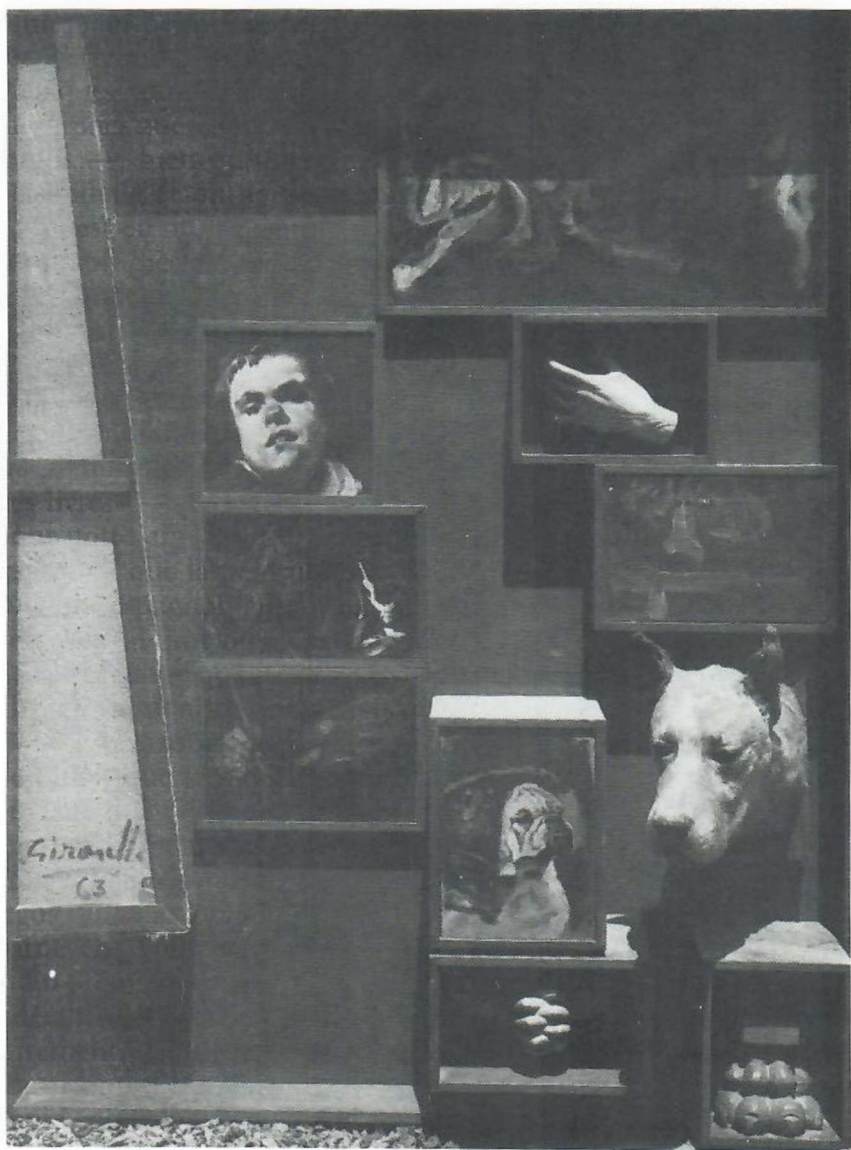
JOSÉ PIERRE  
Alberto Gironella  
ou l'ange exterminateur



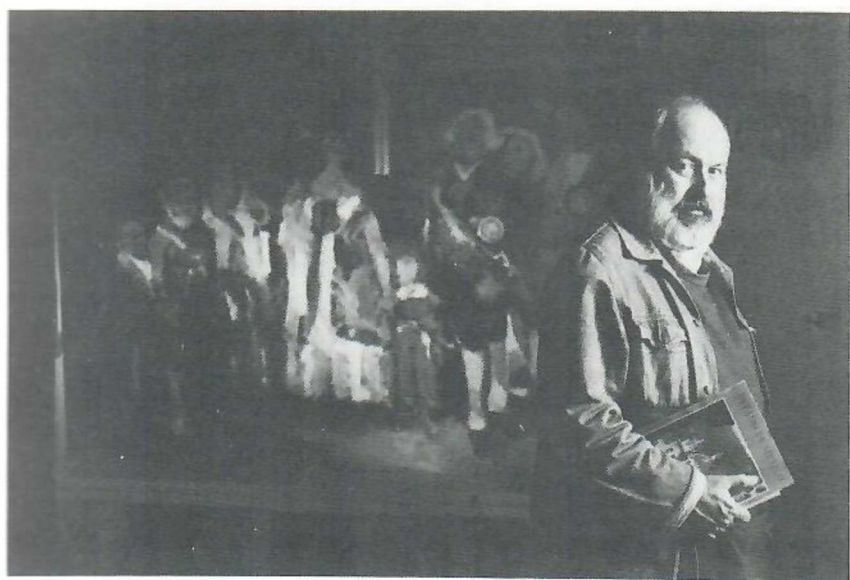
Il alla chercher une caisse à tableaux, qu'il mit sur l'estrade pour figurer la marche; puis il disposa comme accessoires, sur un tabouret en guise de balustrade, sa vareuse, un bouclier, une boîte de sardines, un paquet de plumes, un couteau, et, quand il eut jeté devant Rosanette une douzaine de gros sous, il lui fit prendre sa pose.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*.

Alberto Gironella  
*Flaubert con latas de Sardinias*. 1986  
(Coll. Octavio Paz)



Alberto Gironella  
*Grand Atelier*. 1963



Gironella en 1985

«Si l'on veut voir tes tableaux, il faut d'abord se boucher le nez».

Murillo à Valdés Leal.

Sur la couverture du catalogue de l'exposition *Surrealism ?*, organisée en 1970 à Stockholm par Ragnar von Holten, figurait un célèbre tableau d'Arcimboldo, *Le Bibliothécaire*, qui appartient à la collection privée du roi de Suède. Conformément à cet empire de la métonymie qui gouverne l'univers arcimboldesque, ce bibliothécaire est «un personnage entièrement fait de livres» — comme le disait, parlant de Don Quichotte, Alberto Gironella dans un entretien avec José de la Colina, réalisé en 1982. Et si le héros de Cervantes était fait de livres, le peintre mexicain reconnaissait implicitement qu'il était, lui, entièrement — ou peu s'en faut — fait de tableaux et que ses propres tableaux, en tout cas, étaient faits de tableaux, de tableaux peints par d'autres peintres, principalement des peintres espagnols appartenant — à la seule exception de Goya — au Siècle d'Or espagnol : Velásquez, El Greco, Valdés Leal, Antonio de Pereda. Non pas — il s'en faut de beaucoup — que les tableaux de ces peintres-là se retrouvent tels quels dans l'œuvre de Gironella ! On pourrait dire au contraire que l'échange s'accomplit au prix d'une double effraction. Il n'empêche que cela

confère au peintre mexicain une situation privilégiée eu égard à cet héritage hispanique qui concerne, outre l'Espagne et le Mexique, toute l'Amérique de langue espagnole — ce que les mesquines querelles de clocher ne devraient pas occulter plus longtemps —, bien qu'une telle relation soit vécue de manière très personnelle et on ne peut plus paradoxale.

On est en droit néanmoins de s'interroger sur ce qui, dans cet admirable Siècle d'Or espagnol, a exercé et continue d'exercer une si profonde et si féconde fascination sur l'auteur de *Mort et transfiguration de la reine Mariana*. Certes il y a d'abord le fait que jamais l'Espagne ne connaîtra plus un aussi extraordinaire foisonnement créateur — et ici, à côté des peintres précédemment cités, il conviendrait de faire entrer en ligne de compte, outre Cervantes — dont le chef-d'œuvre est, aux yeux de Gironella, «le livre des livres» —, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, car pour notre ami la littérature compte tout autant — ou presque autant — que la peinture. Et, bien entendu, quant à se mesurer au génie espagnol, autant prendre celui-ci à son indiscutable apogée. Mais il faut bien également que, au-delà — ou en-deçà — de la très haute qualité des œuvres, quelque chose de plus ait prédisposé un peintre de nos jours à croiser le fer — ou le pinceau — avec Velázquez ou Le Greco, par exemple. Ce «quelque chose de plus», que je me suis essayé à cerner, c'est en recourant à un ouvrage que Gironella lui-même m'avait signalé à l'instant où il était engagé dans sa si remarquable spéculation picturale sur *Le Songe du chevalier* d'Antonio de Pereda : la thèse de Julian Gallego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, parue en 1968 chez Klincksieck.

En premier lieu, peut-être convient-il de souligner l'estime considérable dont jouissaient alors le phénomène de la vision et, corollairement, l'expression picturale. Julian Gallego rappelle que «beaucoup d'humanistes de la Renaissance, comme le juif espagnol Léon Hébreu, ont considéré la *vision* comme la source la plus complète de la connaissance du monde, les autres sens ne réussissant qu'à en toucher des parties», le même Léon Hébreu décelant dans l'exercice de la vue «le vrai symbole de l'intelligence divine». Quant à la peinture, le jésuite français contemporain Jean Richeome affirme qu'«il n'y a rien que plus délecte et qui fasse plus suavement glisser une chose dans l'âme que la Peinture, ni que plus profondément la grave dans la mémoire, ni que plus efficacement pousse la volonté pour lui donner branle et l'émouvoir avec

énergie». Si contestable que demeure l'appellation de «style jésuite» souvent donnée au baroque ou du moins à ses premières manifestations, la responsabilité de l'ordre fondé par Ignace de Loyola n'en demeure pas moins considérable dans toute l'aire culturelle du Siècle d'Or, et plus particulièrement dans le domaine des arts visuels. «En ceci — écrit Julian Gallego —, Saint Ignace suit le courant espagnol de matérialiser les idées. Il est vrai que l'Espagnol ne se trouve pas à l'aise en face des idées *pures*, c'est-à-dire abstraites; il sent le besoin de les incarner...»

Le même auteur ajoute : «Il serait donc curieux de constater que c'est l'ordre (des Jésuites) qui donne une place si importante dans la dévotion à la 'réalité' quotidienne qui aura la plus grande influence sur le développement d'une culture symbolique et allégorique». Ce qui nous explique que les peintres du Siècle d'Or aient eu en commun la «nécessité de figurer, par des moyens divers, l'idée d'une transcendance qui existe au-delà des apparences, mais qui ne peut être exprimée que par le rendu fidèle des apparences elles-mêmes. De là le supposé *réalisme* d'une peinture qui n'est, au fond, qu'un renvoi au plus profond et au plus secret des idéalismes». Plus précisément s'éclaire ainsi le prétendu «réalisme» d'un Velázquez, là où en fait il s'agit d'«un moment exceptionnel de la pensée sous les apparences les plus simples de la *réalité* environnante». Et Julian Gallego de conclure : «Velázquez part du réel, du sujet quotidien, pour arriver à l'absolu» — ce que, dans le cas qui nous occupe ici, je traduirais en ces termes : comme Velázquez, Gironella part du réel, de l'objet quotidien, pour arriver à la surréalité.

Car il existe une surprenante analogie, sinon, bien entendu, dans les buts envisagés, du moins dans les démarches mentales, entre le surréalisme tel que Breton l'a défini et la quête spirituelle d'Ignace de Loyola. D'une façon générale, comme l'écrivait Carl Vossler en 1961, «pour les écrivains et poètes espagnols du Siècle d'Or, même pour ceux qui se disaient très réalistes, la réalité entière constituait une unité du Ciel et de la Terre, pénétrée de Dieu et merveilleusement entretenue par Lui». Mais, reprend Julian Gallego, «l'adjectif *jésuite* correspond aussi à une certaine subtilité d'esprit, qui rend les Contraires (ici la Fable et la Religion) semblables, pour la plus grande gloire de Dieu». Comment ne pas penser à ce propos au fameux «point sublime» décrit par André Breton dans le *Second manifeste du surréalisme*, en 1930, comme ce «point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire,

le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ? De même, lorsque Julian Gallego écrit que « dans son *Oculto Filosofía de la Simpatía y Antipatía de las Cosas*, le jésuite P. Juan Eugenio Nieremberg a présenté l'univers comme une sorte d'énigme, un hiéroglyphe qu'on peut lire à travers les signes de référence qu'il nous offre », ou que le même Nieremberg déclare que « le monde est un labyrinthe poétique », sommes-nous tout proches de Breton affirmant en 1955, dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, qu'à partir de sa conception de l'image poétique, « le monde s'offre » au surréalisme « comme un cryptogramme qui ne demeure indéchiffrable qu'autant qu'on n'est pas rompu à la gymnastique acrobatique permettant à volonté de passer d'un agrès à l'autre ».

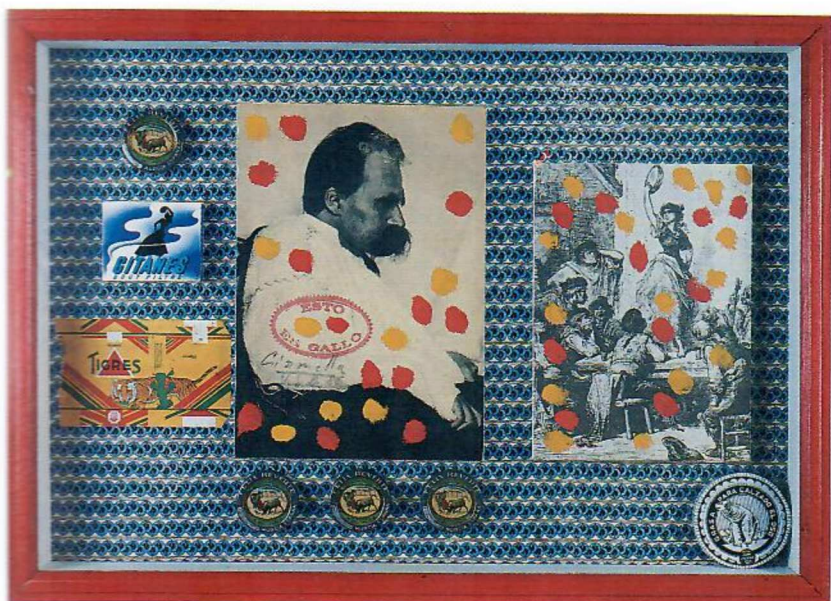
Julian Gallego, bien que tel n'ait pas été son sujet, a bien senti cette ressemblance, dont il se défend en écrivant à propos des « hiéroglyphes » et autres complications allégoriques chères au XVII<sup>e</sup> siècle espagnol : « Il n'y a rien de fortuit ni d'onirique dans ces accouplements d'objets incongrus (...) qui étaient de véritables idéogrammes, pleins d'enseignements. Seulement, il fallait savoir les lire; personne, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'aurait tiré un plaisir de l'absurdité, mais sans moralité, d'un Delvaux, d'un Magritte ou d'un Max Ernst » — affirmation qui, soit dit en passant, prouve une fort médiocre compréhension du surréalisme, lequel d'ailleurs n'a rien à voir avec un Delvaux. Mais Gallego s'apporte à lui-même un superbe démenti lorsqu'il écrit, cent pages plus loin, à propos du *Songe du chevalier*, de Pereda : « C'est dans le rêve (ce « Sueño » qui révèle aux Espagnols, Quevedo, Calderón ou Goya, la vérité cachée sous les apparences) que ce gentilhomme trouve l'explication de la vie ». Phrase on ne peut plus surréaliste, tout comme les commentaires que réserve le même auteur, s'agissant des *Ejercicios espirituales* d'Ignace de Loyola, à la « composición viendo el lugar », « c'est-à-dire (le projet de) voir avec l'imagination le lieu matériel où se trouve ce qu'on désire contempler ». Qu'on se reporte au film *Peter Ibbetson* (1935), de Henry Hathaway, dans lequel les amants, séparés par l'adversité, se retrouvent à la faveur d'un rêve poursuivi de nuit en nuit — « film prodigieux, triomphe de la pensée surréaliste » et « la seule entreprise d'exaltation de l'amour total », dira Breton dans *L'Amour fou* — et l'on mesurera comme on y est proche — et en même temps à des années-lumière — des *Ejercicios espirituales* : ici, il s'agit de retrouver une femme; là, il ne s'agit que de chercher Dieu.

Je m'offrirai cependant le luxe d'un dernier rapprochement. Julian Gallego souligne le rôle des jésuites dans l'évolution qui se produit, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, «de l'emblématique vers l'allégorie, c'est-à-dire d'une culture de formation individuelle vers une culture "publicitaire"», soit, en d'autres termes, d'une expression artistique «para pocos», comme l'emblème, qui suppose une culture étendue et l'habitude des jeux de l'esprit, à une formule «para todos», comme l'allégorie, reçue par le spectateur le plus ignorant. Comment ne pas songer ici à la fameuse sentence d'Isidore Ducasse : «La poésie doit être faite par tous. Non par un» — et aux retentissants déboires auxquels se sont exposés ceux qui prirent cette sentence au pied de la lettre ?

On aura compris, j'ose l'espérer, que je n'ai pas entrepris de démontrer qu'André Breton était un disciple tardif d'Ignace de Loyola, mais de montrer comment il se fait qu'un esprit comme celui d'Alberto Gironella — ou encore comme celui de Luis Buñuel, auquel on ne peut pas ne pas penser ici — ait pu, dans une certaine fidélité à la pensée du Siècle d'Or espagnol et à ses formes esthétiques et littéraires, rencontrer sur son chemin le surréalisme — et de façon beaucoup moins superficielle que Gironella ne le prétendait dans une récente interview par Lelia Driben pour la revue *Mexico en el Arte*. Je ne reviendrai pas sur l'ambiguïté bien connue du peintre mexicain à l'égard des œuvres sur lesquelles il a jeté son dévolu, qu'il s'agisse de *La Reine María Luisa de Bourbon Parme* de Goya, de *La Reine Mariana* ou des *Ménines* de Velázquez, de *L'Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco ou du *Songe du chevalier*. Tout a été dit là-dessus, de façon aussi magistrale que définitive, par Octavio Paz dans un article intitulé — est-ce ma faute si c'est encore un titre surréaliste ? — «Les Rêves peints d'Alberto Gironella». J'ai plutôt envie, maintenant, d'accuser la distance avec ce Siècle d'Or. Car qui saurait dire si l'odeur de cochon grillé des *autodafés* où rôtissaient indifféremment juifs, morisques, hérétiques de tout poil — et Indiens d'Amérique — offusquait vraiment la délicate narine de ces écrivains et artistes si cultivés, si raffinés et si indéniablement géniaux ? Certes, me dira-t-on, le *cochinillo asado* est aujourd'hui encore le sommet de la cuisine castillane. Mais enfin il me plaît de reconnaître qu'à aucun moment on n'a vu Alberto Gironella souscrire à ce *Décret sur les images* du 3 décembre 1562, issu du célèbre Concile de Trente, et qui recommandait «de censurer préalablement toute image inhabituelle» («insolitam»). Non, fort heureusement, Alberto

Gironella est l'artiste par excellence des images insolites — ou des rapprochements insolites — et pas à la manière de Delvaux, le Diable en soit loué ! J'aime aussi me souvenir du scandale que souleva son *Enterrement de Zapata* — parce que, selon ses propres déclarations à José de la Colina, au lieu de présenter un Zapata vivant, il avait choisi de montrer «un Zapata mort, criblé de balles comme une passoire», dérangeant sans doute du même coup ceux qui continuent à vivre confortablement aujourd'hui de l'embaumement de la révolution mexicaine...

Mais je voudrais dire encore deux ou trois choses à propos de ces démêlés passionnés et passionnels de l'artiste avec des œuvres du passé. Deux ou trois choses en forme d'interrogation plutôt qu'en termes d'affirmation. Julian Gallego, que je cite pour la dernière fois, c'est juré, écrivait : «Velázquez a voulu, selon son habitude, dire et cacher quelque chose.» Ne peut-on, d'ores et déjà, se demander, non seulement ce que Gironella a voulu dire, mais ce qu'il a voulu cacher ? Cette question m'amène directement à la suivante. Ce n'est un secret pour personne que les démêlés de Gironella avec les femmes furent au moins aussi tumultueux que ceux qu'il eut avec les tableaux des grands peintres espagnols. Je pense à ces femmes — à celles du moins que j'ai rencontrées : Ana Cecilia Trevino dite «Bambi», Carmen Parra, Sanda Racotta —, qui, toutes, quoique fort diversement, sont des femmes remarquables, inoubliables. Et je me demande — sans prétendre le moins du monde jouer au psychanalyste — si les démêlés avec les femmes expliquent les démêlés avec les tableaux, ou si c'est le contraire — ou si ça n'a rien à voir. Ma troisième interrogation est de nature infiniment plus grave. Gironella, peintre mexicain, est né à Mexico d'un père catalan et d'une mère yucatèque *métisse*. Ce qui veut dire que — dans sa chair et dans son sang — il porte la double origine du Mexique contemporain. Dans ces conditions, n'est-il pas quelque peu suspect que l'on donne sa «production picturale» pour «une réflexion plastique sur l'héritage hispanique» — comme le fait par exemple Robert R. Littman en présentant au Musée Rufino Tamayo, en 1984, la grande «exposition anthologique» de l'artiste ? Car que devient, dans tout cela, l'*autre* «héritage» ? Et si la violence avec laquelle Alberto Gironella s'en prend aux prestigieuses images de «l'héritage hispanique» était la revanche — vraisemblablement inconsciente — de la destruction des images non moins prestigieuses de l'*autre* «héritage» par les prêtres, les soldats et les commerçants de Cortez ? Et si, au bris bien

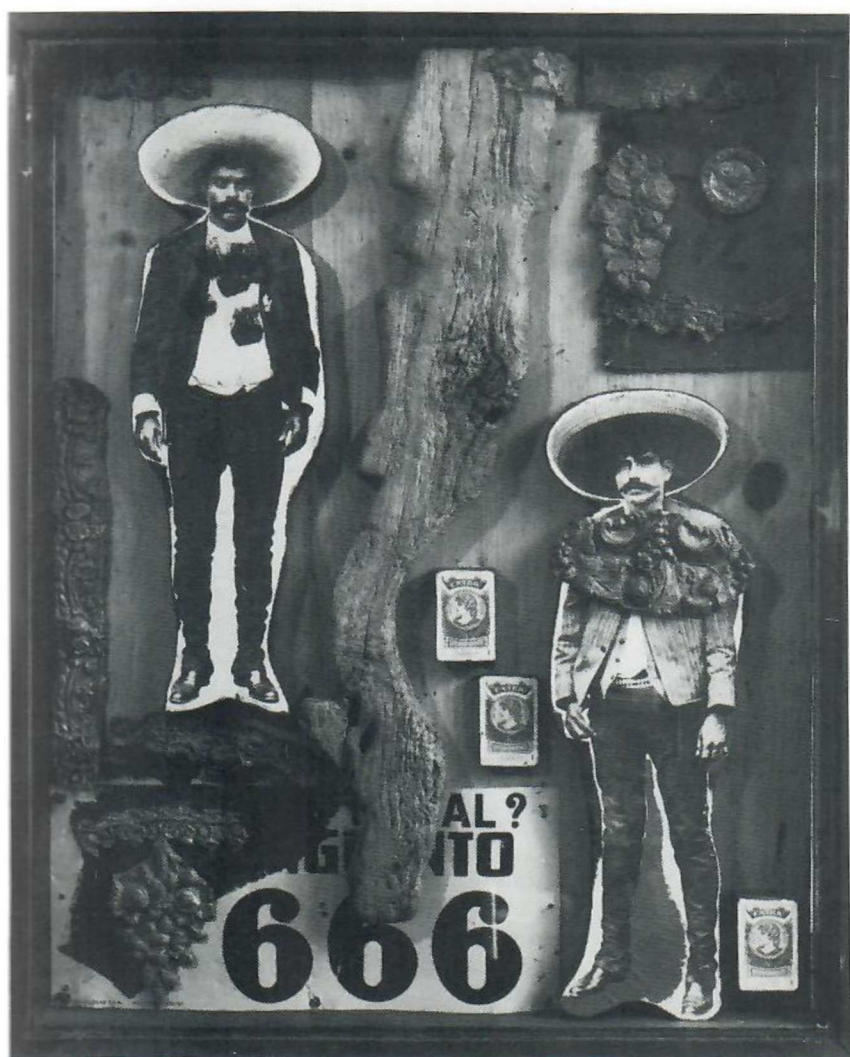


Alberto Gironella  
*Carmen*. 1986.

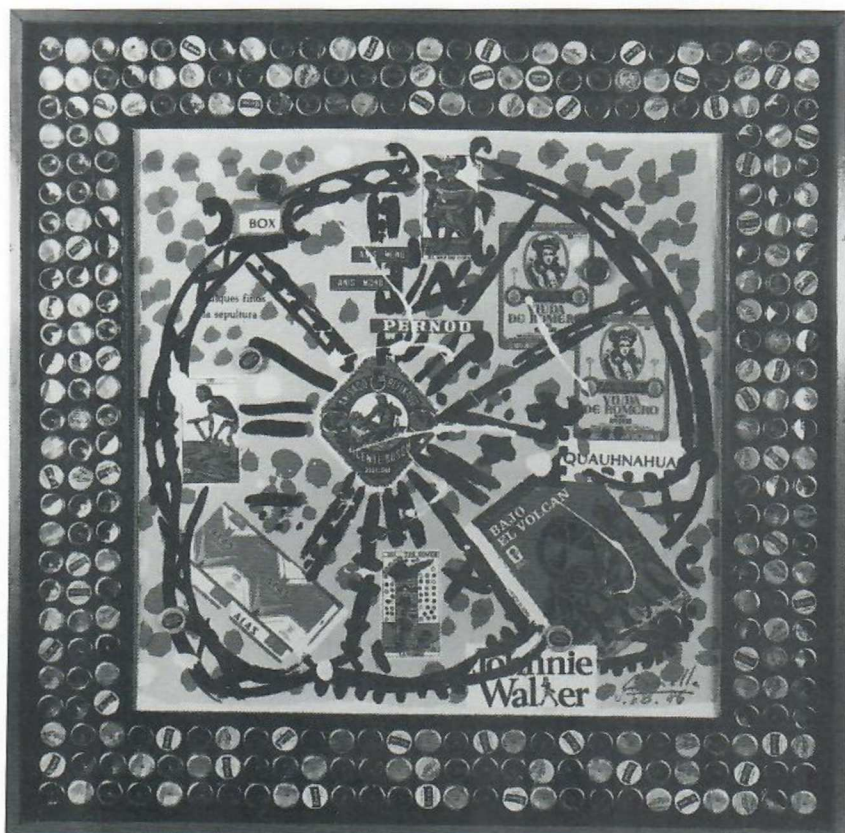
réel des icônes indiennes répondait le bris symbolique des images chrétiennes — comme un *autodafé* à un autre *autodafé* ? Et si, parmi nous, était dévolue à Alberto Gironella — brûlant ce qu'il adore — la redoutable tâche d'ange exterminateur de la peinture espagnole du Siècle d'Or — dont l'or, ne l'oublions pas, fut arraché aux peuples et aux terres d'Amérique.

*José Pierre*

Alberto Gironella, né en 1929 à Mexico, est un peintre vivement intéressé par la littérature. C'est le poète catalan Juan Eduardo Cirlot qui en 1960 le met en relation avec le groupe «Phases» puis André Breton et ses amis. Il séjourne plusieurs fois en Europe mais vit le plus souvent à Valle di Bravo, à plusieurs heures de Mexico. Une grande exposition *anthologique* lui a été consacrée en 1984 au Musée Tamayo de Mexico.



Alberto Gironella  
*Zapata*. 1974



Alberto Gironella  
A Malcolm Lowry. 1986.