

MARIA IZQUIERDO
Peintures



Le Coffret à bijoux, 1941-1942,
huile sur toile 70 × 100 cm.,
Coll. Banco Nacional de México.

La peinture de Maria Izquierdo prouve que l'esprit rouge n'est pas mort: que sa sève bouillonne avec une intensité accrue du fait même du long travail d'attente, d'incubation, de macération.

*

L'âme rouge est concrète, et elle parle. On peut même dire sans exagération qu'elle *rugit*. Parmi les peintres mexicains contemporains, Maria Izquierdo est la seule à avoir senti ce côté véhément, tourbillonnant, emporté de l'âme mexicaine originale qui sans peine et comme en se jouant apprivoise des lions. La peinture de Maria Izquierdo nous ramène aux temps fabuleux où, dans les murs d'une ville sainte, couraient des lions, plus vifs, plus intelligents, plus lucides que des humains.

*

Je suis venu au Mexique pour y chercher l'art indigène et non une imitation de l'art européen. Eh bien, si les imitations de l'art européen sous toutes ses formes foisonnent, on n'y trouve pas d'art proprement mexicain.

Seule la peinture de Maria Izquierdo témoigne d'une inspiration vraiment indienne. C'est dire que, parmi les manifestations hybrides de l'actuelle peinture mexicaine, la peinture sincère, spontanée, primitive, inquiétante de Maria Izquierdo a été pour moi une sorte de révélation.

Toutefois, un éclaircissement s'impose: cette peinture est spontanée, mais elle n'est pas tout à fait pure; on peut ici et là, dans certaines œuvres, relever une influence directe de l'art moderne européen. Voilà bien le danger: à mesure, dirait-on, qu'elle se développe, l'activité picturale de Maria Izquierdo est de plus en plus influencée par les techniques modernes de l'Europe et même, dans certaines toiles, par son esprit. Et c'est encore plus regrettable.

L'esprit indien se perd, et j'ai bien peur d'être venu au Mexique assister à la fin d'un vieux monde, alors que je croyais être témoin de sa résurrection.

Mon émotion fut d'autant plus grande à voir, dans les gouaches de Maria Izquierdo, des personnages indigènes trembler nus parmi des ruines. Ils y exécutent une espèce de danse des spectres: les spectres de la vie qui a été perdue.

Et ce n'est pas seulement la technique européenne qui transparait si souvent dans l'art de Maria Izquierdo, c'est aussi la civilisation mécaniste de l'Europe; mais l'usage qu'elle fait des machines et des avions européens est des plus étranges. On connaît le procédé hiéroglyphique des Indiens qui consiste à placer devant la bouche d'un orateur ou d'un chanteur le signe imaginaire de la voix, de la parole. Il ressemble à un colimaçon renversé, un écheveau circulaire de lignes. Or, dans une huile de Maria Izquierdo, une Indienne nue chante devant une fenêtre ouverte; et les fumées d'une usine proche qui s'élèvent en spirales dans

l'air c'est comme devant la bouche de l'Indienne qu'elles semblent faire des ronds. Ces volutes, dans cette toile, sont la respiration même, le souffle animé de la chanteuse. Mais la toile porte en elle le germe d'une idée double: Maria Izquierdo se sert des fumées de l'Europe comme si elle voulait les annuler. Elle ne démêle pas clairement tout cela, mais l'esprit de la race indienne parle si fort en elle que même inconsciemment elle répète sa voix.

Je dirai pour ma part que je préfère infiniment les toiles où ne figure nulle trace de l'esprit européen.

On peut établir dans la peinture de Maria Izquierdo d'innombrables subdivisions qui correspondent à toutes les influences que le peintre a subies dans la trajectoire de son œuvre déjà très importante.

Il y a des toiles hybrides, comme celle que je viens de citer, où l'esprit de la race se défend.

Il y en a aussi où se perçoit d'une manière directe la technique de l'art européen moderne, et où les tics de Derain, de Picasso, de Kisling, de Coubine, de Kremegne s'expriment par en-dessous.

J'ai devant les yeux un très beau nu assis sur une chaise. On y trouve des réminiscences des déformations arbitraires propres à la peinture de Paris, surtout sur un côté du dos et dans le bras droit. Mais là où les déformations parisiennes ne sont qu'arbitraires et ne correspondent en rien à la réalité, Maria Izquierdo retrouve la «nécessité» de la déformation. Un peu de l'esprit torturé, inquiet, et j'oserais même dire métaphysiquement inquiet de la race tarasque a passé sur cette déformation. Je ne voudrais pas employer des termes grandiloquents, mais ce bras et ce dos qui semblent bouger, dont des morceaux ont l'air de vibrer pour construire un bras et un dos d'homme vrai, nous mènent par la main à un problème géométrique essentiel. Nous pensons irrésistiblement à l'architecture de l'homme. Et voilà justement le but de la peinture, de l'art vu du dedans de la peinture, de l'art considéré dans sa pureté: nous amener chaque fois devant un problème vital, et nous y conduire *inévitablement*, c'est-à-dire *dynamiquement*.

Ce qu'il y a de très beau, de si précieux dans cette toile, c'est la main. une main sans déformations, à la structure particulière, et qui a l'air de parler, telle une langue de feu. Verte, comme la partie sombre d'une flamme, et qui porte en soi toutes les agitations de la vie. Une main pour caresser et faire des gestes gracieux. Et qui vit comme une chose claire dans l'ombre rouge de la toile. Car toute la toile a la teinte des pierres coloniales du Mexique, une sombre couleur de feu. Toute la peinture de Maria Izquierdo se développe dans cette couleur de lave froide, dans cette pénombre de volcan. C'est cela qui lui donne son caractère inquiétant, unique dans la peinture mexicaine tout entière; elle porte le reflet d'un monde en formation, d'un monde encore en fusion. Ses ruines n'évoquent pas un monde en ruines, elles évoquent un monde en train de se refaire.



Maria Izquierdo
Viernes de Ingueteria, 1952,
huile sur toile 76 x 66 cm.,
Museo de Arte Moderno,
I.N.B.A., S.E.P., México.

Sans doute, Maria Izquierdo n'échappe-t-elle pas au reproche d'esthétisme; on trouve chez elle, ici et là, suffisamment de vierges dévêtues en lamentations devant un crucifix. Voilà bien le côté amalgamé de la civilisation actuelle du Mexique: une manière de catholicisme païen qui, derrière la croix latine du christ, s'efforce de retrouver la croix aux branches égales des vieux palais géométriques d'Uxmal, de Mitla, de Palenque ou de Copan.

Maria Izquierdo, pourvu qu'elle prenne la peine d'apprécier ses propres forces, est de taille à faire renaître, devant une caravane d'Indiens nus, au visage rouge, la croix naturelle, la croix scientifique de l'ancienne culture solaire qui porte ses dieux comme des étendards.

P.S. — L'esprit indien a ses lois synthétiques. Sa force allégorique est si puissante que, partout et d'où qu'elle parle, elle laisse inconsciemment derrière elle tout un système du monde et de la vie.

Indubitablement, Maria Izquierdo est en communication avec les forces vraies de l'âme indienne. Son drame, elle le porte en elle, et ce drame est de méconnaître ses sources. Pour sauvegarder sa personnalité, il lui faut faire un effort considérable en faveur de la pureté, et cet effort trouvera tout de suite sa récompense. Car un cheval de Maria Izquierdo évoque immédiatement tous les chevaux qui, lors de la Conquête, impressionnèrent l'esprit des vieux Mexicains. Il y a du totémisme dans la peinture de Maria Izquierdo. On peut confondre ses chevaux sauvages avec les esprits malins de la terre. Et ce totémisme produit une espèce d'animisme millénaire; ainsi, je le trouve dans une autre de ces toiles que je connais et dont je me ressouviens à l'instant: quelques animaux en train de galoper et de circuler d'une partie à l'autre de la toile, et au centre une lune brille comme un œil-de-bœuf dans un mur. Or, depuis près de dix mille ans, la religion de l'œil-de-bœuf dans le mur est pratiquée par une secte de trente mille personnes, aux confins de la Sibérie Orientale, entre la Russie et la Mongolie. Sans le savoir, Maria Izquierdo a retrouvé, dans cette toile, l'âme elle-même d'un très vieux concept humain.

Antonin Artaud

Retranscrit de l'espagnol par Marie Dézon et Philippe Sollers

Texte paru dans *Revista de Revistas*, n° 1370, août 1936.

Ces trois textes ont été repris dans les *Œuvres complètes*, t. 8, Gallimard, 1973, p. 301-307.

Situation de Maria Izquierdo dans la peinture mexicaine

El arte es la realizacion de lo oculta.

Maria Izquierdo

Je ne peux m'empêcher d'éprouver un sentiment d'agacement chaque fois que je me trouve confronté à ce qu'il faut bien appeler le chauvinisme culturel mexicain. On pourrait croire en effet qu'au Mexique, dans la critique d'art comme dans la critique littéraire, tout un chacun se sent une âme de douanier appelé à apposer sur l'œuvre d'art ou sur l'œuvre écrite, comme s'il s'agissait d'un vulgaire passeport, le tampon magique attestant de sa «mexicanité». Cette fonction bureaucratique n'est d'ailleurs pas l'apanage exclusif de la critique et l'on se souvient par exemple de Diego Rivera contestant publiquement la «mexicanité» de Rufino Tamayo. Ce qui m'inclinerait à penser que si l'on s'interroge avec autant d'obstination et autant de passion sur cette «mexicanité», c'est que peut-être elle n'existe pas, ou du moins que les Mexicains ne sont pas si certains que cela de son existence. Du même coup, une telle interrogation prend alors une allure pathétique, car elle revient à se demander si le Mexique lui-même existe. S'il existe en tant que nation, en tant que société, en tant que culture. Et dès lors m'apparaît le caractère angoissant de ce questionnement, ce qui m'aide à surmonter mon agacement et à comprendre que, pour les Mexicains eux-mêmes, ce soit là en fait une question de vie ou de mort.

Lorsqu'il s'agit de Maria Izquierdo, en tout cas, l'unanimité se fait aussitôt. Personne, que je sache, pour lui disputer ce brevet de «mexicanité». Et si, en 1945, Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros s'opposent à ce que l'on confie à l'artiste la décoration de l'escalier et du plafond du Palais du Gouvernement à Mexico, ce n'est pas qu'ils se jugent plus représentatifs qu'elle de cette «mexicanité». Cela, ils n'oseraient pas le prétendre, car en dépit de leur vanité militante, celui, Rivera, qui a trouvé le secret de son style mural dans l'exemple d'un peintre italien du XIV^e siècle, un certain Giotto, et celui, Siqueiros, qui s'enorgueillit de peindre au pistolet comme s'il travaillait sur les carrosseries des usines Ford à Detroit, savent bien l'un et l'autre que c'est le contraire qui est vrai. Mais ils s'estiment plus qualifiés que leur cadette (Maria a vingt ans de moins que Rivera et dix ans de moins que Siqueiros) pour mener à bien la peinture à la fresque de ces 225 mètres carrés. Ils ne se trompent pas tout à fait: ils sont tous deux de bons ouvriers, de bons peintres en bâtiment, avec des kilomètres carrés de fresques derrière eux, alors que Maria Izquierdo n'est qu'un peintre tout court, un peintre qui, au cours de ces années quarante, a peint non seulement, comme l'écrivait Jorge Juan Crespo de la Serna, «les meil-

leurs natures mortes de l'école moderne de peinture mexicaine» mais quelques-uns des plus admirables tableaux qui aient jamais été peints au Mexique. On peut aisément imaginer quel camouflet ç'eût été pour ceux que Margarita Michelena nomme plaisamment «les dévorateurs de murailles» de se voir préférer, pour orner ce Palais du Gouvernement, en plein cœur de Mexico, en plein Zocalo, non seulement un artiste beaucoup plus jeune mais une femme! Oui, en vérité, ces pauvres «dévorateurs de murailles» auraient-ils pu survivre à un pareil affront?

C'était pourtant l'un de ces deux-là, Diego Rivera, qui, en 1929, non content de découvrir que cette jeune fille de vingt-trois ans était la seule à avoir du talent parmi tous les étudiants de l'Academia de San Carlos, avait prophétiquement précisé: «Le talent de Maria Izquierdo est fondamentalement mexicain et deviendra l'une des valeurs plastiques majeures de ce pays»! En quoi ce «talent» était «fondamentalement mexicain», c'est à Horacio Quiñones que nous en devons sans doute la meilleure démonstration. Après avoir annoncé au départ: «Je me fais une conception du Mexique que je retrouve dans la peinture de Maria Izquierdo», il en venait à analyser avec bonheur le contenu de cette «conception»: «D'obscures racines qui plongent en un temps immémorial la constituent: tout au fond de l'esprit gronde la voix du sang ancien, confusément mêlée à des souvenirs de l'enfance; avec des impressions vagues, avec des sons, des couleurs, des odeurs, toute une atmosphère: ombres de femmes, échos de fêtes villageoises, fulminantes images de l'esthétique populaire; tout un univers irracontable, qui se traduit soudain en une certitude: c'est un tableau de Maria Izquierdo!» Et il concluait, non sans naïveté: «Et parce que je crois au Mexique, je crois en Maria Izquierdo.»

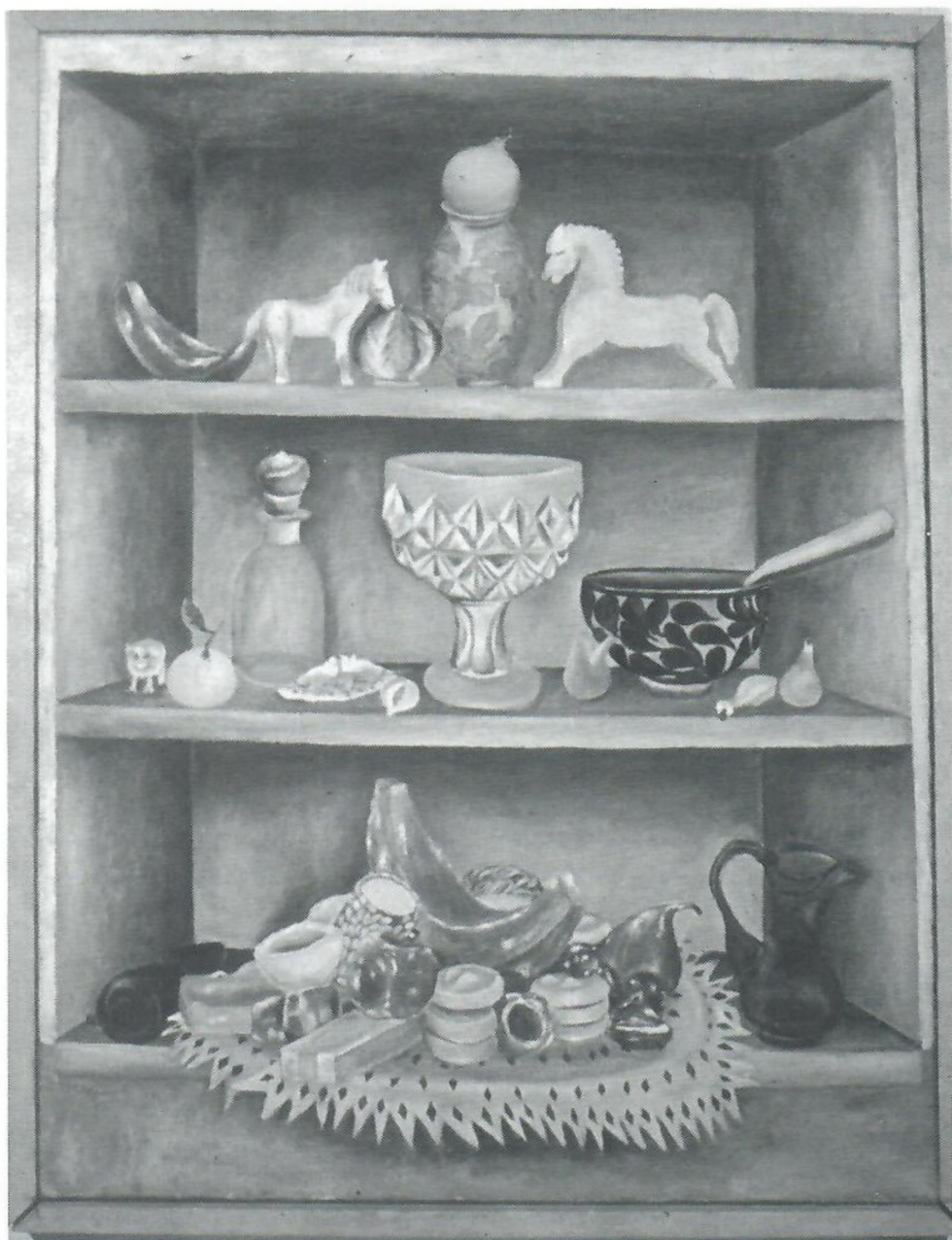
Plusieurs commentateurs ont cependant souligné ce que José Attolini nomme la «dignité» de l'artiste et Celestino Gorostiza sa «rigoureuse discipline de caractère et d'esprit», sa «morale artistique», le premier ajoutant: «Maria est incapable de se mettre à peindre, avant la venue de chaque été, des thèmes populaires propres à stimuler immédiatement la convoitise des touristes», et le second: «Je ne veux pas dire que Maria Izquierdo dédaigne les thèmes mexicains; mais elle ne s'attend pas à découvrir en eux, comme tant d'autres peintres, la nationalité de son art, une nationalité qui existe à l'intérieur d'elle-même et sous la dictée de laquelle elle œuvre.» Ce que l'on pourrait résumer en reprenant la distinction opérée par Freud entre le «contenu manifeste» et le «contenu latent» du rêve pour dire que, au contraire de l'activité des muralistes, ce que révèle l'art de Maria Izquierdo, c'est le «contenu latent» de la «mexicanité».

D'ailleurs, José Attolini disait que l'artiste «possédait l'intuition de la manière dont l'universel pouvait sortir des entrailles du régional et de l'individuel», ce que confirmait le Péruvien Rodolfo Ramirez en écrivant: «En vérité, Maria Izquierdo est un peintre mexicain, authentique-

ment mexicain, et, pourtant, universel.» Mais la clef de cette «universalité» réside, comme l'a montré, mieux que personne, Margarita Michelena, dans la «vérité poétique» de cette artiste et de son œuvre: «Et pour cette raison, pour avoir obtenu la vérité poétique là où tout lui était familier et proche; et pour en avoir subordonné toute la valeur à l'essence de la poésie, elle a produit une peinture qui nous émeut, nous autres Mexicains, non seulement pour cela, mais parce qu'elle peut également émouvoir, avec la même force et la même efficacité, l'homme de n'importe quel autre peuple, ce qui est toujours le privilège exclusif de l'œuvre fondamentalement poétique et, par là-même, universelle.»

Je suis frappé de ce qu'il a de commun avec Henri Rousseau dans bon nombre de tableaux de Maria Izquierdo et notamment avec ceux que je tiens pour les meilleurs à partir de 1940 (Frida Kahlo elle aussi a beaucoup regardé le «douanier» à la même époque). De la même manière que Rousseau se trouve amené, par un «état de grâce» particulier, à renouer avec les «primitifs» de la fin du Moyen-Âge et certains artistes du Quattrocento, Maria Izquierdo renoue avec la prétendue «primitivité» indienne, c'est-à-dire avec une civilisation d'une profondeur et d'une richesse incalculables. Mais pour l'un comme pour l'autre, il importait également d'avoir hérité du génie de la peinture et pas seulement d'une âme ouverte aux puissants effluves de la tradition: tout comme Rousseau, Maria Izquierdo communique à ses compositions une qualité monumentale faite d'une simplification formelle non exempte parfois de gaucherie, mais servie à la fois par un coloris éclatant et par un modelé vigoureux et presque sculptural. Sauf dans les paysages (sur lesquels je reviendrai), il n'y a pas de suggestion de la troisième dimension et c'est pourquoi ces sortes de placards, les *alacenas*, constituent un thème si prisé de l'artiste. Dans ce chef-d'œuvre qu'est l'*Alacena avec des friandises reconvertes* (1946) de l'Institut National des Beaux-Arts, chaque objet, acculé au mur, est appelé à exprimer toute son intensité et toute sa poésie en même temps qu'à dialoguer avec les autres objets: c'est l'exemple même de ce que Margarita Michelena appelait une «œuvre fondamentalement poétique». Toutefois il y avait dans ce tableau une légèreté de touche qui disparaît au contraire dans *Mes nièces* (1952) du même Institut. La composition a la solidité du bronze et chacun des trois personnages est peint avec une telle force, il s'impose à nous avec une telle évidence que l'on doit se forcer pour s'empêcher de crier devant tant de violence. Mais ce que je dis des personnages est tout aussi vrai du feuillage des bananiers dans le fond ou de cette merveille, le corsage rose, bordé de dentelle noire, de la plus âgée des nièces.

Voici maintenant ce que je tiens pour le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre: *Le Coffret à bijoux* (1942) de la collection Banamex (ici reproduit page 103). On ne pourra pas prétendre cette fois que je me laisse impressionner par les nièces de Maria! Car il n'y a ici que des



Maria Izquierdo
Alacena avec des friandises recouvertes, 1946,
 huile sur toile 62 x 50 cm.,
 Coll. Mercedes Villaseñor de Del Pozo.

objets, certes des objets qui appartiennent à une femme, mais de simples objets tout de même: un coffret à bijoux, un parapluie ouvert, un éventail de dentelle noire, une paire de gants blancs, une chaussure, un collier de perles, une petite boîte, un jupon rose, à moins que ce ne soit un corsage comme dans *Mes nièces*, et puis je ne sais quoi, quelle importance. Ce qui est important, c'est qu'il s'agit d'un tableau sublime, un de ceux qui faisaient dire à Jorge Juan Crespo de la Serna que «Maria a réussi, depuis quelque temps, les meilleures natures mortes de l'école moderne mexicaine de peinture» ...

Le même auteur, dans le même article, louait l'artiste d'avoir eu «la très heureuse idée d'introduire le paysage urbain ou champêtre dans ses natures mortes». Dans cet ordre d'idées, la plus belle réussite est, indiscutablement, celle des deux peintures de 1946 intitulées *Nature vivante* dont l'élément principal est un gros poisson, un huachinango à ce qu'il me semble (Collection particulière). Ici encore, l'autorité de la mise en page et la façon dont ce poisson est confronté au paysage (dans lequel ne manque même pas l'humoristique alignement des poteaux télégraphiques) sont d'une force peu commune, comparable à celle d'un Henri Rousseau. Mais les paysages de cette artiste appellent une réflexion particulière. Olivier Debroye nous fait remarquer non seulement qu'il n'y a pas d'espaces ouverts dans la peinture de Maria Izquierdo, mais que lorsque «le ciel apparaît, il est nuageux, épais, laiteux: une barrière qui limite l'horizon». En 1937, Rafael Solano avait déjà observé que, dans la gamme chromatique de cette œuvre, «il n'y a que des couleurs terrestres, aucune n'est céleste», tout comme il avait noté que «l'homme n'apparaît jamais dans la peinture de Maria, sinon représenté ou par la colonne, ou plus valablement par le cheval.» Il y aura plus tard quelques dérogations à cette exclusion et même deux versions d'*Adam et Ève*, mais il n'y en aura pratiquement pas à la permanence des ciels nuageux et au refus du «céleste». L'affirmation des valeurs terrestres et de tout ce qui est de nature féminine et maternelle de la part de Maria Izquierdo n'a rien qui surprenne outre mesure, bien qu'elle ait été mariée deux fois. Mais la persistance de ces refus que je viens de signaler serait pour me convaincre que, consciemment ou non, il y a là rejet manifeste de l'ordre imposé par l'homme et plus précisément rejet du patriarcat. Ce qu'avaient dû plus ou moins obscurément ressentir, j'imagine, Rivera et Siqueiros en 1945 ...

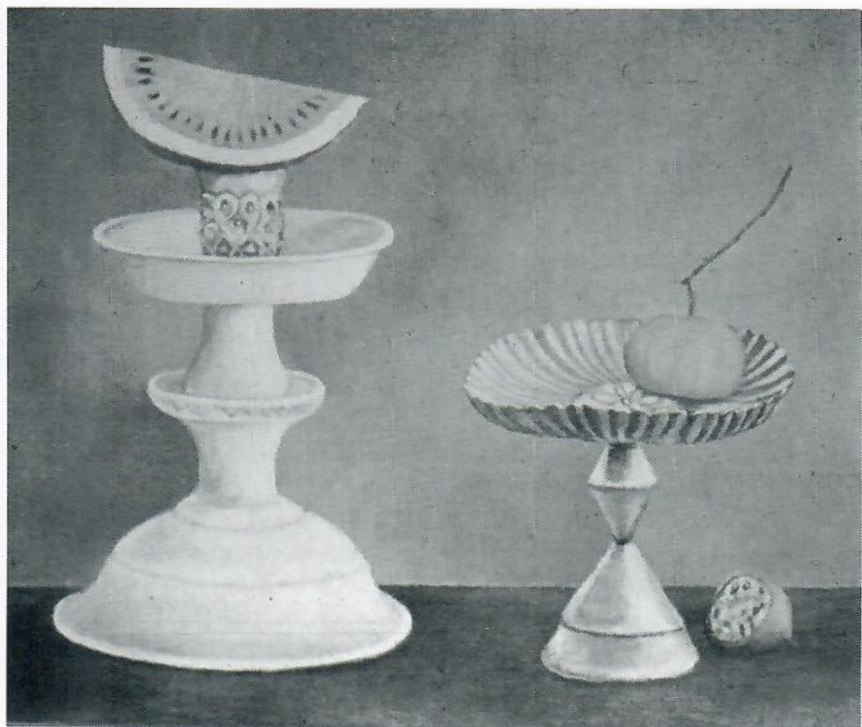
Il ne manquera pas de bons esprits pour affirmer que l'œuvre de cette artiste relève de ce fameux et fumeux «réel merveilleux» mis en circulation par Alejo Carpentier en 1949 dans *Le Royaume de ce monde*. Mais déjà en 1934, soit deux ans avant l'arrivée d'Artaud au Mexique, Luis Cardoza y Aragon disait de la peinture de Maria Izquierdo: «En elle il n'y a pas ce culte stupide du réel, sinon que l'adhésion la plus directe et la plus immédiate à la vie est un libre raisonnement de l'imagination.» Et il parlait à ce propos d'une «nature réinventée». En



Maria Izquierdo
Nature vivante au huachinango, 1946.
Huile sur toile 60 × 75 cm.
Coll. particulière.

1942, c'était le tour de Carlos Pellicer, déclarant: «Dans ses petits tableaux, Maria Izquierdo ne peint pas ce qui est mais ce qu'elle veut qu'il soit». En 1947, à propos des trois peintures dont l'artiste venait de décorer le cabaret *La Vie parisienne*, Jorge Juan Crespo de la Serna écrivait: «Ce sont des paysages du continent et par la simplification des éléments qui les composent, des paysages en soi, des paysages d'un monde onirique, mais réel.» Enfin, en 1971, Raquel Tibol intervenait dans le débat en affirmant: «La surréalité de Maria Izquierdo était une façon de comprendre ou de pénétrer une réalité fuyante qui la frappait par sa démesure, son exubérance ou son caractère indomptable.» Qu'elles insistent sur la réinvention du réel opérée par Maria Izquierdo ou sur la place qui revient au rêve dans une telle œuvre, aucune de ces diverses affirmations ne me paraît contradictoire avec ces deux phrases qu'André Breton écrivait en 1927 à propos d'une exposition de Hans Arp: «Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu.» Et n'oublions pas non plus telle autre phrase, de l'artiste elle-même cette fois: «L'art est la réalisation de l'occulte.»

José Pierre



Maria Izquierdo
Nature morte, s.d.