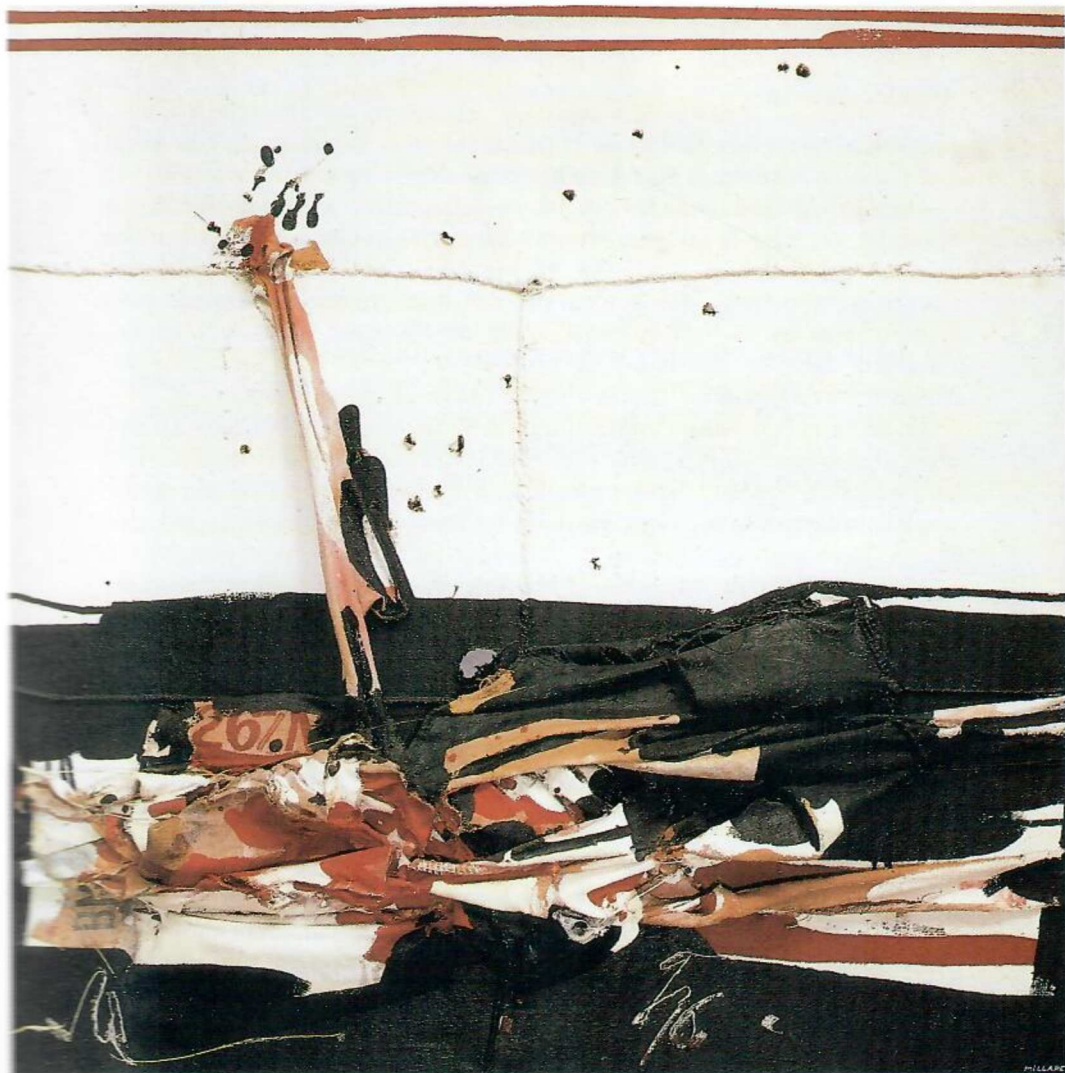


MANOLO MILLARES
À la limite de la peinture



Manolo Millares
Le mur, 1969
Serpillère, 160 × 160 cm.
Coll. privée, Photo. E. Pintos

Une des raisons de mon intérêt pour Vélasquez est peut-être le clin d'œil que nous fait, du dessous et du dessus de la grosse nerveuse de ses accoutrements, le peintre de Fuendetodos.

Finalement, rien. On sort de Goya et on retourne à Goya.

Manolo Millares

Las Palmas, 19 septembre 1960

(Fragment d'une lettre à Eduardo Westerdahl)

Angeles Aleman:

Il est parvenu aux limites de la peinture.

La simple texture, la surface plane sont devenues autres.

Manolo Millares commence alors à déchirer des serpillières, à répandre sur elles la couleur en un cérémonial qui le rend plus proche de la vie et de la mort. La réalisation d'une œuvre équilibrée, l'heureuse répartition des couleurs et des matières ne l'intéressent pas. L'important est au-delà; c'est la trace de l'homme. Elle se cherche, s'origine dans la continuité de la passion héréditaire que Manolo Millares entretient pour l'archéologie et surtout, pour l'humain.

La trace surgit dans l'espace lointain et inconnu des momies Guanaches, des crânes alignés sans pitié sur les rayonnages du Musée¹. Les salles où l'on garde ces souvenirs de la Préhistoire ont un certain relent de découragement, le relent amer de la destruction d'une race par des mains d'hommes.

Manolo Millares sait cela. Près des momies qui dorment d'un sommeil séculaire dans des urnes de verre en côtoyant des crânes qui regardent avec la fixité de ceux qui n'ont plus d'yeux, les *pintaderas* et les vestiges de céramique témoignent d'une civilisation pacifique, où la propriété était marquée du sceau éclairant de la géométrie.

Décor fait de cercles, de triangles, de carrés. Tous géométriques.

Manolo Millares, sans relâche, s'est imprégné de ces signes.

Manolo Millares a déjà commencé à peindre depuis un certain temps. La facture plus classique de ses premières œuvres a cédé le pas à une peinture qui frôle celle de Modigliani et se confronte au surréalisme.

Vers les années 50 sont nées les pictographies, pont entre préhistoire et modernité. Manolo Millares y retrouve la fragmentation primordiale, l'idée du signe comme cellule de la vie même, plus minéral que végétal.

La nécessité constante d'une réflexion l'a conduit à réutiliser de nombreuses fois la technique connue en y réinjectant l'histoire des siècles. Dans le cas des pictographies, la matière du fond, où l'on commence à sentir sa préoccupation pour les textures, préoccupation qui va plus loin que le tissu lui-même, se rapproche davantage de la

1. Le Musée des Canaries. Situé à Las Palmas, Grandes Canaries, sa collection de vestiges aborigènes est la plus complète que l'on puisse trouver dans l'Archipel.

surface de la terre que de son infrahistoire. Mais le signe qui apparaît ici est différent. Il est pris comme voie la plus directe et la plus dépouillée vers son propre lieu de rencontre, les *Pintaderas*.

La réflexion sur la vie des peintures entre végétal et minéral, les signes dessinés sur les pierres par les aborigènes, aux abords ou à l'intérieur des grottes commence à alimenter plus précisément la matière du tableau. L'esprit de recherche de Manolo Millares est assez grand pour aller plus profond, pour voir qu'il faut se risquer encore davantage.

La corrélation des signes des pictographies avec la stylisation des objets qui apparaissent dans les tableaux de Miró peut s'expliquer par l'origine secrète de leur symbolique respective.

Mais alors que le peintre de Majorque recherchait la simplification pour mettre en valeur son sentiment poétique, sa quête de la pureté, Millares trouvait en eux — avec un arrière-goût amer —, les clés de siècle chargés d'histoire.

Le visiteur qui connaît mes premiers pas dans des œuvres influencées par les Canaries — et c'est le cas pour presque toutes — se demandera avec étonnement ce qu'ont à voir ces objets bestiaux, ces homoncles et ces critiques de témoignages [du passé], avec les soleils paradisiaques des Grandes Canaries².

Madrid, 10 février 1967

La fragmentation de ses cellules lymphatiques³ transformées en signes hermétiques, la vision d'un paysage plus microscopique que réel, marquent le début d'une réflexion sur la peinture, sur l'œuvre d'art et sur la vie qui va l'obliger à suivre un chemin sans velléité de retour. Comme Orphée, Manolo Millares se voit interdire le regard en arrière.

La découverte nécessaire de l'aspect tactile dans sa peinture est venue peu après, avec les murs. Là, Millares dénude la matière, déchire la serpillière, la recoud avec une certaine pudeur. La naissance d'un rituel, rituel d'une certaine parenté avec celui des momies enveloppées de peau qu'il observait dans sa jeunesse, la cérémonie lente et douloureuse de la momification, se reflètent dans les tissus déchiquetés.

Le soleil et la mer des Canaries m'ont rendu un peu de tranquillité, un peu de joie... mais je suis déjà fou d'impatience à l'idée de retrouver Madrid. C'est sans doute la raison pour laquelle l'île des Grandes Canaries est contenue dans un trou des mes toiles.

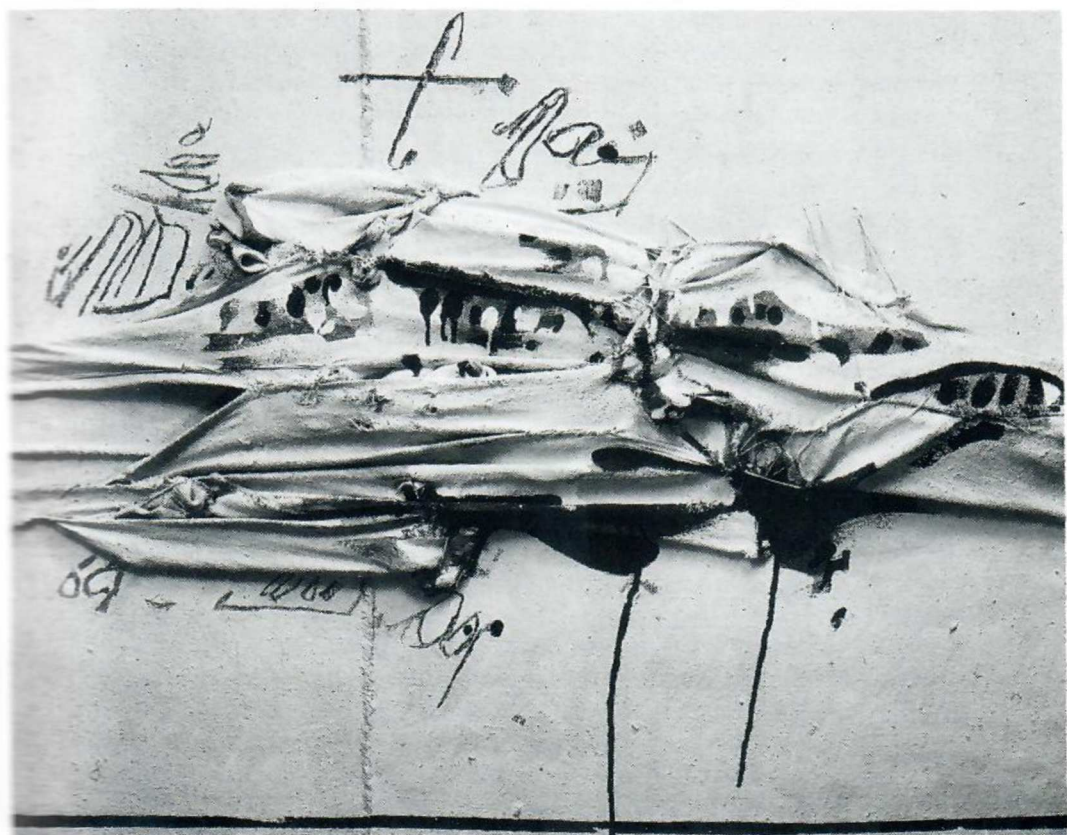
Las Palmas, 2 septembre 1960

2. Ce fragment et les suivants, datés et identifiés quant au lieu, incluant la double citation qui apparaît avant le texte sont tirés des lettres que Manolo Millares a écrites à Eduardo Westerdahl. Gouvernement des Canaries.

3. Croay, Françoise: *Treize peintres espagnols*. «France Observateur», Paris, 18 juin 1959



Monolo Millares
Sans titre, s.d.
Serpillière, 80 × 100 cm.
Casa de Colon, Las Palmas de Gran Canaria
Photo. E. Pintos



Manolo Millares
Antropofauna, 1970
Serpillière, 110 × 130 cm.
Coll. privée, Photo. E. Pintos

Je me suis cogné un mois de janvier immergé dans la peinture, les sacs et les cordes. Le résultat en est une nouvelle série de tableaux dont le titre générique est Humbolt traversant l'Orénoque et quelques tableaux d'énormes reliefs noirs, immensément noirs qui sont dans la ligne de la Mine.

Madrid, 28 janvier 1968

Le prétendu appauvrissement de la matière⁴ que Manolo Millares a porté à son terme avec l'utilisation de la toile de serpillière n'est qu'une partie de la lecture que l'on peut faire de son œuvre. La nécessité est au-delà.

Elle est toute proche de la nervosité tactile de ses longs doigts lorsqu'il fouille, caresse la terre. Proche aussi de cette recherche passionnée de l'homme dans toute son expression. La force en est plus occulte et profonde, elle vient davantage des entrailles de la terre que de la simple recherche du geste pris dans la matière.

Il a dépassé les frontières de la peinture traditionnelle, de la figuration accommodante. Et ceci, du fait des circonstances et du moment, est vite devenu impardonnable. Jusqu'au point d'avoir à répondre, dans une interview grossière, qu'il peut ne pas savoir ce qu'il peint, mais qu'il sait ce qu'il fait.

Les choses ici sont plutôt ennuyeuses du fait que les artistes consacrés de la jeune peinture ne veulent pas risquer de perdre les privilèges acquis et dorment commodément sur leurs rosiers personnels et pourris.

Madrid, 3 décembre 1966

La serpillière, rompue et trouée, commence à exiger davantage. Devant le mur, la figure humaine prend chaque fois plus de force. Quand les serpillières, seulement recousues, ne suffiront plus, Millares va commencer à les déchirer rituellement, à les tordre. Entre les déchirures, il introduit des tubes, cousus. Mais si déchirer, ce n'est pas aller jusqu'à la mort, jusqu'à la destruction totale, c'est néanmoins descendre aux Enfers et pouvoir en témoigner.

De Paracelse, de l'Alchimie médiévale, il a capté le mot *homuncule*. Le petit homme qui devait, selon les nécromants, sortir de leur efforts cabalistiques, prend ainsi forme et proportion dans ses tableaux.

Pour Manolo Millares, cette acception dépasse la simple connaissance sémantique. L'homuncule serait, avant tout, pendu et tordu entre ses serpillières, reflet de l'homme blessé, cassé.

Le petit être recherché par les alchimistes comme preuve de leur pouvoir apparaît ainsi comme la triste dépouille de l'être humain, à qui on a ôté non seulement la dignité mais l'essence même.

4. Manolo Millares: *El homunculo en la pintura actual*, «Papeles de San Armadans», XIII, 37, año IV, Palma de Mallorca, abril 1959.

Je continue sur ce chemin, bien que je sois parvenu à de plus grands désespoirs et, quant à l'origine de l'homoncule, à certaines formes organiques. Le noir continue à dominer, mais il en sort maintenant un rouge vif, comme l'espérance que la vie domine la mort.

Madrid, 4 avril 1959

Quand Manolo Millares prend une serpillière, la déchire, la coud, la couvre de liquide blanc, rouge, noir, il accomplit l'éternel rituel de la création, de la re-crédation du réel. L'opposé, d'une certaine manière du «fabricant de songes» dont parlait Borgès.

La dimension de l'humain commence à grandir dans son œuvre. Les homoncles, les mutilés de la paix, les sarcophages, sont les différents prolongements de l'homme que Millares cherche inlassablement dans son expérience picturale et «cryptique».

La chaussure abandonnée dans la lessive, le graphisme du mur, les toiles cousues en souvenir des momies d'un village exterminé font partie d'une histoire où des êtres, divinisés, ont été les victimes du sinistre pouvoir d'autres êtres humains.

Prenant en compte mon cheminement esthétique, je suis probablement le peintre espagnol qui s'est le plus approché du «Pop art» américain ou des «Nouveaux réalistes» français, mais j'ai toujours repoussé — et je continue — toute filiation avec une manière de faire dont la principale caractéristique, même si elle m'intéresse pour ce qu'elle offre de symptomatique, est son évidente passivité. Tu sais ce que j'entends par là.

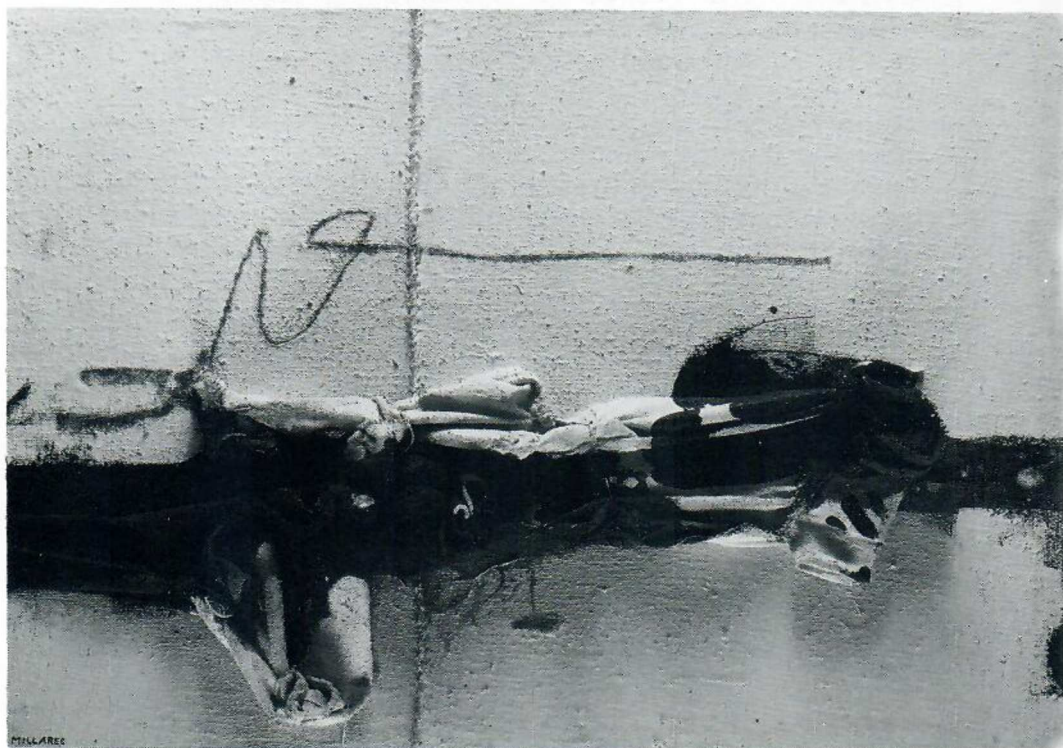
Je vis en fabricant une bombe — en peignant — ce qui me plaît, mais avec une intention très claire dirigée vers toutes les choses qui m'intéressent, comme l'homme-histoire que je suis. Et si je ne mets pas d'entraves à mes boîtes de confitures, de sardines et de moules, à mes chaussures et autres ingrédients, je ne jette pas non plus dans un «panier percé» mes personnages et non-personnages représentés par l'homoncule, misérable figure de l'E. [Espagne] d'aujourd'hui.

Cuenca, 2 août 1964

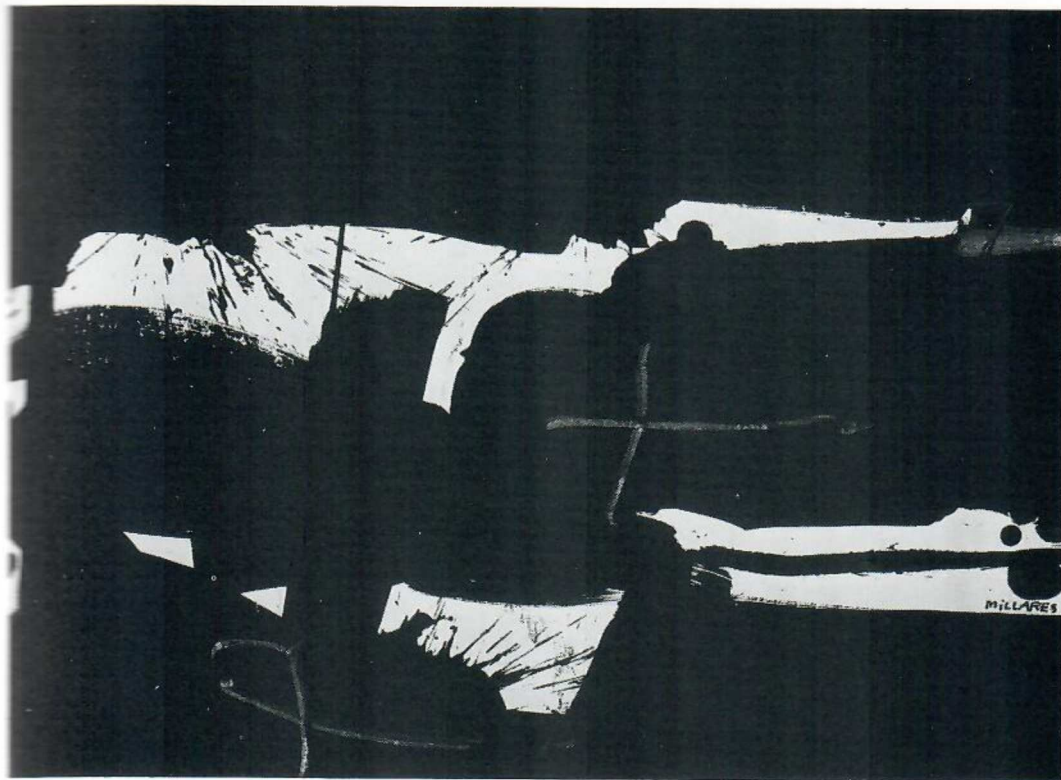
Les autres, ceux pour qui Millares prépare des sarcophages de serpillière, de papier, d'encre, sont le terrible visage d'une histoire que lui et nombre de ses amis, que sa génération, veulent oublier. Torquemada, Philippe II, les représentants types d'une culture obscurantiste, ont dominé par la peur, signifiant le retour à l'oubli, aux ténèbres de l'ignorance.

Les serpillières nous entraînent dans le monde plus occulte des hommes. Manolo Millares décrit son propre arrachement urbain, la recherche de soi jusqu'à pénétrer les entrailles de la terre.

Les trous par où sort la couleur dans ses homoncles, ses sépulcres, ses mutilés de la paix, sont les trous noirs de la vie humaine. Par eux s'échappent l'insomnie, la peur, le désir infini de resurgir de ses propres cendres.



Monolo Millares
Sans titre, s.d.
Serpillère, 91 × 68 cm.
Colegio oficial de Arquitectos de Canarias
Santa Cruz de Tenerife, photo. E. Pintos



Monolo Millares
Sans titre, 1964
Peinture sur papier, 44 x 32 cm.
Coll. privée, photo. F. Rojas

Quand Millares brise et poignarde les serpillières, il laisse à découvert toutes ces failles douloureuses de l'homme. Mais ce n'est pas une vision morbide ou dépouillée à l'excès. La pudeur est là, qui provient de la pitié, de la proximité de l'homme qui rompt les serpillières avec les autres hommes qu'il continue à portraiture.

Cependant, quelque chose existe en moi qui me fait mal et m'éloigne de la paix que je désire tant. Mes tableaux sont de plus en plus démolis, mais il ne s'agit pas, comme tu pourrais le supposer, de préoccupations esthétiques concernant l'espace; il s'agit plutôt d'un vide psychique qui m'accable. À ce rythme, Il ne va plus me rester, comme dirait Maud [Westerdhal], «que la carcasse». La négation de la couleur au bénéfice de la valeur (banc et noir) se poursuit, ainsi qu'un certain rouge qui émerge comme une éclaboussure.

Madrid, 30 mars 1960

Je n'ai pas la prétention d'être un critique ou un écrivain. Mais on commence à ressentir l'impérieuse nécessité de dire des choses, de se défendre ou d'attaquer et peu à peu on se met là-dedans jusqu'à ce qu'on comprenne qu'il est impossible aujourd'hui de faire œuvre et de peindre sans ces compléments nécessaires.

Madrid, 19 février 1959

Quand les écrits de Millares lui-même accompagnent, expliquent son attitude face aux œuvres, l'homme qui continue à se blottir, à chercher refuge dans les serpillières se découvre presque dans sa totalité.

Quand il écrit sur lui-même à propos de l'homoncule, à propos de la condition même de l'homme, il découvre une part de son être que l'œuvre picturale ne permettait pas d'identifier.

Manolo Millares a toujours été très lié à la littérature depuis la création, avec ses frères poètes, de la revue «Planas de Poesia», dans les années 50, sur son île natale. Activité qu'il va, malheureusement, devoir abandonner.

Les raisons qui m'ont fait abandonner «Planas de Poesia» sont tristes et lamentables. Quand un homme défend son indépendance et ne se prête pas au jeu de certaines manipulations plus ou moins idéologiques, on le poursuit et on l'attaque dans le dos, et le pire, c'est qu'on le jette de là où, par son travail, il a le droit, plus que tout autre, de rester».

Las Palmas, 20 février 1951

L'écriture, étendue à tout le domaine de la parole, de l'observation profonde et quotidienne, comme portée sur un livre de bord, jusqu'aux graphismes illisibles qui couvrent la surface de ses serpillières et qui accompagnent les traces de ses dessins et de ses gravures, est toujours inséparable de sa peinture.

L'activité plastique l'épuise au point que l'écriture est la nécessaire thérapie, le repos de la main sinon de l'esprit.

(La passion du graphisme, Millares la tient des signes écrits sur les pierres dans la culture aborigène des Canaries, les *pintaderas*, qui viennent accroître sa passion pour la simplification géométrique.)

Couvrir les murs, les nombreuses *parois* de ses serpillières, des signes nerveux et inintelligibles d'une écriture automatique au sens purement gestuel du terme, ne renie pas l'autre aspect de l'écriture, les observations claires et profondes concernant sa propre œuvre et l'art en général.

Ainsi, Millares tient bon, constamment, par rapport à cette évidence qui se détache, à l'observation, de son œuvre. Pour lui, l'art n'est pas «... le lieu commode de l'intelligible, mais plutôt le grabat effrayant tout hérissé de piquants où nous nous couchons tous pour lancer à la mort qui attend un salut temporaire»⁵.

L'art, c'est ce qui lui permet, ou mieux qui lui commande d'affirmer qu'il n'est pas nécessaire de connaître la signification la plus cachée de son œuvre, qu'il ne sait pas ce qu'il peint, mais que oui, il sait très bien ce qu'il fait⁶.

La vie n'est pas précisément du gâteau (pastel) — bien que la douceur nous sourie de temps en temps — ; il faut vivre avec toutes les vicissitudes et désirer que le goût de la difficulté ne se convertisse pas en quelque chose d'étranger à la vie et à l'art. S'il nous arrive de ne plus sentir ce chatouillement intérieur, c'est que l'heure de l'enterrement de première classe le plus solennel qui soit accompagné de la médaille du mérite est arrivée.

Madrid, 28 janvier 1968

Avec tout ce que j'ai sur le dos, ce qui m'intéresse le plus — dans l'art, bien sûr — c'est la gravure, technique à laquelle je me suis, tardivement, beaucoup attaché. J'ai fait, pour un certain livre de Miguel Hernandez, deux pointes sèches et je suis en train de terminer Auto de fe, un porte-document dont les gravures et les textes proviennent des archives de l'Inquisition aux Canaries en 1520.

Madrid, 3 décembre 1966

Dans son œuvre graphique, il lui est arrivé, parfois, de caricaturer les gens qu'il détestait. Dans la série des serpillières, par contre, le portrait le plus profond et réaliste est celui de l'être humain et souffrant dont il se sent complice pour l'éternité.

Quand, à la fin de sa vie, pendant sa convalescence, il visite, en la compagnie d'un ami, la campagne, historiquement riche, de la Castille, il

5. Manolo Millares précisa à nouveau sa position dans *Dos Notas*, publié dans «Papeles de San Armadans».

6. L'affirmation de Manolo Millares selon laquelle «il ne savait pas ce qu'il peignait mais il savait ce qu'il faisait» fut la réponse à une question de M. del Arco, dans un entretien paru dans «Destino», Barcelona, le 24 janvier 1959, sous le titre *Manolo Millares*.

7. L'ami cité était José Maria Moreno Galvan, qui parle de la passion pour l'archéologie de Millares dans son texte *Millares a Segobriga*, publié dans «Artes» en 1963.

observe et fait constater que son intérêt n'est pas la collection ou le recueil d'objets préhistoriques. Quand il caresse de ses mains cette terre et ces murs, il palpe la vie qui auparavant, il y a des siècles, des millénaires, les a habités.

En s'efforçant de retrouver l'origine du sens de l'humain, Millares parvient, à un moment donné, à découvrir les «antropofaunes» et les néanderthaliens. L'idée de racine, de trace de ces hommes qui ont connu la vie avant lui, implique l'Homme et sa plus lointaine origine dans une symbiose que Millares perçoit très bien.

À cette époque, dans les années soixante-dix, Millares se raccroche avec angoisse à une vie qui lui échappe par moments. La lumière implacable du blanc apparaît dans ses œuvres, entre les courbes et les révolutions de ses serpillières.

Le blanc c'est la vie. Il faut plus d'ardeur, plus de plénitude.

Durant un voyage dans le désert du Sahara, l'image des os calcinés sous le soleil infatigable est restée imprimée sur sa rétine. Il ne comprend pas très bien pourquoi.

C'est de ces squelettes calcinés que Millares va pourtant extraire les «antropofaunes» où les blancs envahissent la toile de serpillière en reprenant la suprématie qu'avait auparavant le noir⁸.

Le passage de l'obscurité à la lumière suit aussi d'autres paramètres: la nécessité impérieuse de continuer à œuvrer dans la même direction.

On peut suivre les traces du désert et de la préhistoire dans les replis pour l'heure blanchis, dans l'écriture blanche. Déjà proches de la fin, ces écritures harmoniques et muettes s'agrippent à cette vie transie qui reste entre les mains de Manolo Millares, en même temps qu'elles sont l'hommage, entre ironie et clairvoyance, rendu à ceux qui écrivent, qui appartiennent à une même généalogie.

La plénitude de Millares se confond ainsi avec la mort, comme idée et comme intuition. Sans doute à cause de cela tire-t-il autant du fil conducteur qui conduit aux origines.

Les serpillières de la dernière époque de sa vie et de sa peinture ont la résolution du blanc, la mêlée du blanc qui se colle entre le noir et le rouge et se transforme en rose. Non pas un rose sanguinolent⁹, mais un rose qui est leur d'existence face à l'implacable non-couleur.

Traduction de Maïté Vienne

8. José Augusto França parle de «l'avancée du blanc» pour le catalogue de *Mutilados de Paz*, et des années plus tard de la «victoire du blanc». *Millares or the advance into white*, Pierre Matisse Gallery, New York, 1965.

9. «Le combat vital du peintre se résout en lumière», Juan Manuel Bonet, Catalogue *Millares*, Centro de Exposiciones y Congresos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, octobre-décembre 1988.