

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Un poème *quechua* et quelques tableaux de Szyszlo

Lorsqu'on annonça dernièrement une exposition de peintures de Fernando de Szyszlo* inspirées de l'élégie anonyme *quechua* «Apu Inca Atahualpaman», il y eut un certain trouble parmi ceux qui n'arrivaient pas à concevoir les liens pouvant unir une peinture essentiellement moderne, «difficile et austère, violente et lyrique à la fois» selon l'exacte définition d'Octavio Paz¹, une peinture qui ne s'était prêtée à aucune concession, qui n'avait pas cherché à flatter le public et qui ne s'était à aucun moment laissé entraîner par les facilités des procédés à la mode, avec un poème vernaculaire dans lequel on rappelait le passé impérial, on pleurait la mort de l'Inca, la destruction d'un régime social et d'un mode de vie, et où l'on clamait «la désolation d'un peuple plongé dans l'égarement et l'esclavage» (J.M. Arguedas). Certains des admirateurs de Szyszlo craignirent qu'il eût pu céder à des exigences extérieures à son art et que sa peinture en souffrit les conséquences. Chez d'autres, la nouvelle suscita l'espoir que Szyszlo avait abjuré la peinture abstraite et qu'il s'orientait — sous le prétexte de s'intéresser aux réalités de notre histoire — vers la nouvelle figuration que certains groupes soutenaient. Ni la crainte des uns, ni l'espoir des autres n'étaient justifiés: les nouvelles peintures de Szyszlo continuent et élargissent la ligne d'évolution d'un art sûr de ses moyens et de ses fins.

Peut-être oubliait-on déjà qu'en d'autres occasions il avait mis poésie et peinture en rapport. Une de ses premières expositions se plaçait sous l'invocation de deux poètes, Arthur Rimbaud et André Breton, cités

* Institut d'art contemporain. Lima 1963.

1. Octavio Paz, «Andando el tiempo» in *Claridades Literarias* n° 1, Mexico, 30 avril 1958.

dans le catalogue. C'était là une manière de faire remarquer qu'à leur exemple il considérait l'art non comme quelque chose d'accessoire et de superflu, mais de consubstantiel à la vie même. Il était symptomatique également que la citation de Rimbaud eût pu servir d'épigraphe à toute son activité artistique: «trouver un langage». Vers la même époque, alors qu'il avait atteint une grande maîtrise de ses moyens d'expression, Szyszlo créa une série de lithographies en hommage à César Vallejo (Paris, 1950). Bien entendu, cet hommage n'avait rien à voir avec l'idée d'«illustration», de complément graphique à la littérature. Il n'y avait là ni déchéance, ni renoncement, ni soumission de la peinture par rapport à la poésie. Chacun des arts conserve son autonomie et la relation se produit seulement chez le peintre lui-même qui, devant le choc émotif que lui procure une œuvre poétique déterminée, se décide à rendre compte, avec ses propres outils, des résultats de son expérience. La poésie tourmentée, déchirée et tendre de Vallejo avait profondément agité l'esprit de Szyszlo et l'impulsion créatrice ainsi suscitée se résolut en images qui disaient la tristesse et l'incertitude de l'homme en face d'un monde hostile de «soleil noir» et d'angoisse permanente mais, également, où fleurissent — insolites — l'amour et la félicité. L'univers de Vallejo et celui de Szyszlo purent se rapprocher mais ils suivirent leur destin de manière indépendante, chacun tournant sur son orbite propre.

Avec ces précédents — et si l'on se rappelle qu'aucune peinture ne se prête moins à la divagation rhétorique ou au bavardage —, on pourrait s'interroger sur ce qui a conduit Szyszlo à déclarer, dans le prologue de sa dernière exposition², non seulement qu'il s'était inspiré de ce poème *quechua*, qu'il jugeait «plein de mélancolie et de désespoir mais également débordant de force et de foi dans le destin», mais qu'il associait la tentative de traduire dans ses tableaux «l'ensemble de sensations vagues et insaisissables qu'il provoquait» avec les efforts à faire pour «atteindre à notre identité, aussi bien comme peintres que comme groupe humain», ce qui se produirait «dans la mesure où nous nous engageons non seulement par rapport à notre destin, individuel et collectif, mais aussi par rapport à notre héritage et notre réalité actuelle». Des propositions programmatiques de cette nature soulèvent des questions et des problèmes variés. Il semblerait que Szyszlo se soit reconnu d'étranges et subtiles affinités avec l'auteur du poème et que, non content de cela, il soit passé de là à des assertions plus larges sur les possibilités de déterminer ce qui serait distinctif d'une peinture péruvienne et, plus généralement, d'une nation péruvienne. L'artiste ne se prive pas d'utiliser les ressources que la culture occidentale a mises à sa

2. Fernando de Szyszlo, *Série sur le poème «Apu Inca Atabualpaman»*, Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, 10-22 décembre 1963.

disposition, mais il veut que ce soit pour «émettre des réponses, des solutions qui soient nôtres».

On lui a objecté, cependant, combien était inutile une telle préoccupation. Il suffirait au peintre de s'exprimer sans qu'il ait besoin d'insister sur les sources auxquelles il s'est abreuvé et qui l'unissent à un passé (une tradition) et à un présent (les circonstances particulières dans lesquelles il agit et évolue). Il reviendrait à l'historien d'élucider ces problèmes de «filiation» que le peintre ne devrait pas se poser au préalable. On lui a fait remarquer également que «la surcharge de nostalgies passéistes peut prêter à équivoque» et obliger «à revivre le mythe de l'extase de Fra Angelico comme condition indispensable de la création artistique».

Il est possible de rétorquer à la première observation que l'historien d'art et l'artiste réagissent de manière différente devant la tradition: le premier s'efforce de dégager des lignes d'influence et de déterminer comment certaines traditions ont été assimilées et transformées par l'artiste. Pour ce dernier, en revanche, le passé est simple pierre de touche, modèle et mesure dont il se sert pour s'affirmer et se reconnaître. La première posture est spéculative, la seconde vitale. L'artiste ne fait pas la théorie du passé et de sa transmission, pas plus qu'il ne l'utilise, qu'il soit proche ou lointain. Il y prend ce qui lui convient le mieux. Szyszlo, par exemple, s'est senti attiré par la sombre élégance et la mythologie cruelle des toiles de Paracas, par l'incroyable dynamisme expressif d'un Rembrandt ou par le violent coloris romantique d'un Tamayo, mais ces leçons-là, et beaucoup d'autres, se sont diluées à la suite d'une pléthore d'expériences, de tentatives, d'obsessions, de répulsions et, après avoir décanté, se sont ouvertes et épanouies dans les images particulières de sa peinture. De plus, dans le cas qui nous occupe, le rapport ne s'établit même pas avec telle œuvre picturale du passé, mais avec l'élégie *quechua* tissée autour d'un fait historique, et nous soupçonnons que ce qui a surtout exalté Szyszlo n'a pas été la référence à cet événement mais l'attitude *du poète* face à l'énigme de la mort et à l'amère et austère solitude des condamnés à «la vie d'errances».

Quant aux dangers décelés par l'autre critique, il ne serait ni très juste d'accuser Szyszlo de nostalgies passéistes, ni très évident de pouvoir assimiler l'extase de Fra Angelico à une tentative consciente de transformer en images picturales certaines «sensations vagues et indéfinissables». Szyszlo ne nous a pas encore fait part, que je sache, des circonstances de son inspiration et faute de témoignage venant de l'intéressé, toute interprétation dans ce domaine ne pourra être que gratuite.

Pour ma part, je crois qu'il existe dans la conception esthétique de Szyszlo quelque chose qui expliquerait pourquoi, arrivé à maturité et à la pleine maîtrise de ses moyens d'expression, il ressent la nécessité de

prendre conscience du rapport qu'il entretient avec l'histoire de son pays, les vicissitudes actuelles de la culture occidentale et les postulats de son art. Il me paraît naturel que, loyal tant avec nous qu'avec lui-même, il nous renseigne sur l'origine ou le point de départ de ses peintures récentes. J'essaierai en ce sens d'élucider, dans la mesure du possible, les implications de sa position esthétique, de voir comment elle s'ajuste aux questions d'identité soulevées par le poème *quechua* et de dégager les conclusions qui peuvent être tirées, pour notre profit, de son exposé des problèmes et de la manière dont ils pourraient être résolus.

*

Voyons d'abord de plus près le poème qui a provoqué chez Szyszlo cette prise de conscience des alternatives de son art. L'élégie *Apu Inca Atabualpaman* fut publiée en 1942 par J.M.B. Farfán. Le texte original était accompagné d'une traduction à l'espagnol. On exalta immédiatement l'excellence poétique de l'œuvre. D'autres éditions, avec des traductions nouvelles, firent leur apparition : en 1947, grâce à Jesús Lara, en 1955, par J.M. Arguedas et en 1957, par Teodoro L. Meneses. S'employant à situer l'élégie chronologiquement, Arguedas est d'avis qu'elle doit avoir été écrite à une certaine distance historique des événements qu'elle déplore : la détention de l'Inca par les Espagnols, l'exigence de la rançon, l'exécution et la mort. Cette distance historique ne pourrait être davantage précisée, mais elle correspondrait à une période où la domination espagnole était déjà consolidée et les Péruviens soumis et réduits au servage.

Malheureusement pour nous qui ignorons le *quechua*, il nous est interdit d'avoir une appréciation d'ensemble du poème. Les différentes versions introduisent plus de confusion que de clarté dans l'interprétation. Nous avons à peine le soupçon de certaines idiosyncrasies de la langue *quechua*, par exemple l'impression que, souvent, l'image poétique surgit de la construction d'un seul mot. Cela ne rendra-t-il pas problématique la recherche d'équivalences dans une langue de constitution entièrement différente ? Cela ne confirmera-t-il pas une fois encore la théorie de l'impossibilité de traduire la poésie ? Nous ne nous risquons pas à donner une réponse catégorique et nous nous bornerons à signaler que, malgré les désavantages évoqués, nous sentons très souvent le souffle poétique passer avec une telle vigueur dans la version espagnole — en particulier dans celle de J.M. Arguedas³ qui sera la seule citée dans cet article — que nous imaginons avec émerveillement l'impact éclatant du poème original où cet effet sera souligné par la musique des mots et les innombrables références à la tradition littéraire et aux faits, théories et croyances toujours implicites dans la poésie en n'importe quelle langue.

3. *Apu Inca Atabualpaman*, Élégie *quechua* anonyme recueillie par J.M. Farfán, traduction de José María Arguedas. Lima, 1955.

Souvenons-nous maintenant que, dans un poème, le thème explicite n'épuise pas sa signification. Dans toute poésie, l'expression se manifeste selon différentes couches ou strates et ce sont toujours les plus profondes qui éveillent les plus grandes résonances et qui, pour l'essentiel, déterminent sa valeur esthétique. Dans le poème étudié, la première impression que nous avons est qu'une des causes de sa grande charge émotive réside dans le fait qu'il chante non pas tant la mort de qui, comme l'Inca, détenait un pouvoir souverain sur tous les sujets de l'Empire, mais d'un être plus élevé: le fils du dieu soleil, dieu lui-même. De là les fabuleux prodiges, les événements contre nature, l'arc-en-ciel noir, le soleil qui ensevelit Atahualpa, le fleuve de sang qui court, les yeux de l'Inca changés en plomb. Celui qui était le pilier fondamental du monde est mort, ignominieusement assassiné. Comment s'étonner, alors, de ce que «la Lune mère, transie, le visage malade, se recroqueville», que «tout et tous se cachent, disparaissent avec douleur»? La lamentation trouve des accents sublimes: «La terre se refuse / À ensevelir son Seigneur / Comme par vergogne du cadavre / De qui l'aima / Comme si elle s'épouvantait de son champion / Dévorer». Le diapason monte jusqu'à se briser: «Sans lieu ni personne en recours / Nous sommes dans le délire». Mais dans l'excès de la douleur s'ouvre un refuge, un apaisement soudain. La confiance réapparaît et supplie: «Ton cœur supportera-t-il / Inca, / Notre vie d'errances / Éparpillée / Par les dangers sans nombre entourée en des mains étrangères / Foulée aux pieds? / Tes yeux qui frappaient comme flèches aventureuses / Ouvre-les / Tes mains magnanimes / Étends-les / Et par cette vision réconfortés / Donne-nous l'adieu». C'est nous aussi, lecteurs du poème, qui par la magie du poème nous trouvons réconfortés.

Cette interprétation de la mort et de la résurrection du dieu n'est pas la seule viable. Les symboles se transforment, se prolongent, se multiplient. Le drame du dieu, père du genre humain, peut également représenter le destin de tous ses fils, condamnés comme lui à mourir et comme lui appelés à ressusciter. Mais les significations explicites et les interprétations symboliques ou allégoriques possibles ne sont pas — nous l'avons déjà dit — celles qui en dernière instance confèrent au poème sa valeur esthétique la plus haute. Au-dessous du flux des mots, derrière le feu des images et le mirage de toutes les subtilités de l'art poétique, une opaque et sourde rumeur se fait entendre qui atteint notre oreille au plus intime et irradie en nous le sentiment le plus profond. Le poète de l'élégie à Atahualpa a poussé sa plainte contre la mort; il a clamé, vociféré, déliré. Cependant, toute la souffrance, toute l'horreur de l'abandon, la ténébreuse solitude, l'incertitude absolue n'arrivent pas à étouffer un ultime et infracassable souffle de vie, une volonté de vivre irrépressible. En fin de compte, l'élégie ne serait pas autre chose qu'un étrange, exubérant, extraordinaire hymne à la vie.

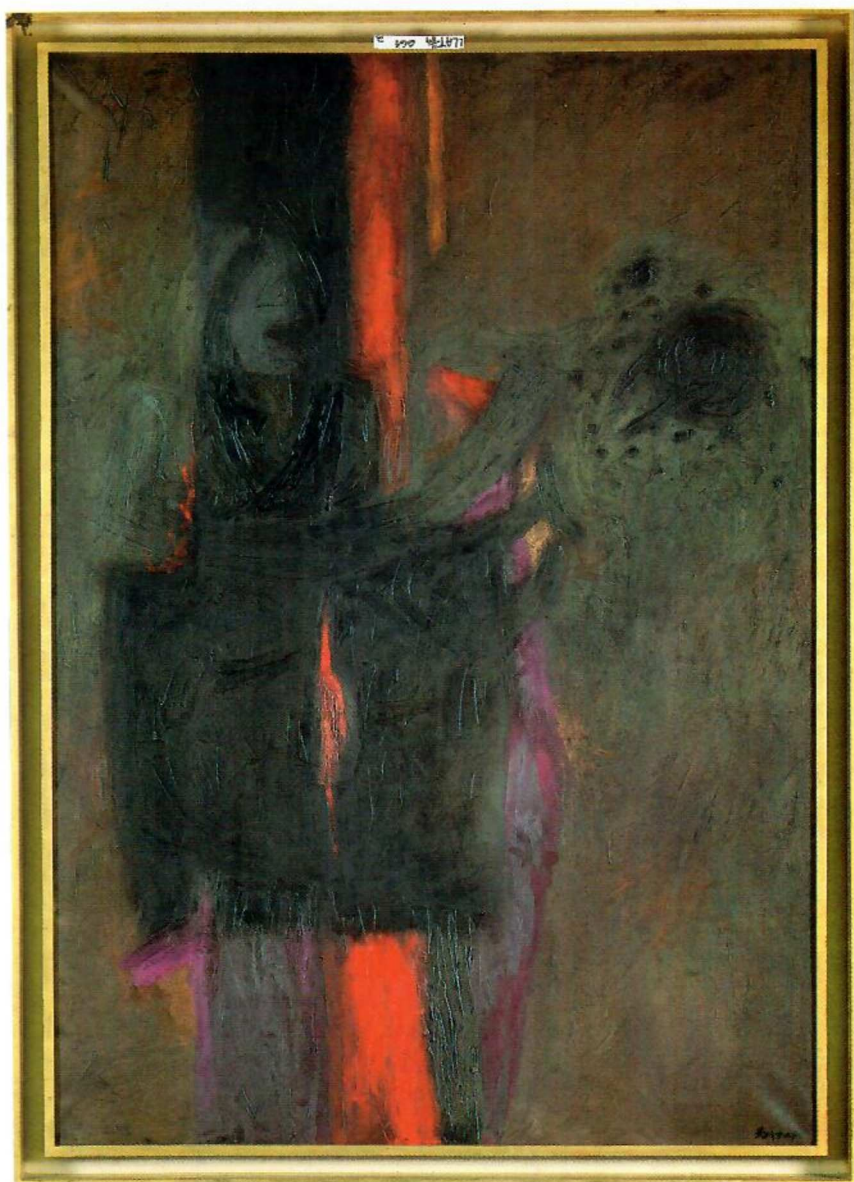
*

Cette signification profonde ne sera pas passée inaperçue à Szyszlo, bien qu'elle soit si large qu'elle s'applique sans doute à toute œuvre qui vise à être une œuvre d'art. Il existe cependant un autre sens plus singulier et sans aucun doute plus pertinent à notre argument. Le poème a été écrit dans une époque de crise et d'instabilité, à un moment où la balance de l'existence oscillait dangereusement entre l'être et le non-être, où chaque instant de la vie exigeait un effort particulier de la volonté, une très grande maîtrise de soi pour se tirer d'affaire, pour faire face à l'adversité, à une situation apparemment sans issue, à une absence de possibilités de changement. Le système incaïque — ordonné, rigide mais bénéfique — avait été détruit et les fragments épars ne pouvaient servir à en construire un nouveau, à rétablir l'harmonie de l'homme avec la nature et les dieux, mais surtout, ils étaient inutiles pour créer une société sans oppression, sans arbitraire et sans ignominie. Dans cette extrême infortune, sans motifs logiques pour continuer à vivre, le poète trouva malgré tout assez de courage pour dire son éblouissant et superbe chant dramatique, pour appeler à la réconciliation avec le destin, aussi cruel et sans miséricorde qu'il fût, pour manifester une foi profonde dans la capacité de récupération de sa race, pour regarder en face l'immense malheur et émerger réconforté et rempli d'un vague mais inébranlable espoir dans le futur.

Reconnaissons ici une autre clé du poème, le secret de son attraction singulière pour nous qui nous sentons au bord d'une crise semblable dans le monde qui nous environne: dans le poème se trouve exprimée cette faculté cachée de notre peuple qui le fait ramasser et concentrer toutes ses énergies pour traverser l'amère épreuve, pour conserver — même blessé, épuisé, désorienté, désarmé — une étincelle de vie suffisante qui lui permette, au moindre indice de temps meilleurs, de mettre à profit n'importe quelle circonstance favorable.

Personne n'estimera injustifié de considérer ce siècle comme une époque de crise, de subversion de toutes les valeurs, d'instabilité individuelle et d'angoisse collective, de crimes massifs et de haine irrationnelle, comme une époque où, en dépit des progrès scientifiques et techniques, rien ne nous fait prendre confiance dans le devenir de l'homme. Mais ici s'accomplit la parole de Hölderlin: du fond du désespoir jaillit ce qui doit nous sauver. Depuis quelques temps, on entend des voix qui proclament, en toute conscience, le lieu assigné à l'art à l'intérieur de la société: non pas distraction de la vie, mais vie plus pleine; non pas leurre pour occulter l'homme, mais unique instrument pour que l'homme soit enfin lui-même.

Szyszlo a été l'un des rares parmi nous à ne pas partager la conception de l'art comme simulacre d'équilibres formels. Pour lui, il est l'expression de désirs et d'aspirations, le signe de l'unité que forme l'homme avec l'univers (et en cela Will Grohmann ne se trompe pas lorsqu'il



Fernando de Szyszlo
 Yawar mayus purisqanña, *Et un fleuve de sang fait son chemin*. Huile sur toile.
 114 x 162 cm. 1963. New York, collection particulière.

parle⁴ du panthéisme de sa peinture), de la volonté d'ériger sur le vide et la mort des images émouvantes de notre humaine condition.

Szyszlo a été sensible aussi aux exigences de l'actualité, aux problèmes éthiques et sociaux de son époque. (Quel artiste ne l'a pas été et qui n'a pas créé sous l'aiguillon du passager et de l'éphémère? Le grand Baudelaire lui-même l'admettait. «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est très difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, lequel sera, si l'on veut, l'époque, la mode, la morale, la passion, l'une ou l'autre ou toutes à la fois»⁵). Malgré l'angoisse et le désespoir, Szyszlo n'a pas abandonné un noyau vital de résistance tenace. Avec constance, dépassant les contradictions et les errements, il s'est efforcé d'alimenter l'espérance en nous, de nous donner foi en notre destin. Ces raisons d'espérer, il les a tirées aujourd'hui non seulement du poète anonyme et lointain, mais aussi des circonstances particulières de notre actualité. Il a reconnu un ferment, une mobilisation de secteurs qui soudain abandonnent la passivité, l'apathie et la résignation et tentent d'intervenir, d'exprimer leurs nécessités et leurs désirs, de peser eux aussi dans la balance du destin. Là serait la grande crise d'«identification» de Szyszlo. Ses problèmes et ses solutions propres acquièrent une validité plus générale à se voir corroborés par l'œuvre du grand poète du passé, expression parmi d'autres, nombreuses, d'une culture profondément enracinée dans l'histoire, d'une culture qui n'était pas morte puisqu'elle se manifeste à nouveau avec une force et une assurance insoupçonnées.

L'art de Szyszlo est particulièrement apte à exprimer ces nouvelles aspirations, ces espoirs et ces craintes qui sont les nôtres. Cet art pourrait se comparer à celui de quelques peintres de notre temps qui, aux dires de Werner Haftmann⁶ «ne peignent ni des arbres, ni des rivières ni des dunes, mais des croissances, des courants, des angoisses». En ce sens, sa peinture pourrait être qualifiée de «méditation». La grande révolution dans l'art d'Occident se produisit, comme l'a observé Wolfgang Paalen⁷, avec Gauguin et Van Gogh, dont l'importance résiderait moins dans leur art que dans leur vie. Ils s'adonnèrent à la peinture comme si elle était leur unique salut. Pour elle, ils abandonnèrent tout et s'en allèrent à la recherche de quelque chose dépourvue de définition claire et de valeur pratique. «En Inde, on considère encore que tout abandonner pour la méditation n'est pas fuir la réalité sinon le moyen le plus complet de se trouver soi-même». Dans notre civilisation,

4. Will Grohmann, dans le prologue du catalogue de l'exposition réalisée à Bonn, *Südamerikanische Malerei der Gegenwart*, 30 juin - 1^{er} septembre 1963.

5. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*: XIII - Le peintre de la vie moderne.

6. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, 1957.

7. Wolfgang Paalen, «Metaplastic» in *Dynaton* 1951, San Francisco Museum of Art.

il n'est pas de place pour cette manière indienne de méditer. Cependant, Paalen estime que l'art pourrait nous fournir quelque chose d'équivalent: «Nous n'avons pas de nécessité plus urgente à une époque où la perfection sans objet des moyens techniques est devenue autodestructive».

Sa conception de l'art, qui est la nôtre, il l'explicite dans ces phrases lumineuses: «Pour nous, un tableau est beau quand il amène le spectateur à participer émotionnellement aux grands rythmes structuraux, aux vagues de forme et de chaos, d'être et de devenir qui vont au-delà des accidents du destin individuel. Nos images n'ont pas l'intention de surprendre ou d'apaiser, elles ne sont pas des objets de simple satisfaction esthétique ou d'expérimentation visuelle. Nos tableaux sont des objets destinés à la méditation active, ce qui ne signifie pas un détachement des fins de l'homme sinon un état de conscience qui se transcende lui-même, non plus une fuite devant la réalité sinon la participation intuitive aux potentialités formatives de la réalité».

*

Nous avons essayé d'éclaircir la position esthétique fondamentale de Szyzlo par rapport à certaines de ses déclarations. Nous avons vu qu'il considérait son art comme la recherche d'un langage, ce qui le situe aux antipodes de théories comme celle de Theo van Doesburg pour qui «dans la peinture, il n'y a rien à lire, il y a seulement à voir»⁸. Bien qu'une peinture qui ne dise rien, qui éveille uniquement le plaisir visuel, soit à peine concevable. Naturellement, la peinture, à l'égal des autres arts visuels, obtient ses effets par des moyens d'expression que seul l'œil perçoit, sans éviter d'éveiller la réaction d'autres organes ainsi que l'atteste l'insistance de critiques et de peintres sur les valeurs tactiles de la peinture. Mais on appréciera par préférence un tableau pour sa capacité à toucher les couches les plus profondes de notre être, à remuer nos sédiments les plus intimes. Bien entendu, un tableau est la cristallisation à l'intérieur de certaines limites spatiales de divers moyens d'expression, lesquels sont visuels et «intraduisibles» dans aucune autre forme de l'expression humaine. Ce qu'on peut dire avec la peinture ne peut être dit avec le mot ou la musique. Mais, par ailleurs, cela fait déjà longtemps que les psychologues nous ont enseigné qu'il n'y a pas de sensations visuelles simples ou élémentaires. Nous voyons avec tout notre être, non uniquement avec l'œil, et nous déformons la vision, nous corrigeons la réalité selon notre attention qui, à son tour, se conforme à nos intérêts et nos désirs.

Peut-être aurons-nous également mis en évidence le fait qu'un artiste sensible aux potentialités de l'existence avait besoin, dans un moment de

8. Cité par W. Haftmann. Voir note 6.

crise, de prendre conscience de son passé, de s'identifier avec ce qu'il reconnaissait comme tradition valable et tenter de pousser plus avant cette tradition et, en tenant compte des exigences actuelles de notre culture et des vicissitudes de notre société, exprimer ainsi — selon la phrase du jeune Rilke — «la possibilité sensorielle de mondes et de temps nouveaux»⁹. Le danger n'existe pas pour autant de répéter des modèles ou des systèmes. Nous sommes devant une prise de possession de biens spirituels qui renforce des positions acquises et permet, avec plus d'énergie, d'affronter le futur.

Naturellement, toutes les spéculations que je viens de faire ne sont pas indispensables pour apprécier la peinture de Szyszlo. Il s'agit simplement d'un préambule, utile peut-être, qui permet d'ouvrir l'accès à cette appréciation en prenant en considération les énoncés théoriques du peintre lui-même. Une chose est l'ensemble des conditions qui entourent la création, autre chose la dégustation esthétique de l'œuvre créée. Au reste, il y a peu d'artistes qui manifestent leurs préoccupations éthiques ou sociales, bien qu'il y ait chez tous une attitude vitale élémentaire qui ne s'exprime pas en concepts mais en images. Il me faut de ce fait considérer maintenant la peinture de Szyszlo du point de vue du spectateur.

Il n'est peut-être pas nécessaire d'indiquer que devant le tableau, comme devant le poème, il faut oublier théories et préceptes, il faut s'offrir dans une absolue disponibilité. Cependant, nous sommes rarement disposés à faire le vide en nous, à nous rendre pénétrables et perméables à l'œuvre d'art. Nous avons acquis l'habitude de ne pas fixer l'attention, de la distraire par la plus grande diversité possible d'incitations. C'est là la première difficulté devant la peinture de Szyszlo. Elle exige du temps, de la patience et de l'obstination. Elle l'exige d'autant plus du fait qu'elle n'est pas la résolution d'un équilibre formel mais le produit d'une lente méditation dotée d'une bonne dose de références ambiguës à différentes dispositions d'esprit. Elle est pleine de découvertes et de dissimulations, de subtilités dans l'expression picturale. Le langage est riche et articulé, les rythmes variés, les résonances lointaines. Par conséquent, une contemplation hâtive n'est pas possible.

Mais on dirait qu'à l'instar de beaucoup d'autres choses, nous avons perdu la capacité de recueillement, le respect pour l'œuvre d'art. Qui d'entre nous demeure plus de quelques minutes devant un tableau? Qui, après avoir écouté un concerto de Mozart, médusé devant cette merveille de grâce et de force, se concentre un moment devant un si grand mystère et ne demande pas immédiatement de passer à une autre œuvre et même à un autre compositeur? Comment peut-on effacer aussi

9. Reiner Maria Rilke, *Ueber Kunst*, cité par Norman O. Brown, «Life against Death», *The Psychoanalytical Meaning of History*, New York, 1959.



Fernando de Szyszlo

Ima kkuychin kay yana kkuychi Sayarimun? *Quel arc-en-ciel est ce noir arc-en-ciel/**Qui se lève?* Huile sur toile. 160 × 160 cm. 1963. Lima, collection particulière.

instantanément la magistrale architecture qu'a érigée dans notre esprit l'immortel musicien? Qui parmi nous comprendra ce collectionneur japonais dont nous parle Jean Gebser¹⁰ dans son livre sur l'Asie? Quand un Européen, historien d'art, lui rendit visite afin qu'il lui montrât les peintures qu'il possédait, il en choisit une parmi les quelques centaines qu'il conservait en rouleaux. Ils demeurèrent plus d'une heure en méditation devant elle, puis il la rangea et ils gardèrent le silence encore un moment. Se rendant à l'évidence que le collectionneur ne lui en montrerait aucune autre, le visiteur prit congé non sans faire entendre qu'il aurait aimé en voir plus. «Comment! répliqua le collectionneur, vous seriez capable de regarder plus d'un tableau par jour?» Les touristes de quelque pays que ce soit n'en voient pas un, mais une infinité. Ne pourrait-on en conclure qu'ils n'en voient aucun?

Je ne partagerai pas cette séparation absolue que fait en apparence l'Oriental entre l'expérience esthétique et la vie quotidienne. Je crois que l'art est une nécessité vitale et qu'il y a des peintures — comme certaines de Szyszlo — qui sont faites pour nous tenir compagnie, peut-être pour fournir une réponse à quelque problème qui nous préoccupe. De plus, je crois que nous donnerons une valeur plus grande à une œuvre si elle suscite les réactions les plus diverses. Nous sommes familiarisés avec un tableau, nous l'avons vu sous des angles distincts, à des heures différentes, avec des éclairages variés. Il nous semble qu'il n'a plus rien à nous dire, nous ne le voyons guère plus que comme une tache sur le mur. Mais un jour quelque chose nous afflige, nous levons les yeux et c'est comme une révélation, comme si seulement à ce moment-là le sens de l'image devenait transparent.

Cet article serait trop long si j'essayais de relater les impressions reçues en face des tableaux qui ont composé la dernière exposition de Szyszlo. Il vaudrait la peine que quelqu'un réalise un jour une phénoménologie de sa peinture. Quelques observations très générales nous permettraient cependant de signaler certaines caractéristiques de son art et de préparer d'autres études plus profondes.

On constatera d'abord la recherche consciente de certaines images archétypales. (L'existence d'un facteur conscient a déjà été signalée par O. Paz. Elle se vérifie dans la dernière exposition qui permet de confronter huiles et gouaches sur le même motif). Mais ces images ne se regroupent pas en constellations; ce ne sont pas des variations sur un même thème, mais plutôt des étapes différentes dans la clarification de la vision: Szyszlo ni ne module, ni ne modifie, ni ne détruit un motif pour créer une série dont la raison d'être serait dans l'ensemble formé par les éléments s'opposant ou se complétant selon la tendance contemporaine

10. Jean Gebser, *Asienfibel*, Zum Verständnis östlicher Wesensart, Ulm, 1962.

observée par Michel Seuphor et qu'aurait inaugurée Picasso avec ses variations sur divers chefs-d'œuvre, les *Algériennes* de Delacroix ou les *Ménines* de Vélasquez¹¹, ou n'importe quelle autre peinture où il cherche à faire valoir son don pour amalgamer le lyrique et le grotesque. Szyszlo s'efforce plutôt, par essais successifs, de résoudre avec la plus grande justesse possible un problème qui l'obsède et dont l'expression définitive sera pour lui la «libération» (pour employer le terme même par lequel Rilke explique l'origine de l'œuvre d'art en général: «... et seulement de la tension entre les courants contemporains et la conception intemporelle de la vie propre à l'artiste surgit la succession de petites «libérations» qui constituent l'œuvre d'art»¹²). Chacun des tableaux où le thème se trouve répété est une œuvre qui possède sa valeur propre et la comparaison servira seulement à établir la séquence de la recherche jusqu'à rencontrer la solution parfaite ou la plus proche de l'archétype poursuivi.

Les gouaches nous montrent un autre aspect intéressant de l'emploi de moyens d'expression variés. Les gouaches, qui sont des études pour les huiles, mettent en évidence l'enrichissement de l'image au passage d'un moyen à l'autre. L'emploi d'une matière plus malléable et aux ressources plus nombreuses augmente le mystère et amplifie les résonances du tableau. Avec leurs couleurs à plat et leur organisation précise, elles ont peut-être plus d'élégance, une certaine légèreté et un charme plus immédiat. Mais le drame, l'angoisse et le dépassement de l'angoisse se perçoivent mieux dans les huiles où l'utilisation des textures et des glacis souligne les éléments spatiaux et renforce l'impact de la vision.

La dimension exerce aussi son influence. On a protesté contre le penchant, encouragé par la grande diffusion de reproductions photographiques, à réduire les œuvres d'art à un même commun dénominateur. «Les immenses monuments et les petites monnaies — note Edgar Wind dans son attaque contre ce qu'il nomme le Musée de Papier de Malraux — trouvent la même éloquence plastique lorsqu'ils sont transposés à l'échelle de la page imprimée»¹³. En réalité, les impressions que nous produisent une aquarelle, une huile ou un grand mural, pour nous limiter à la peinture, diffèrent autant en raison du moyen employé que du format. Une huile de grandes dimensions remplit entièrement le champ visuel; devant elle, nous n'avons d'autres points de référence que ceux mêmes qu'elle nous offre. Elle nous absorbe ainsi tout entiers, nous

11. Michel Seuphor, *La Peinture abstraite*, Paris, 1962.

12. Voir note 9.

13. Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londres, 1963.

* En français dans le texte. (n.d.t.)

sommes à sa merci et le rayon de son action se renforce considérablement.

Un autre avantage de l'huile est qu'elle permet une meilleure définition de l'espace. On sait à quelle époque l'emploi des effets spatiaux a changé dans la peinture moderne. En abandonnant la perspective unique qui changeait le tableau en une fenêtre faussement ouverte sur un espace illusoire, nous avons eu la peinture plane qui insistait ascétiquement sur les seules deux dimensions, la peinture aux perspectives multiples dérivée du cubisme, celle des perspectives fantasmagoriques du surréalisme — j'ai surtout présents à l'esprit quelques tableaux de l'époque cosmogonique de Matta — où les objets sortent aussi bien du tableau en direction du spectateur qu'ils se noient dans un tourbillon d'univers transsolaires, enfin une peinture qui résiste à la percée du regard, qui enfle son relief et a l'air d'agresser le spectateur. « Je ne [vous] invite pas », déclara un jour le peintre Grace Hartigan « à entrer dans mes tableaux. Je veux une superficie qui résiste comme un mur, non qui s'ouvre comme une porte »¹⁴. La peinture de Szyszlo est également imperméable et l'espace la projette au-devant d'elle; d'où la violence qu'on a notée parfois et qui, généralement, n'est qu'une manière d'extérioriser le conflit interne. L'image, de toute manière, gagne en vigueur et en tension.

Ma dernière observation portera sur l'emploi de la couleur. On se réfère fréquemment à Tamayo lorsqu'on parle de celle de Szyszlo sans jamais préciser si l'on a à l'esprit le coloris joyeux et matinal des premiers bistrot de Tamayo, les obscurs contrastes (violets, bleus et rouges) de sa période la plus heureuse, ou les couleurs éteintes des dernières années. Comme il n'existe pas de relation entre la gamme de l'un et celle de l'autre, on pourrait soupçonner qu'il y avait plutôt le désir de mettre en évidence une caractéristique commune à tous deux et que j'appellerai l'exploitation romantique de la couleur, son utilisation pour exprimer des états d'esprit.

Une connaissance aigüe, intuitive des réactions émotives devant les couleurs et leurs combinaisons permet à Szyszlo de sortir indemne de l'entreprise. On pourrait ajouter enfin que, comme la forme et la couleur ne font qu'un dans la peinture de Szyszlo, car la première est entièrement incarnée dans la seconde sans que la transposition laisse aucun résidu, et comme la lumière dans ses tableaux jaillit de la couleur elle-même (vérifiant l'exactitude de l'observation de Braque qui, opposant les *Fauves** et les impressionnistes, disait: « On parle toujours de la

* En français dans le texte.

14. Grace Hartigan, dans le catalogue de l'exposition *The New American Painting*. Tate Gallery. Londres, 1959. Cité par Adrian Stokes, *Three Essays on the Painting of our Time*, Londres, 1961.

couleur quand il s'agit en réalité de la lumière. Les impressionnistes n'ont pas apporté la lumière, mais l'atmosphère, alors que les *Fauves* ont cherché la lumière en la traduisant au moyen de la couleur»¹⁵, nous avons dans l'art de Szyszlo une harmonie intime entre les principaux moyens d'expression picturale.

Je crains que les insuffisances de mon exposé ne soient aussi nombreuses que vaine ma tentative d'élucidation. Mais la tâche du critique doit nécessairement se limiter aux alentours et aux marches du domaine. C'est pourquoi je ne pouvais avoir d'autre ambition que de dissiper quelques équivoques et de rendre l'accès à l'œuvre plus aisé. Je souhaitais particulièrement que ceux qui s'approchent d'une peinture qui mérite d'être appréciée et admirée le fissent dans l'indispensable état de disponibilité et de réceptivité indispensables. Comme il n'existe aucun moyen de résoudre les difficultés de l'appréciation esthétique, il faut permettre que chacun, par sa propre expérience, apprenne à se mesurer avec l'œuvre d'art et qu'il en exprime tout le plaisir dont il est capable.

Emilio Adolfo Westphalen

Nous avons déjà publié un texte d'Emilio Adolfo Westphalen dans le n° 10 de Pleine Marge, déc. 1989. Né en 1911 au Pérou, il se signale dès ces premiers ouvrages, Las Insules Extrañas, 1933 et Abolición de la muerte, 1935, comme un des plus grands poètes de langue espagnole.

15. Georges Braque, «Entretiens avec André Parinaud», *Arts*, Paris, 1963. «L'étrange — ajoutait-il — est que dans le fond il n'y a pas de couleurs mais des relations entre elles. À un certain moment, selon l'intensité d'un vert, il devra forcément naître un rouge».