Xul Solar, *Chef de dragons*, 1923

EDOUARD JAGUER
La peinture surréaliste en Argentine

Un cycle de conférences, intitulé « Surrealismo y nuevo mundo », s'était déroulé en Amérique Latine, du 4 octobre au 18 novembre 1992, à l'initiative de correspondants d'Actual. Parallèlement, deux expositions étaient présentées à la Bibliothèque nationale de Buenos Aires. La première était constituée d'affiches, livres et documents relatifs à l'activité surréaliste internationale. La seconde, qui proposait un panorama de la peinture surréaliste en Argentine, donna lieu à la conférence d'Edouard Jaguer, fondateur et responsable des cahiers Phases, *que nous publions ici.*

Il y a fort longtemps déjà, quelqu'un prétendait que la peinture surréaliste pouvait, *grosso modo*, être divisée en deux courants principaux: celui des peintres qui « surréalisent le réel », depuis Chirico jusqu'à Magritte et Klapheck en passant par Brauner, Dalí et ses innombrables émules (et l'on peut ajouter à ce courant une certaine tendance « pop », avec Rosenquist par exemple); et celui des peintres, généralement plus « automatistes », plus spontanés, qui au contraire « réalisent le surréel », à partir de Miró, Arp et Tanguy jusqu'à Matta et Onslow-Ford, en y ajoutant, bien sûr, l'abondante postérité de l'abstraction biomorphique avec Gorky et le premier Pollock, ainsi que le courant Cobra, en tout cas Alechinsky et Jorn. Encore faut-il corriger cette division simpliste, mais judicieuse, en remarquant que beaucoup d'artistes actuels procèdent d'un troisième courant né de la conjugaison des deux premiers et que, de toutes façons, dès les années trente, les deux courants coexistaient parfois à l'intérieur d'une même œuvre comme ce fut le cas pour Seligmann, Paalen ou Hérold. À mon avis, la peinture surréaliste en Argentine, telle que nous l'avons connue, participe d'une telle osmose dès les années cinquante, et ce climat particulier subsistait encore vers la fin des années soixante-dix, époque à laquelle notre information devient moins fiable, pour cause de rideau de plomb tombé sur ce pays.

Dans sa préface à l'exposition « Surréalisme en Argentine », de l'Instituto Torcado di Tella de 1967, Aldo Pellegrini[1] – puisque c'est toujours à lui

1. « Aldo Pellegrini (1903-1973), "éveilleur en Amérique Latine", salué par Octavio Paz comme "le fondateur du premier groupe surréaliste en langue espagnole" – qui n'était pas seulement écrivain et traducteur de Lautréamont et d'Artaud, mais aussi médecin –, fonda en Argentine un groupe surréaliste dès 1926 » (Alain et Odette Virmaux, *Les Grandes Figures du surréalisme*, Bordas, 1994).

qu'il faut revenir lorsqu'on parle d'avant-garde dans ce pays – observait que, jusqu'à l'apparition de *Boa* en tout cas, l'évolution du surréalisme en Argentine présentait un curieux phénomène de déroulement totalement indépendant des secteurs plastique et poétique. Mieux placé que quiconque pour établir une chronologie dont il avait vécu toutes les étapes, Pellegrini estimait que la poésie surréaliste argentine commençait dès 1928 avec la revue *Que* dont il avait été le fondateur, et que le groupe surréaliste de Buenos Aires s'affirmait vraiment dans le domaine poétique avec l'apparition en 1952 de la revue *A partir de cero*, dont Enrique Molina – poète et plasticien – était le directeur. Pellegrini lui-même, Julio Llinás, Carlos Latorre, Francisco Madariaga et Juan Antonio Vasco faisaient partie de l'équipe rédactionnelle aux côtés de Molina.

Dans le domaine plastique, observait Pellegrini, c'est évidemment avec l'étrange figure isolée du précurseur Xul Solar que tout commence dès le début des années vingt, donc avant la naissance effective du mouvement surréaliste en Europe. Esprit curieux de tout, philologue inventeur de plusieurs langages, créateur du *panajedrez* ou « pan-jeu », variante ultra-sophistiquée du jeu d'échecs, s'étant intéressé de très près à l'astrologie et à la philosophie occulte au cours de ses voyages en Europe, mais en même temps imprégné d'un humour plus « arc-en-ciel » que noir, Solar, dès son retour en 1923, révèle à ses compatriotes un espace hérissé de signes, de chiffres et de silhouettes géométriques, où il apparaît proche de Klee et de Torres Garcia. Botaniste saugrenu des « quasi-plantes », il fut une énigme vivante dont Jorge Luis Borges lui-même écrivait: « peut-être l'unique cosmopolite que j'ai connu, citadin de l'univers », tandis que Pellegrini salue en lui un explorateur d'arcanes. Ses œuvres plus tardives nous le montrent sous les couleurs d'un Chaissac austral, un de ces naïfs géniaux et quelque peu mediums dont les empreintes éparses contribuent à baliser la piste du surréalisme sans se confondre pour autant avec sa propre route.

Toutefois, en dépit du grand intérêt que présente la trajectoire de Xul Solar, d'ailleurs pratiquement inconnu en Europe, son œuvre restera pendant plus de dix ans un phénomène singulier en Argentine, où l'intérêt pour le surréalisme en tant que moyen d'exploration de la peinture et réciproquement, ne commencera vraiment à se manifester qu'à la fin des années trente, et encore de manière confuse, avec la constitution du groupe Orion. En effet, les recherches de ce groupe relèvent davantage d'une inspiration néo-romantique vaguement influencée par De Chirico et Dalí, que d'une volonté expérimentale radicale telle qu'elle s'exprime au même moment en Europe dans les pratiques « d'automatisme absolu » célébrées par Breton dans un article magistral de *Minotaure* 12-13. Du côté d'Orion, aucune recherche comparable à celles de Dominguez, Matta ou Esteban Francès. S'il fallait comparer cette équipe de peintres argentins à des entreprises européennes, il faudrait plutôt chercher leurs homologues dans le groupe suédois de Halmstadt d'Erik Olson et Stellan Mörner, ou dans le

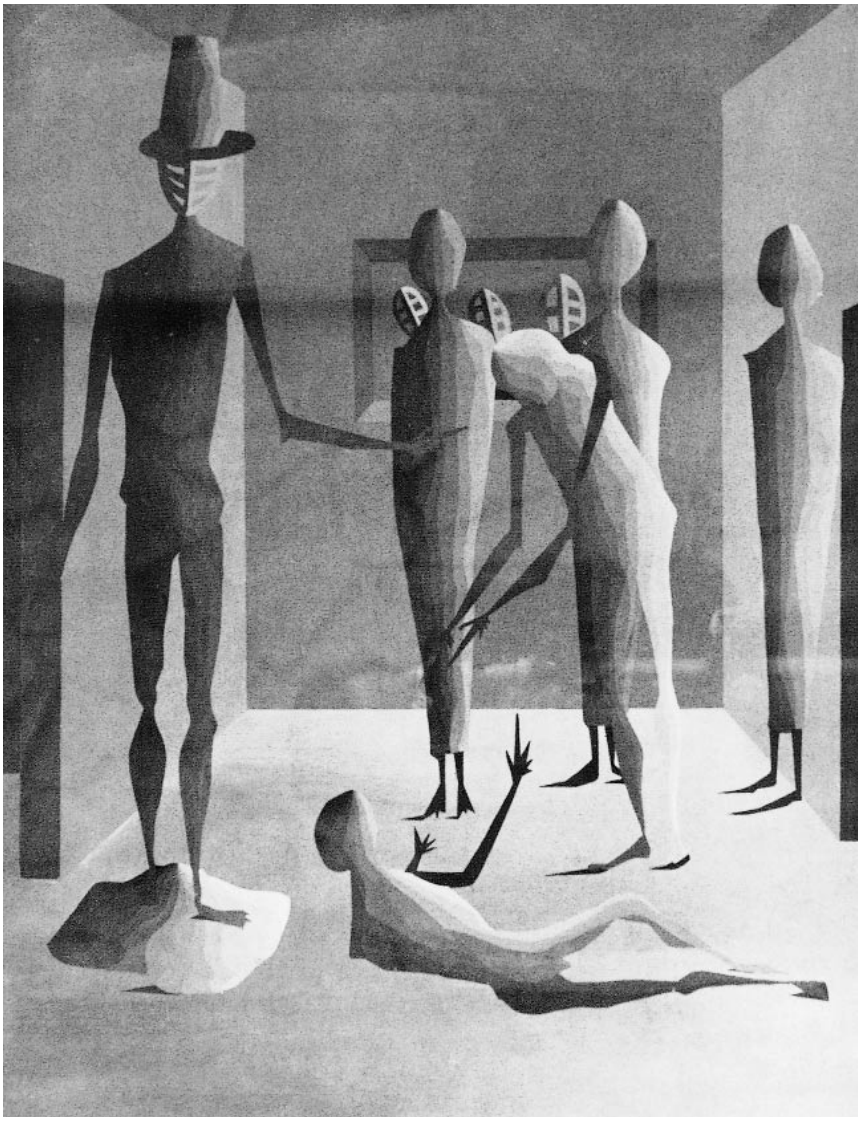
groupe parisien Gravitations de Jean Marembert et Louis Cattiaux. La première exposition d'Orion en 1939 rassemble des œuvres de Luis Barragán, Ideal Sanchez, Juan Fuentes, Presas, Vicente Forte et Orlando Pierri. Fuentes, également poète, apparaît le plus « moderne » dans son expression et c'est certainement de lui qu'on aurait pu espérer le plus, mais il mourut à trente ans en 1943. Sanchez est le plus directement influencé par Dalí, et Barragán, dans son *Nocturne de amor* de 1938, fait penser aux premières œuvres de Leonora Carrington. Tout cela ne saurait cependant être considéré comme surréaliste par rapport aux ambitions de ce mouvement. Pellegrini estimait d'ailleurs que les œuvres des artistes du groupe Orion furent à l'époque qualifiées de « surréalistes » par la critique pour le seul motif que des éléments insolites s'y greffaient épisodiquement à d'autres plus classiques dans un climat plus ou moins « crépusculaire », les artistes eux-mêmes n'ayant pas une vision très nette de ce qu'était vraiment le surréalisme. (Un des exposants qualifiait lui-même ses travaux de « subréalistes », tandis que certains commentateurs recourraient au mot « superréalisme ».)

Toujours vers le même temps, José Planas Casas (d'origine espagnole, mais venu en Argentine à l'âge de onze ans) expose des aquarelles et des encres de Chine qui, comme son *Naufragio* de 1937-1942, témoignent de réelles affinités avec un certain courant fantastique beaucoup plus proche du surréalisme, et qui s'illustrera un peu plus tard au Mexique avec Remedios Varo et Leonora Carrington.

Mais l'œuvre qui tranche vraiment dans l'immédiate avant-guerre sur celles de ses contemporains, est celle de Juan Battle Planas, frère de Planas Casas, dont l'inspiration fantastico-poétique l'influence momentanément. Dès 1937, Battle Planas amorce sa propre trajectoire expérimentale en créant ce qu'il appelle ses « radiographies paranoïaques », où interviennent divers procédés relevant, selon lui, d'un « automatisme énergétique » qui agit comme catalyseur de l'inconscient collectif. Vient ensuite une série de tableaux dite des « globes rouges » par Pellegrini, que celui-ci semble considérer comme le sommet de l'œuvre surréaliste de Battle Planas. L'époque suivante, dite « tibétaine » par son auteur, montre des personnages fantasmagoriques que l'on dirait faits de rubans cousus ensemble, accomplissant des rites mystérieux dans un espace abstrait, comme *Le Message* de 1941. Ceci dit, la grande importance de Battle Planas ne réside pas seulement dans le caractère relativement précurseur de son œuvre personnelle, mais aussi et surtout dans l'influence qu'il a exercée comme théoricien et comme peintre sur plusieurs jeunes artistes d'après-guerre parmi les plus originaux et les plus liés au surréalisme en Argentine, comme ses élèves Roberto Aizenberg, Noe Nojechowicz, Julio Silva ou encore Miguel Caride et Jorge Dellepiane. On peut donc estimer que c'est avec Battle Planas que l'on peut commencer à parler vraiment d'une peinture surréaliste en Argentine, dans la mesure où elle apporte des éléments nouveaux à l'imaginaire collectif, une méthode de création originale, et qu'avec et après lui les artistes

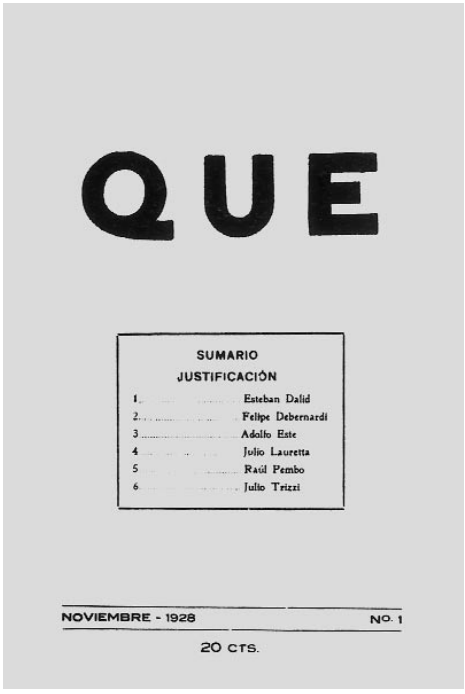
José Planas Casas, *Naufrage*, 1937-1942
aquarelle, 33 x 23 cm

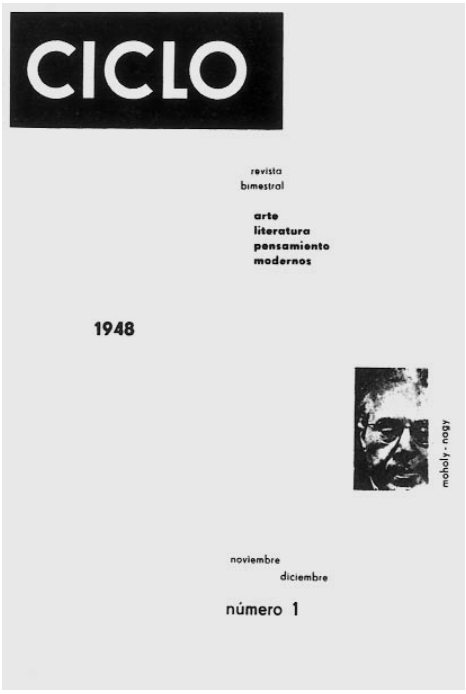
Juan Batlle Planas, *Noica* (détail), c. 1947
(photo: Luc Joubert, M.O.)



Juan Batlle Planas, *Le Message*, 1941
détrempe, 50 x 66 cm
(coll. César Paluí)

argentins semblent davantage conscients de ce que, comme le rappelle Pellegrini dans sa préface de 1967: « Une œuvre surréaliste est toujours un conflit avec le monde conventionnel régi par les préjugés, l'hypocrisie et l'autosuffisance. »





Que (deux numéros parus: nº 1, 1928; nº 2 1930)
Ciclo (conception graphique Tomás Maldonado,
deux numéros parus: nº 1, 1948; nº 2, 1949)

Pour en arriver à une situation plus favorable à l'éclosion d'une véritable peinture surréaliste en Argentine, il faudra encore que plusieurs années s'écoulent et cette carence relative du côté de la création plastique face aux exigences du surréalisme explique que la première revue d'esprit surréaliste qui parut à Buenos Aires après la guerre, en 1948, *Ciclo*, résultait d'une alliance *a priori* paradoxale entre poètes surréalistes – Pellegrini étant codirecteur avec Enrique Pichon Rivière et Elias Piterbarg – et artistes plastiques abstraits parmi les plus radicaux, Tomás Maldonado, entre autres. Il faut dire que depuis la parution de la revue *Arturo* en 1944, les artistes abstraits géométriques d'Argentine formaient un groupe compact et cohérent qui, sous l'impulsion de Carmelo Arden Quin et Gyulia Kosice, devait prendre en 1946 le nom de groupe Madi, par référence au matérialisme dialectique dont ils se réclamaient, tout comme leurs alliés surréalistes. L'un

de ceux-ci, le poète Edgar Bayley, figurait d'ailleurs dans le comité de rédaction d'*Arturo*, avec Arden Quin et Kosice qui devaient l'un et l'autre gagner Paris un plus plus tard. Arden Quin finira par se fixer sur les bords de la Seine où il continue aujourd'hui à exposer ses tableaux aux couleurs raffinées et aux formes insolites, tout comme dans ces années quarante où Madi s'était assigné, entre autres buts, de faire sauter les limites quadrangulaires du « cadre », bien avant Support-Surface et d'une manière beaucoup plus intéressante.

Pour Pellegrini, le fait de publier une nouvelle revue ouverte à d'autres tendances de l'avant-garde n'était nullement contradictoire avec sa fidélité au surréalisme. Ce projet d'une nouvelle revue remontait en fait à 1944 et au passage à Buenos Aires de Braulio Arenas, représentant le groupe surréaliste chilien et sa revue *Mandragora*, mais rien n'avait pu alors se concrétiser du fait de dissensions entre les participants possibles. Ce constat de carence une fois dressé, il ne restait à Pellegrini d'autre ressource que de restructurer lentement un groupe surréaliste, essentiellement composé de poètes à ses débuts, et, en attendant, de conclure une alliance aussi étroite que possible avec les représentants locaux du constructivisme. De même à Paris, mes convictions surréalistes ne m'avaient en rien empêché de nouer, à cette même époque, des liens d'amitié avec des peintres abstraits géométriques comme Jean Dewasne, Félix Del Marle, Nicolas Schöffer ou Richard Mortensen (et plus tard Arden Quin), ni de célébrer dans des textes théoriques ou poétiques des artistes comme Vasarely ou Hartung, celui-ci dans une revue d'ailleurs « surréaliste », *Les Deux Sœurs*, publiée en Belgique par mon ami Christian Dotremont. C'était en 1946. Pellegrini et moi-même (et il y aurait d'autres exemples) ne faisions en cela que suivre l'exemple d'André Breton lui-même, invitant en 1933 Vassili Kandinsky parmi les exposants de la salle surréaliste du Salon des Surindépendants, ou engageant à New York, en 1944, un dialogue avec Piet Mondrian. C'est ainsi qu'en 1948 et 1949 (année de parution du second numéro de *Ciclo*), les informations passionnantes apportées sur Lautréamont par Enrique Pichon Rivière voisinèrent dans *Ciclo* avec les tableaux ultra-géométriques de Maldonado, Hlito et autres constructivistes radicaux, et le texte de Breton sur Hérold avec un écrit théorique de Moholy-Nagy, un des ex-dirigeants du Bauhaus! Quand on saura que les sommaires de *Ciclo* alignaient encore les noms de Georges Bataille, Henry Miller, Wolfgang Paalen et René Char, on aura mesuré ce que pouvait représenter pour l'époque une telle publication.

En ce qui me concernait, j'avais disposé assez vite d'informations au sujet de la peinture contemporaine argentine grâce à mes contacts personnels avec Aldo Pellegrini et Elias Piterbarg dès 1950, Arden Quin et Julio Llinás un peu plus tard, puis Andralis, Langlois et Silva dans la seconde partie des années cinquante. Mais le public européen, dans l'ensemble, n'avait aucune idée de l'art moderne argentin avant la parution en 1953,

dans *Le Premier Bilan de l'art actuel*, d'une brève étude de Juan Eduardo Bosch, qui faisait en quelques paragraphes le point de l'essentiel et citait déjà les noms de Aizenberg, Borda, Chab, Silva, Kleiman, Andralis et Farina, accompagnés de ce commentaire éclairant: « Obéissant à la vibration tellurique particulière à toute cette zone australe du continent, un groupe de peintres est engagé dans la recherche de dynamismes automatiques, apportant à leurs œuvres le bénéfice de la transcendance et du mystère. Leurs résultats pourront peut-être éclairer d'un jour nouveau l'éventuelle compréhension du phénomène américain. Les jeunes peintres animateurs de ce mouvement sont [suivaient les noms cités plus haut]. Symptomatiquement, toute cette activité coïncide avec la parution de la revue *A partir de cero*, dirigée par le poète Enrique Molina, montrant la possibilité d'une action collective décisive sur l'ambiance actuelle de la peinture en Argentine. »

Je ne sais pas quelle a été l'évolution ultérieure de Juan Eduardo Bosch que j'avais rencontré une ou deux fois à l'époque chez notre ami commun François Di Dio, avec qui nous préparions ce « premier bilan établi dans une perspective internationale », mais je lui devais cette citation pour avoir été le premier à mentionner l'existence de ses amis peintres argentins dans une publication parisienne. Ce *Premier bilan* était d'ailleurs « the right place » pour une telle révélation puisque Di Dio était aussi l'éditeur de Jean-Pierre Duprey, de Robert Lebel, de Gherasim Luca, de Claude Tarnaud et d'autres surréalistes parisiens, Max Ernst, Hérold, Matta et Toyen figurant parmi les illustrateurs habituels de ses ouvrages. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que Daniel Farina par exemple, qui vivait alors à Paris, ait bénéficié dans ce *Bilan* d'une présentation signée Gherasim Luca, où ce dernier écrivait à propos de la peinture de Farina: « L'important c'est que le signe soit tatouage et médecine universelle. Un signe à la recherche d'une scie. » Quant à Andralis, lui aussi parisien pour quelques années, il participa longtemps aux activités du groupe surréaliste, puis, après 1959, à celles de *Phases*. Il était alors plus prodigue de son temps que de sa signature; on ne voyait celle-ci que de temps à autre, au bas des rares tableaux qu'il osait ou daignait exposer – rares, mais séduisants et hiératiques à la fois, et d'une grande qualité, dans une voie qu'avait défrichée Brauner et Lam, mais qui ne comptait alors, et ne compte encore aujourd'hui, que très peu d'arpenteurs vraiment entreprenants. Pour comprendre cette discrétion qui confinait à la clandestinité, je crois qu'il faut avoir vu comme moi Andralis corriger les intervalles d'un texte composé à la main; c'était en 1963 pour le livre de Tarnaud *Braises pour E. F. Granell*, que j'avais mis en page et publié aux Éditions Phases. Appliquant la même rigueur à sa peinture, on comprend qu'il n'ait montré ses tableaux qu'après les avoir soumis à une exigence encore plus grande.

Sur la plan de la recherche plastique, les deux premiers numéros de *A partir de cero* n'apportent d'ailleurs aucun éclairage nouveau. Par contre, le

Juan Andralis, *Hierogamos*, 1953
(photo: Luc Joubert, M.O.)

nº 3, qui est de 1954, révèle à ses lecteurs un Enrique Molina dessinateur lui-même. Certes, Molina avait déjà dessiné l'en-tête des numéros 1 et 2, mais sans les signer, tandis qu'ici il s'agit de véritables dessins dépourvus de toute intention fonctionnelle. L'automatisme humoristique qui s'y exprime rivalise en fantaisie avec celui d'un Eugenio F. Granell ou d'un Francis Bouvet dans *Néon*. Ceci dit, la mise en page de *A partir de cero* est déjà une création plastique en soi, avec ses feuillets de hauteur inégale ou qui se replient une ou deux fois sur eux-mêmes, et son format ultra-allongé en hauteur, qui en font une des revues surréalistes les plus originales qui aient jamais été éditées à travers le monde.

En 1952, quelques mois avant la parution de *A partir de cero*, je fis, par l'intermédiaire de Wifredo Lam, la connaissance d'un jeune poète argentin, ami et quelque peu disciple de Pellegrini et de Molina. Julio Llinás, qui travaillait alors à l'ambassade d'Argentine à Paris, se montrait plus que curieux, avide de tout ce qui pouvait se passer de nouveau en Europe sur le plan de la peinture et particulièrement de l'automatisme: on commençait en effet à parler de « peinture gestuelle » en Europe. Grâce à lui, parfait agent de liaison, nos contacts à peine ébauchés avec Pellegrini et les peintres argentins allaient se raffermir et, le courant fonctionnant évidemment dans les deux sens, les photographies des œuvres de nos amis français, belges, allemands, italiens, danois etc. allaient circuler assez vite sur les bords du Rio de la Plata où on découvrait simultanément l'existence et l'importance d'artistes comme Alechinsky, Baj, Corneille, K. O. Götz, Scanavino, Serpan, puis, au fur et à mesure des années, Dova, Lacomblez, Reutersward, etc. Ces artistes qui ont joué, plastiquement parlant, un rôle majeur dans la spécificité de *Phases* par rapport à l'ensemble du mouvement surréaliste, n'ont pas manqué, je pense, d'influencer les jeunes artistes argentins de l'époque à certains moments de leur évolution et la parenté des uns et des autres contribuera notamment à *illustrer*, dans le meilleur sens du terme, le climat d'aventure dans lequel se placera d'emblée la revue *Boa*. C'est en tout cas *Boa* qui nous apportera la révélation d'artistes comme Martha Peluffo, Osvaldo Borda ou Victor Chab, mais n'anticipons pas.

Dans cette période intermédiaire entre la parution du dernier numéro de *A partir de cero* et la gestation du premier numéro de *Boa*, entre 1953 et 1957, j'ai été un des rares privilégiés, en raison de mes relations personnelles avec Pellegrini et Llinás. à avoir recueilli des informations sur l'évolution de la peinture en Argentine et sur l'apparition là-bas d'une composante proprement surréaliste, après la grande vague abstraite géométrique des années cinquante. C'est à mi-chemin de ces années-là, qu'un jeune peintre argentin installé à Paris, et que j'avais déjà rencontré une ou deux fois dans le sillage de Llinás, se rappelle à moi. Il s'appelle Juan Carlos Langlois et travaille lui-aussi à l'ambassade d'Argentine. Il désire avoir mon avis sur ses travaux. Les compositions abstraites lyriques qu'il peint alors m'intéressent d'autant plus qu'elles empruntent une voie rare, celle-là même

A PARTIR DE CERO

REVISTA DE POESIA Y ANTIPOESIA. DIRECTOR ENRIQUE MOLINA

UN GOLPE DE SU PROPIO SOBRE EL TAMBOR

2

TEXTOS DE
ANDRE BRETON
PAUL ELUARD
CARLOS LATORRE
ENRIQUE MOLINA
ALDO PELLEGRINI
ANTONIO PORCHIA

DICIEMBRE-1952
BUENOS AIRES

LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS

ENRIQUE MOLINA

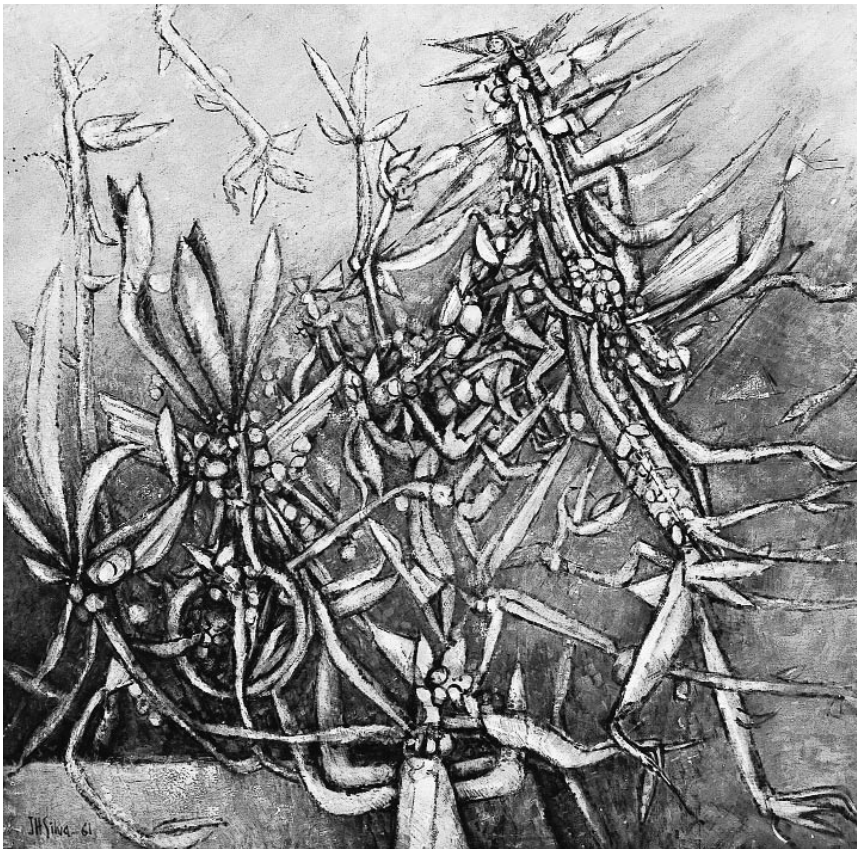
A partir de cero
(trois numéros parus: nº 1, novembre 1952, nº 2 décembre 1952; nº 3, 1954)

que contribuait à frayer depuis des années un de mes vieux amis allemands, Carl Buchheister, un des pionniers dans cette voie outre-Rhin, à qui l'arrivée des nazis au pouvoir avait infligé plusieurs années de marginalisation. Naturellement, Langlois n'avait jamais entendu parler de Buchheister, mais la rencontre n'en est que plus émouvante. D'ailleurs, il n'en restera pas là longtemps. En effet, dès la fin des années cinquante, il évolue vers la définition d'un espace peuplé d'objets inconnus, paysages d'une Amazonie imaginaire à laquelle cependant on peut trouver des références dans une réalité existante, mais définitivement *exotique*, « monde fait d'astéroïdes menaçants et de racines sans ombres[2] ». Langlois participera pendant quinze ans à l'activité de *Phases* un peu partout dans le monde, ainsi qu'à l'Exposition internationale du surréalisme de New York en 1960, montrant ainsi la peinture surréaliste argentine sous un meilleur jour qu'en 1947, où le seul participant argentin à l'exposition surréaliste de la Galerie Maeght à Paris était le très falot Orlando Pierri, venu du groupe Orion par les sentiers battu de l'imagerie néo-romantique! On peut ainsi mesurer le chemin parcouru. Langlois s'associera en outre à diverses déclarations collectives du mouvement surréaliste et publiera dans *Phases* des articles théoriques où l'on peut lire par exemple ceci: « C'est en nous dépouillant que nous parviendrons à resacraliser nos relations avec la nature et les hommes, à rencontrer les "dieux inconnus" qui dorment en nous, à retrouver la capacité d'*émerveillement immédiat* de notre enfance et de l'enfance du monde. » Ou encore: « Laissons les techniciens préparer les futurs voyages cosmiques. Ces rivalités ne nous concernent plus. Et nous, plongeons dans la mer pour ramener les témoins engloutis qui nous attendent, et construisons sur la rive, comme un signal d'alarme et d'espoir, un temple sans dieux, ouvert à l'homme, notre frère[3]. »

Un autre peintre argentin émigré à Paris, Julio H. Silva, ancien élève de Battle Planas, continuera aussi pour mes amis et moi-même à projeter sur l'écran de l'imaginaire les images du possible. Alors que Langlois, ancien élève de Pettorutti, excelle à dégager, comme l'écrivait Llinás, « la pulpe de la pierre », c'est au monde végétal que se réfère la peinture de Silva où « un rire spasmodique secoue racines et graines, et les lianes folles deviennent pythons et anacondas », et où « le principe même de la *mutation* par le souffle de tous les vents du monde, domine et construit la peinture de Silva comme une muraille végétale derrière laquelle une entité tour à tour pitoyable et grandiose renvoie à l'homme son image ». Bien entendu, ces lignes remontent à un quart de siècle et ne peuvent exactement rendre compte de la peinture actuelle de Silva, mais à en croire le catalogue de sa dernière exposition, l'esprit de ses œuvres récentes est encore à peu près le même.

2. C'est ainsi que je le présentais lors de sa première exposition à Paris (Edouard Jaguer, « Racines sans ombre », préface au catalogue de l'exposition Langlois, Galerie du Fleuve, 1962).

3. *Phases*, nº 10, septembre 1965.



Julio H. Silva, *Migrations végétales*, 1961
huile sur toile, 100 x 100 cm

Julio H. Silva, *Là où habite le colibri*, 1965
huile sur toile, 162 x 129
(coll. gie La Ruche)

Julio Llinás, de son côté, avait été amené, vers 1957, à fonder *Boa*, « cahiers internationaux de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde », formulation volontairement neutre qui dissimulait en fait un formidable appétit de découverte et le souci d'associer le noyau surréaliste créateur d'Argentine aux nouveaux aspects de ce même art et de cette même poésie dans les autres pays. Mais pour le lecteur étranger, le premier cahier de *Boa* (1958) était aussi une révélation, car Llinás avait tenu à n'y faire figurer que des peintres argentins, au nombre de sept seulement, mais disposant chacun de trois reproductions dont une en couleurs. Voilà comment nous découvrîmes à Paris les recherches de Martha Peluffo, Josefina Miguens, Kazuya Sakaï, Victor Chab, Romulo Maccio, Osvaldo Borda et Clorindo Testa.

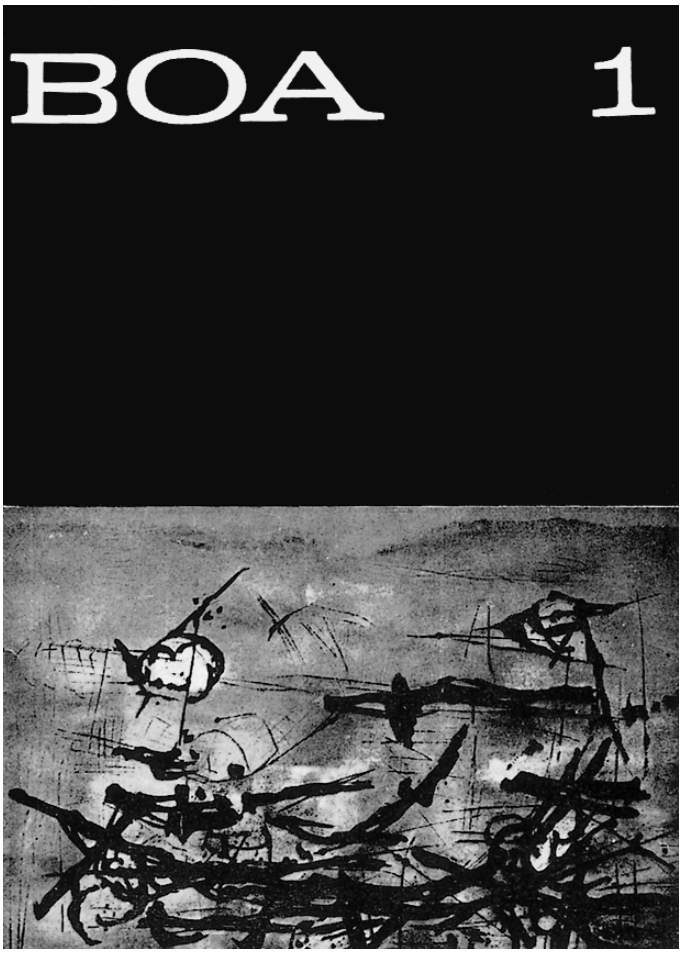
Martha Peluffo, qui se trouvait être la future épouse de Llinás, pratiquait alors une peinture très « tachiste », basée sur l'automatisme de la matière, auquel viendront se greffer par la suite des éléments plus gestuels, comme des sortes de vagues déferlantes, tout cela d'un très grand raffinement, à la fois explosant et fixe comme il se doit.

Moins automatiste, plus « construite » (mais très souplement construite), la peinture de Josefina Miguens, elle, semblait tissée de reflets, de faisceaux diversement colorés, à dominantes vertes et ocres, abstraction lyrique certes, mais où l'élément sensible était déterminant.

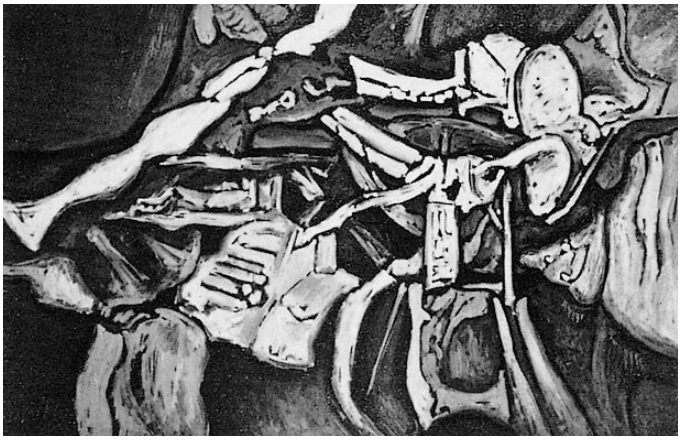
Kazuya Sakaï, qui avait illustré la couverture de ce premier numéro, était alors un peintre de signes, conciliant la calligraphie traditionnelle japonaise et l'« action painting » nord-américaine dans une écriture lyrique superbement équilibrée, mais dont les éléments défient l'équilibre à chaque instant.

Victor Chab, autodidacte, avait déjà connu une première phase surréalisante dès le début des années cinquante, comme nous le montre son *Dialogue entre deux personnages* (reproduit dans le catalogue de l'exposition « Surrealismo en la Argentina »), qui révèle l'influence vraisemblable de Brauner et de Lam. En 1958, il a évolué vers une abstraction toute poétique, où le souvenir de Klee et du Bauhaus lui inspire des toiles à la matière extrêmement travaillée – voie dans laquelle il persistera par la suite et qui aboutira dans les années soixante à la création de « monstres » surgis en pleine pâte de la fantaisie qui a toujours caractérisé ce peintre.

Plus véhément que Chab et Sakaï, Osvaldo Borda pratique aussi à ce moment une forme d'abstraction lyrique basée sur l'affrontement entre des éléments curvilignes et d'autres qui sont des variantes du carré, entre des tons très vifs, rouge, jaune ou blanc, et des ocres plus ou moins accentués. Il en résulte une peinture presque chorégraphique, très élégante bien qu'un peu hautaine. Mais très vite Borda va intégrer à cette géométrie des éléments gestuels, puis d'autres évoquant une faune et une flore imaginaire, cette période anthropomorphique étant la plus belle, à mon avis, avant de se tourner, vers la fin des années soixante, vers un expressionnisme que j'apprécie beaucoup moins.



Kazuya Sakai, illustration pour la couverture du nº 1 de *Boa*
(*Boa*, trois numéros parus: nº 1, mai 1958; nº 2, juin 1958; nº 3, juillet 1960)



Juan Carlos Langlois, sans titre, 1966
huile sur toile, 120 x 195 cm

Osvaldo Borda, *Les Survivants*, 1966
huile, 145 x 115 cm

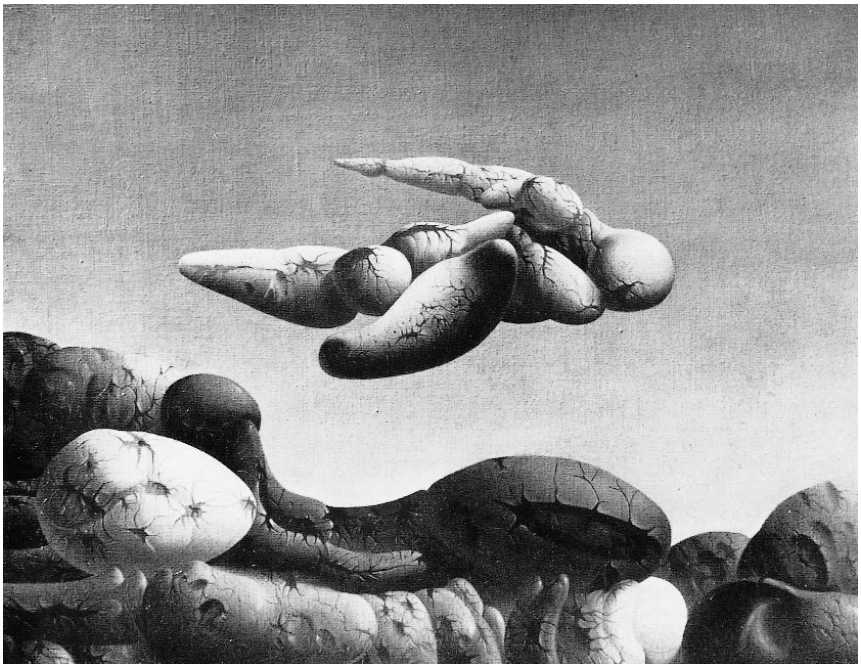
Ce sont ces cinq artistes qui nous semblent dominer, mais Maccio et Testa ont aussi quelque mérite à nos yeux, et puis ce qui compte par-dessus tout, c'est l'impression d'ensemble qui se dégage de ces cahiers: tel qu'il est, en tout cas, ce premier numéro de *Boa* apporte au public étranger la première vue synthétique de ce que peut être en Argentine un nouvel art ouvert à la fois à l'esprit surréaliste et aux formes les plus évoluées de la non-figuration, dans une optique évidemment fort proche de celle de *Phases* en Europe. Et le nº 3 (juillet 1960), qui comprend également des reproductions de Chab, Martha Peluffo, Sakaï et Testa, ne fera que confirmer cette impression d'une effervescence créatrice sans précédent sous ces latitudes.

Mais en 1963, la grande exposition « Phases » du Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, avec ses 185 œuvres de 52 participants – dont 10 sont argentins et les autres représentent l'« avant-garde » des autres pays, surréalistes compris – va apporter de nouveaux éléments de réflexion aux artistes argentins. Cette fois, on peut en effet parler de véritable confrontation entre les deux « tendances » que nous évoquions au début dans la peinture surréaliste. Et, à cet égard, il est significatif de pouvoir comparer par exemple les ressemblances et les différences entre un Miguel Caride et un Konrad Klapheck, entre un K. O. Götz et un Rogelio Polesello (auteur de la couverture du catalogue), entre un Réquichot et une Martha Peluffo. Caride et Polesello, avec Carlos Lesca, Lea Lublin et Néstor Pellegrini étaient les nouveaux participants argentins, les autres étant Borda, Chab, Martha Peluffo, Langlois et Silva déjà nommés.

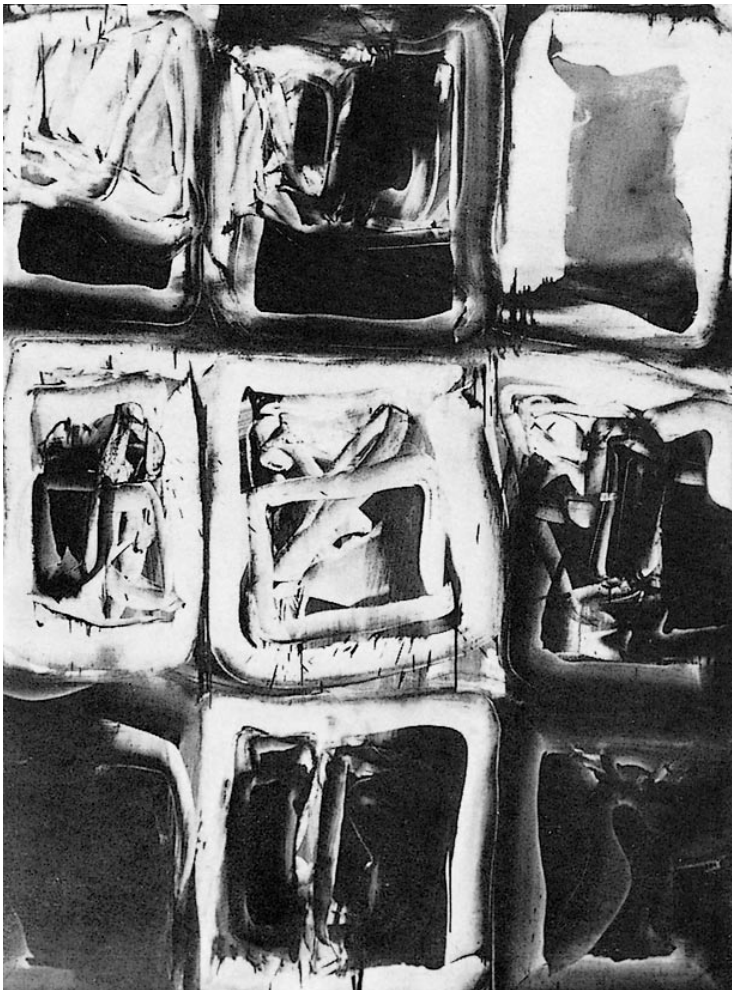
L'œuvre de Caride me fascine tout particulièrement: elle est à la pampa ce qu'est celle de Max Ernst à la forêt rhénane et à « l'Europe après la pluie » tout entière; et de ce monde à la fois icarien et buissonnant, elle va lentement évoluer vers la définition rigoureuse d'objets hiératiques, qui tiennent de l'œuf et de la lentille télescopique, images qui, comme le dit Pellegrini, n'appartiennent ni vraiment au monde du rêve ni vraiment à celui de l'abstraction, mais participent des deux.

Quant à Néstor Pellegrini, il se situe quelque part dans le champ du graphisme inspiré, sur une trajectoire ironique entre Torres Garcia et Cobra. À travers les entrelacs de son graphisme enjoué, « La nuit s'agite » et livre passage à tout un monde grouillant de signes plus ou moins figuratifs, bonshommes, oiseaux, poissons, beaucoup de poissons, poissons-lunes, et étoiles de mer.

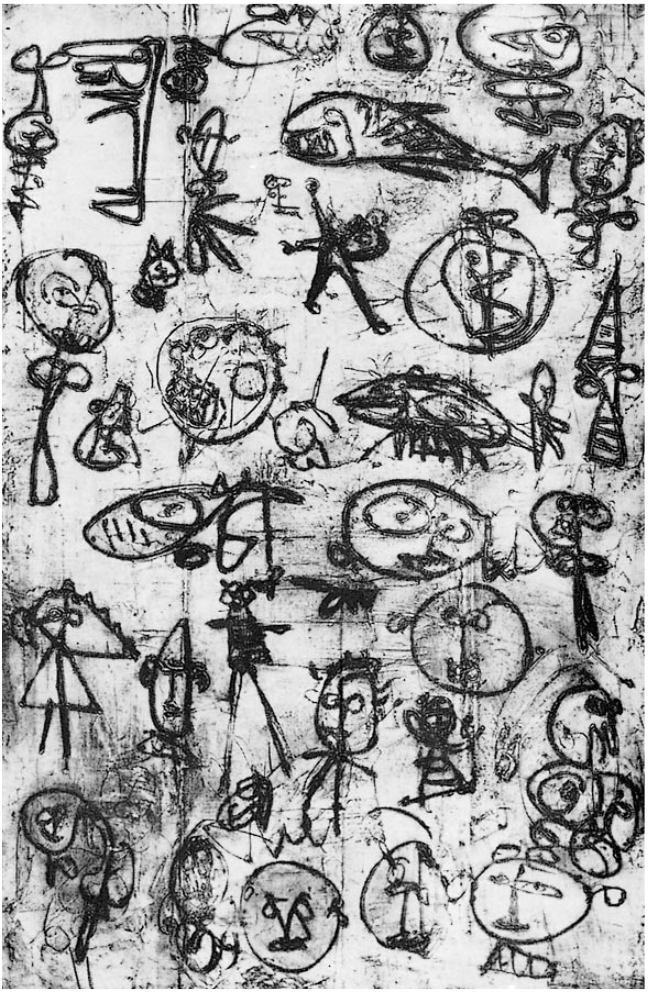
Pour des raisons que je suppose d'ordre surtout pratique – entre autres le très grand nombre d'œuvres venues de l'étranger et certaines de grandes dimensions, d'Alechinsky à Jacques Zimmermann –, cette exposition de 1963, pour vaste qu'elle soit, n'avait cependant pu faire appel à tous ceux qui, en Argentine même, donnaient à l'expérience surréaliste de nouvelles définitions. Je pense entre autres à Aizenberg, Kleiman et Nojechowicz qui en étaient absents.



Miguel Caride, *Icare*, 1961
huile sur toile, 35 x 45 cm



Rogelio Polesello, *Kaléidoscope*, 1963
huile sur toile, 195 x 260 cm



Néstor Pellegrini, *La nuit s'agite*, 1963
huile sur toile, 90 x 60 cm

Roberto Aizenberg, *Personnages habitués à réfléchir*, 1964-1965
huile, 25,6 x 39,8 cm

De ce fait, ils n'apparaîtront que plus tard dans les publications qui me sont confiées, et ce n'est par exemple que dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*[4], en 1982, que je pourrai parler de Roberto Aizenberg en ces termes: « Cet ancien élève de Battle Planas est un de ceux qui donnent à la peinture surréaliste en Argentine sa coloration originale. À propos de ses paysages et de ses intérieurs hantés d'êtres semblables à des pièces de jeu d'échec, l'on pourrait employer la formule de "géométrie métaphysique". »

Nojechowicz, lui, participera à plusieurs reprises aux activités de *Phases* dans les années suivantes. C'est à lui que je devrai la révélation du poète Vicente Zito Lema qu'il avait illustré et que Molina avait préfacé. Quant à sa peinture, comme le dit explicitement le titre d'un de ses plus beaux tableaux, c'est un monde « hermétiquement ouvert » où le dialogue entre la sérénité et l'inquiétude s'exprime à travers une technique extrêmement fine – monde de « végétations automatiques », la formule est aussi de lui, qui me semblait dans ces années-là un des lieux d'élection du « nouveau paysage » surréaliste à travers le monde.

Au début des années soixante-dix, le panorama de la peinture surréaliste « et de ses environs » en Argentine était donc des plus prometteurs, et nul doute que si le dialogue avait pu se poursuivre dans des conditions normales, une telle floraison n'aurait pu manquer d'attirer quelque peu l'attention en Europe même. Mais, à partir de 1976, après l'accession au pouvoir du général Videla et de sa junte, nous n'avons plus reçu aucun message de nos amis argentins, ce qui nous a dissuadé de poursuivre une correspondance qui semblait pouvoir être dangereuse en attirant sur eux l'attention des sbires de la junte. Peut-être nous sommes-nous trompés et avons-nous péché par excès de prudence, mais dans le doute nous avons préféré nous abstenir, plutôt que de faire courir des risques à des êtres que nous estimions et aimions.

C'est ainsi qu'après 1975 notre information a cessé d'être à jour. En quelque sorte, le catalogue *Lautréamont 100 años*, en 1970, est le dernier document important qui nous ait apporté des nouvelles de la peinture d'expression poétique en Argentine. L'œuvre de Victor Chab qui y est reproduite s'intitule *Voici la folle qui passe…*, phrase extraite d'un texte d'Isidore Ducasse, mais qui anticipe, sans le savoir, sur la sublime et sinistre ronde des « folles de la place de Mai »…

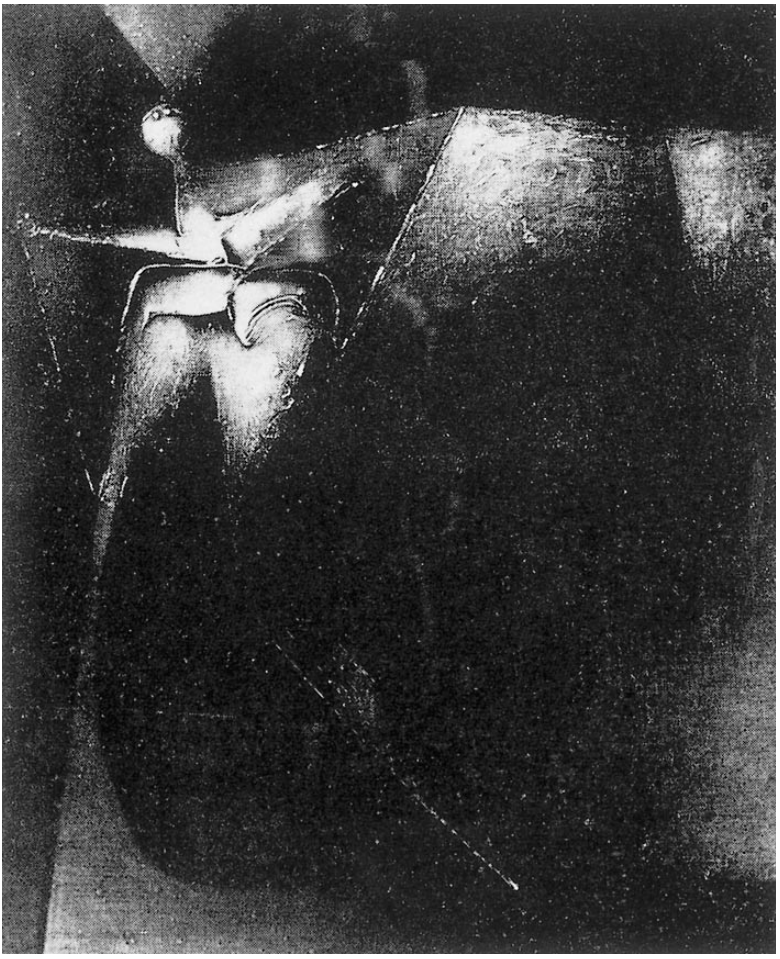
Lorsque vers la fin des années quatre-vingt, la dictature ayant été enfin balayée, les relations entre nos deux pays commencent à reprendre, mais avec toutes les hésitations et les craintes qui résultent d'une aussi longue parenthèse, certains des participants ne sont plus les mêmes. C'est ainsi qu'en 1987 je recevrai, par l'intermédiaire de mon ami Sergio Lima, une plaquette collective à laquelle il a participé, intitulée *Severa vigilancia*, aux

4. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, PUF, 1982.

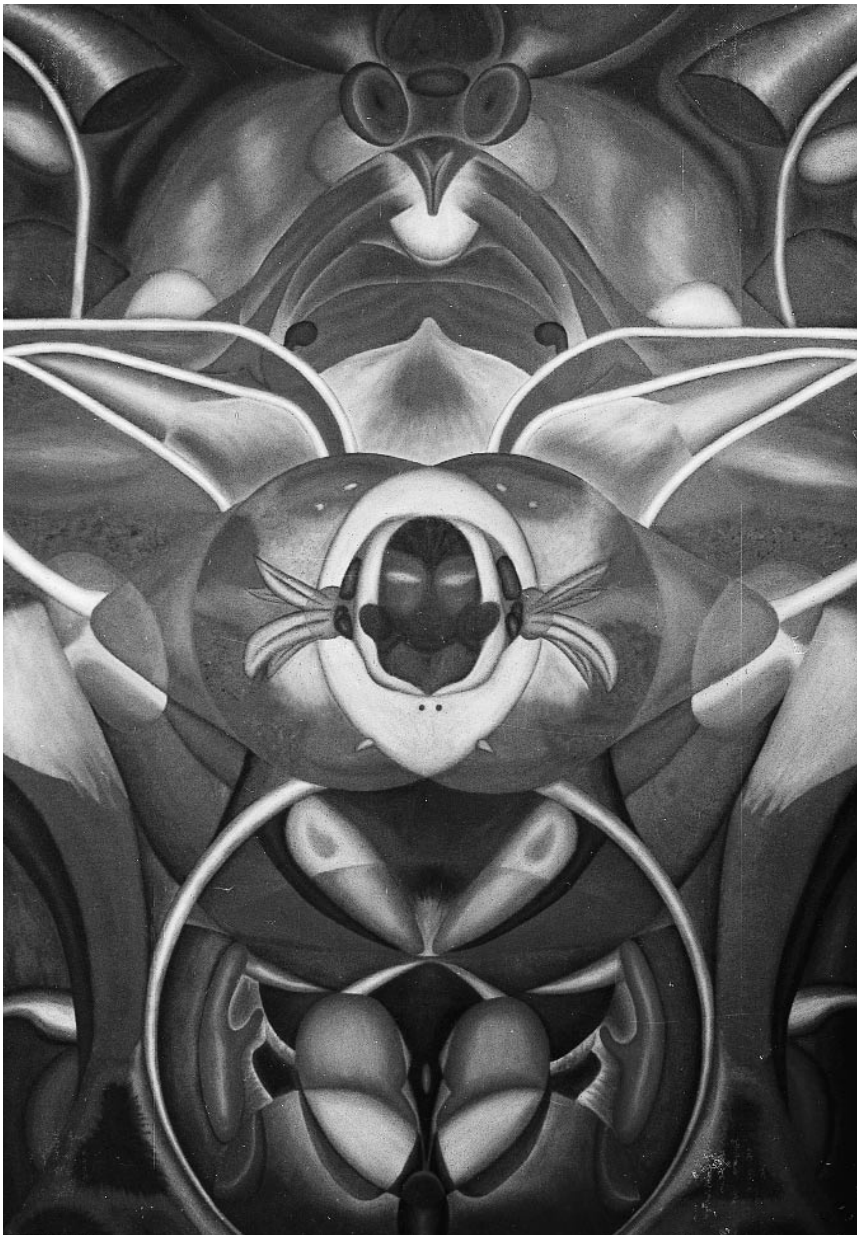
éditions Signo Ascendante à Buenos Aires. J'y remarque les reproductions en couleurs de Julio del Mar, jusque-là inconnu de moi, qui me semblent témoigner d'une certaine continuité de la « ligne totémique » surréaliste. Un peu plus tard, je reçois d'Espagne une lettre de Jorge Kleiman, dont le nom, cette fois, m'est connu depuis longtemps, mais non l'œuvre. Il vit depuis quelques temps à Madrid et y a rencontré notre ami commun Eugenio Granell, un des plus purs représentants de la pérennité du regard surréaliste. J'apprendrai alors qu'en 1982, Kleiman a exposé avec Chab, Nojechowicz et Juana Butler à Buenos Aires, et qu'en 1976 déjà une de ses expositions personnelles comportait en guise de préface un texte de Julio Llinás, mon ex-compagnon de route des années cinquante et soixante. C'est ainsi que je serai un peu rassuré quant à la persistance, au moins sporadique, du phénomène surréaliste sur les bords du Rio de la Plata. Quant à la peinture de Kleiman, je tiens que des tableaux comme son *Florestan* de 1975, *L'Infante Marie-Thérèse* de 1977 ou *La Gravedad* de 1982, figurent parmi les pépites les plus brillantes que l'interprétation imageante du peintre-poète ait réussi à extraire du puits de mine de l'automatisme.

Au-delà, ce qu'il y a dorénavant à connaître d'explorations comparables à celles-là, à toutes celles que nous avons ici passé en revue, somme rétrospective des plaisirs et des émotions que la peinture surréaliste de ce pays nous a valu jadis, c'est à vous de nous le révéler, vous nos amis connus et inconnus, maintenant que les contacts sont rétablis.

Edouard Jaguer
Septembre 1992



Victor Chab, *Voici la folle qui passe*, 1970
huile, 100 x 81 cm



Julio Del Mar, *Le totémisme aujourd'hui*, 1985
huile sur toile, 70 x 100 cm

Supplément d'information, impressions après voyage…

Le 25 septembre 1992 – je venais juste de terminer le texte qu'on vient de lire –, je trouvai dans ma boîte aux lettres une enveloppe à en-tête d'une galerie Caroline Timsit, rue Lepic, jusqu'alors inconnue de moi. L'ouvrant, j'y découvris un carton d'invitation et un catalogue pour une exposition très prochaine de… Victor Chab, dont je venais d'écrire le nom moins d'une heure plus tôt! Je laisse à penser quelle fut ma surprise – et mon émotion – de recevoir un tel « message » venu, non de l'au-delà, mais d'un « en-deçà » remontant à plus de vingt ans et arrivant ainsi, juste au moment opportun, comme pour répondre aux questions que je me posais!

Chab, je m'en assurais sans tarder, se trouvait lui-même à Paris venu à l'occasion de sa première exposition en France et, bien entendu, ma dernière visite de galerie à Paris avant mon départ pour Buenos Aires, fut pour la rue Lepic. La peinture de Chab avait certes évolué, mais dans le meilleur sens, celui d'une originalité accrue. Il intégrait désormais à la matière picturale, par collage, des lambeaux de textiles, feutre ou autre, taillés à la lame de rasoir, qui se constituaient en créatures spectrales comme faites d'éclats de silex, et évoluant dans des espaces désertiques. À la fois fantastique et gestuelle, c'était une œuvre qu'un Hérold ou un Dova auraient pu aimer, car c'est de ceux-là que Chab était le plus proche à ce moment-là.

À Buenos Aires, la belle exposition « Surrealismo Nuevo Mundo » présentée à la Biblioteca Nacional nous permit de voir ou revoir des œuvres souvent anciennes de Battle Planas, Aizenberg, Borda, Caride, Chab, Kleiman, Langlois, Molina, Nojechowicz, Peluffo, Silva et Xul Solar, et aussi de mieux connaître la peinture de Juana Butler et celle de Jorge Tapia, dont *Le Blues du Kilimandjaro*, en dépit de ses petites dimensions, me semble le type même du divertissement visuel réussi, à partir d'élément simples, boules et cylindres mis en ordre ou en désordre par l'humour poétique.

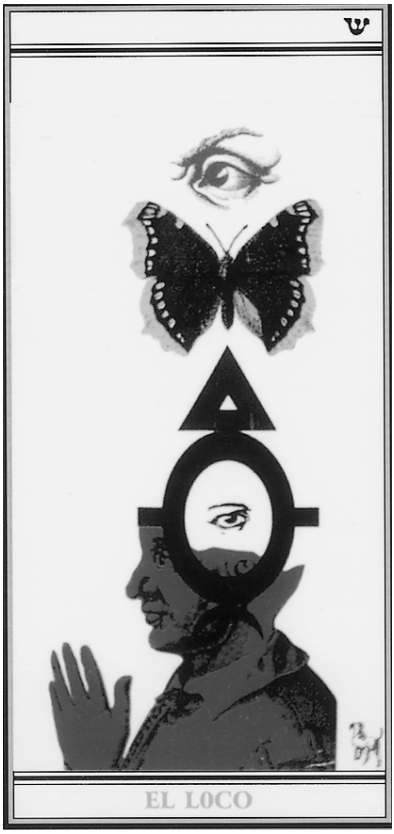
Le groupe surréaliste de Buenos Aires (autoproclamé fin des années quatre-vingt, mais en dehors de tout contact avec nos amis de *Boa* et *A partir de cero*) ne s'est jamais signalé au cours de ce cycle de manifestations. Seul un de ses anciens membres, le poète et collagiste Ricardo Robotnik était venu à nos conférences, aussi curieux qu'amical. Par lui j'ai appris que le groupe en question, maintenant, se consacrait surtout à l'action politique. Je n'ai donc pu en savoir davantage sur la peinture de Julio del Mar.

Par contre, le jour même du vernissage de « Surrealismo Nuevo Mundo », j'ai pu vérifier que même en dehors de tout groupe constitué, l'esprit surréaliste le plus exigeant et le plus inventif se perpétuait en ces lieux, grâce par exemple aux très belles plaquettes illustrées que le jeune poète Alejandro Puga imprime et édite lui-même, en faisant appel à toutes les ressources de la reprographie, et éventuellement au talent de son ami Kirin, auteur des plus beaux tarots « peints à la main » que j'ai vus depuis longtemps, dans la meilleure tradition Lam-Brauner-Hérold du « Jeu de Marseille ». Avec sa

Jorge Kleiman, *Œdipe à Crotone*, 1994
huile sur toile, 202 x 203 cm

Victor Chab, *Jeux nocturnes*, 1998
acrylique sur toile, 180 x 150 cm

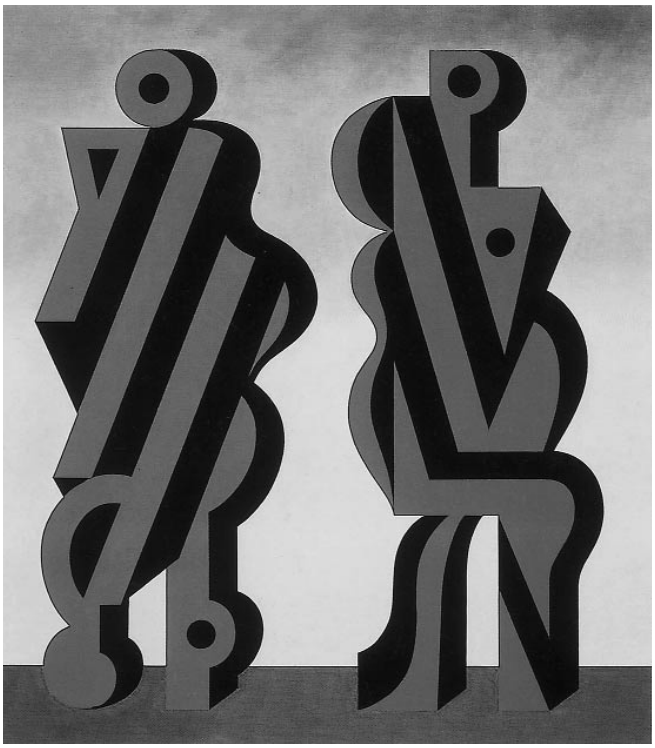
femme Martha Ignacio, Puga réalise aussi des objets, dont l'un, *Le Principe de plaisir*, constitue la couverture de son recueil *Apunte de Eternidad*. Je mentionnerai aussi Catalina Chervin et les dessins cosmogoniques de Flora Stilman, dans un registre proche de la science-fiction.



Kirin, *Le Fou* (Tarot), 1998

Un des grands moments de mon séjour dans la capitale argentine fut notre visite de l'atelier de Roberto Aizenberg, dont je ne connaissais pas les travaux récents. En outre, bien qu'il ait vécu en exil en Europe et même à Paris, de 1977 à 1981, nous ne nous étions jamais rencontrés. Tout un après-midi, j'ai donc pu parcourir en sa compagnie les nombreuses et très diverses étapes d'une œuvre toujours brillante et « expérimentale », cultivant à la fois le paradoxe et l'extrême dépouillement. De tous les disciples de Battle Planas, c'est sans aucun doute Aizenberg qui a le mieux contribué à réduire l'antinomie de pure convention entre surréalisme et « art géométrique ». Toujours sensible au côté arcimboldesque ou *pittura metafisica* de ses œuvres anciennes (et je conçois que cet aspect ait pu séduire Italo Calvino, préfacier d'une exposition de dessins d'Aizenberg à Rome en 1982), je n'en ai pas moins été sidéré par le radicalisme schématique de ses peintures de 1990 et 1991 formant la série de l'*Hommage à Matilde* – sa compagne disparue en 1990. « Figuratives » si l'on veut – il s'agit de « dialogues » entre des silhouettes qu'on dirait découpées dans du contreplaqué –, les formes s'y définissent à travers les variations d'une couleur unique, rouge ou bleue, verte ou brune, toujours traitée en à-plat. Ces toiles de dimensions moyennes ont l'impitoyable concision de l'émotion à l'état pur.

Bien sûr, avec Aizenberg, Chab et mes amis du temps de *Boa* dont je connaissais déjà l'œuvre antérieure, il s'agissait plutôt d'une confirmation de leur insatiable curiosité créatrice, en dépit du climat politique longtemps détestable et de la répression. Tous m'ont dit éprouver encore maintenant le sentiment d'une véritable mutilation de leur « moi » créateur pendant le temps de la dictature et au-delà, qu'ils aient passé ce temps en exil comme Aizenberg ou en Argentine même comme Chab: il y a là un « trou » que même le sable de l'oubli ne pourra jamais combler tout à fait. Ce qui s'est



Roberto Aizenberg, peinture, c. 1986

passé là-bas était bien au-delà de ce que nous pouvions imaginer en Europe à travers la lecture de nos journaux.

Il faut bien dire qu'en fonction même de cette lamentable « coupure », j'aurais été quelque peu frustré si je n'avais fait quelques découvertes, la plus frappante étant celle de la peinture d'Artemio Alisio, également céramiste (né en 1942). Il se trouve que son vernissage au musée municipal d'Arts visuels de Santa Fé coïncidait avec notre passage dans cette ville. De toute évidence, il s'agit là encore d'une recherche de portée internationale, même si son auteur (qui vit dans la province d'Entre-Rios) n'est connu que du public argentin. « Utopiste américain », comme l'écrit son préfacier Jorge Taverna Irigoyen, Alisio attire à lui les signes et les emblèmes des civilisations révolues, toute une pictographie amérindienne qu'il intègre à de vastes compositions gestuelles: c'est comme un empire oublié qui surgirait à l'abri d'un rideau de plumes blanches. Avec ce grand expérimentateur, il ne s'agit pas d'un « indigénisme » à connotations plus ou moins folkloristes – mais au contraire d'une réelle « récupération des pouvoirs perdus » à travers un mouvement du bras et de l'esprit éminemment moderne: comme jadis chez Baumeister ou Paalen, ou aujourd'hui Gunter Gerzso au Mexique ou Fernando de Szyszlo au Pérou.

Artemio Alisio, *Popol Vuh*, 1993
acrylique sur toile, 48 x 38 cm

Maria Virginia Farah, *Henoc*, 1998
huile, 100 x 80 cm

Deux autres expositions se tenaient dans le cadre du cycle « Surrealismo Nuevo Mundo » pendant notre séjour à Santa Fé, montrant comme on pouvait s'y attendre des œuvres d'intérêt fort inégal, mais c'est dans l'une d'elles que j'ai remarqué les superbes « transparences » de Maria Virginia Farah (née en 1970). Maria Farah combine par superpositions des nappes d'acrylique, des glacis de couleurs vives, des feuilles de plastique et de menus éléments découpés, pastilles et paillettes, avec une fantaisie et un humour convoyés par diverses formes d'automatisme, libérant formes et couleurs comme aux plus beaux moments de l'« automatisme absolu », mais comme plusieurs des jeunes ou très jeunes artistes et écrivains avec qui j'ai pu m'entretenir sur place, ils ignorent tout de ce qui a pu se passer dans leur propre pays avant 1970, ils ne savent pas que Buenos Aires a été jadis un foyer d'effervescence surréaliste.

C'est encore là, je pense, un effet secondaire néfaste de la trop longue « nuit des généraux » argentins.

Pour résumer ces « impressions de voyage », j'ai eu le sentiment que si les éléments concrets d'un véritable renouveau de l'inspiration et de l'expression surréaliste, en peinture comme en poésie, existent indéniablement en Argentine, il s'en faut encore de beaucoup pour que soient réunies les conditions indispensables à une activité collective digne de ce nom, c'est-à-dire qui affronte tous les risques de l'expérimentation tout en évitant aussi bien les pièges du laxisme que ceux du sectarisme…

Edouard Jaguer
1993

Enrique Molina, dessin extrait de *A partir de cero* (1954)