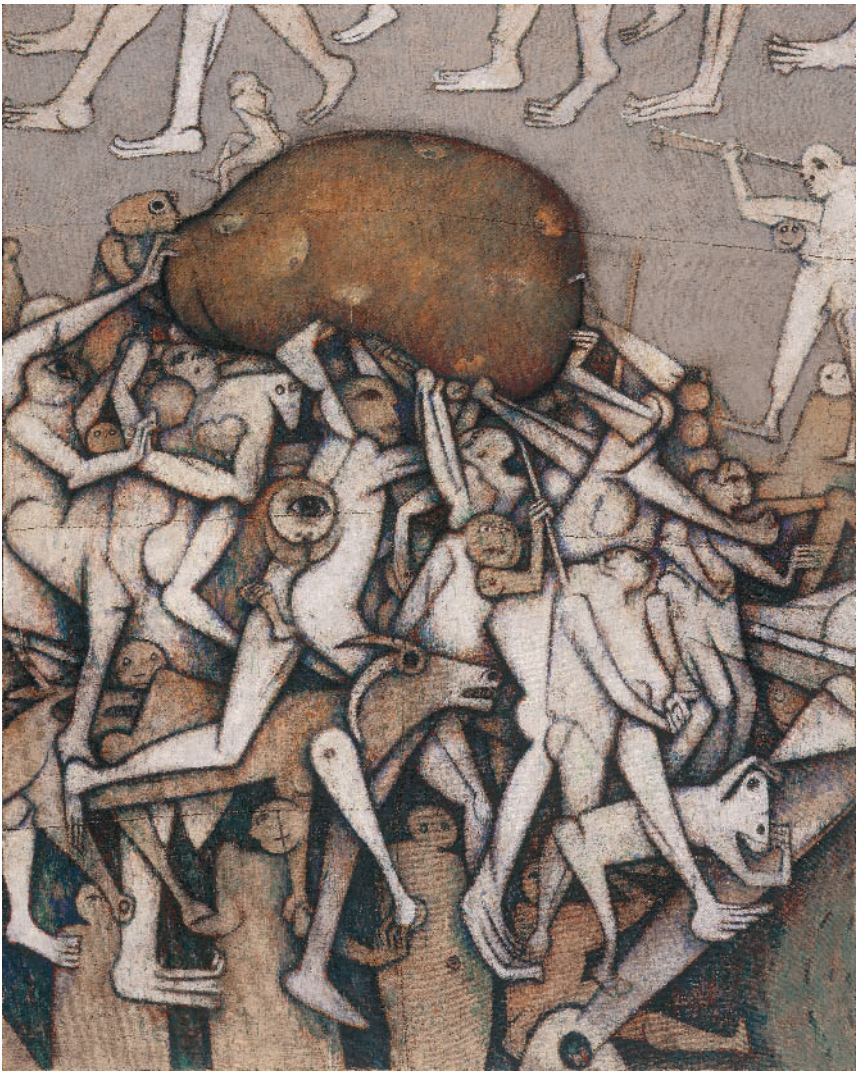
GERARDO CHÁVEZ
Le Théâtre du sacré
Peintures
présenté par Daniel Lefort



Gerardo Chávez, *Procesión de la Papa 5* (Procession de la pomme de terre, 5ème panneau)
250 x 200 cm, argile, terres et charbon végétal sur toile de jute, 1995

Daniel Lefort
Le sens des irréalités de Gerardo Chávez

L'Organisation des Nations Unies – qui a compris le rôle symbolique des célébrations universelles pour éveiller un tant soit peu la conscience des peuples – a déclaré que 2008 serait « L'année internationale de la pomme de terre », haussant ce précieux et modeste tubercule au-dessus de sa valeur nutritive pour le parer des vertus nourricières propres à l'imaginaire. En accomplissant cet acte fondateur, la prestigieuse institution multilatérale ne savait sans doute pas qu'un des grands peintres péruviens de notre époque avait déjà, en 1995, réalisé en deux mois une suite de six toiles de grand format – composant un ensemble unique de 2,5m x 12m intitulé *La Procesión de la Papa* [*La procession de la pomme de terre*] – et projeté dans une forme artistique apte à frapper l'imagination la représentation d'une pomme de terre portée par une foule électrisée, comme la statue du Christ, chaque année à Lima, lors des fêtes du *Señor de los Milagros* [*le Seigneur des miracles*].

Ce tableau occupe une place centrale dans l'œuvre de Chávez par son thème, sa technique et son format. Sa conception est liée à une circonstance particulière: la mort d'Ángel Chávez, frère de Gerardo et son maître en peinture, en février 1995. C'est auprès de lui que le jeune Gerardo vient apprendre la peinture lorsqu'en 1954 il quitte sa ville natale de Trujillo et les paysages de la côte monotone et poignante au nord de Lima: étendue des eaux grises et désertes du Pacifique où vient parfois frire en surface le frétillement multiple d'un banc d'anchois; paluds du littoral que colonisent les tiges de la *totora* – jonc dru qui sert à fabriquer ces montures marines avec lesquelles les Indiens cabotent depuis des siècles et dont Thor Heyerdahl fit une célèbre embarcation hauturière pour traverser l'océan; étagements en vastes terrasses éboulées des hauteurs de terre friable qui ont porté les villes incas et renferment dans leur sol desséché les *fardos* miraculeusement conservés des momies précolombiennes comme autant de trésors engloutis. Pendant huit mois, la peinture le déserte avant qu'il ne ressente en octobre, au spectacle de la procession du *Señor de los Milagros* et de ses moirures mauves de *Cristo morado*, la nécessité d'une grande entreprise picturale et ne retrouve, au croisement des images de la culture populaire péruvienne contemporaine et des civilisations précolombiennes des Andes, le fil d'une réflexion personnelle sur la nourrice du monde et le retour à la terre d'origine. En effet, la terre nourricière – la *Pachamama* de la tradition andine – avait déjà inspiré un grand format, *La Máma*, de même que les sculptures Chancay en terre cuite, si éloignées des canons géométriques de la céramique andine plus connue des cultures Chimú et Paracas, avec leurs figures humaines aplaties, déformées par un puissant désir d'interprétation. La terre enfin, c'est aussi la matière qui imprègne la toile de jute servant de support au tableau, où le trait de charbon rehaussé de couleurs va donner leur relief aux personnages de la foule processionnaire, torrentielle et bigarrée.

Cette peinture n'est pas seulement le brillant aboutissement – toujours provisoire – d'une entreprise artistique dont les principes remontent aux débuts de Gerardo Chávez dans les années soixante, c'est aussi et surtout une œuvre-somme qui célèbre la renaissance de l'inspiration par un retour spectaculaire sur l'ensemble des préoccupations de l'artiste.

La première est d'ordre syncrétique: fondre au creuset d'une vision extrêmement personnelle la réunion des formes esthétiques issues des cultures précolombiennes des Andes, des traditions populaires – indiennes et métisses – qui fondent l'idiosyncrasie péruvienne, de l'art rupestre venu de la Préhistoire sur les parois des grottes du Tassili, des statues de l'Île de Pâques, de l'héritage pictural occidental – et particulièrement de la Renaissance italienne et flamande – et surtout du surréalisme tel qu'il a été illustré tant par les artistes d'Europe – Tanguy, Magritte, Bellmer et bien sûr Picasso – que par les peintres venus d'Amérique latine: Roberto Matta et Wifredo Lam. Chávez est un collectionneur et un récupérateur de formes comme Tinguely l'est de ferrailles: elles sont matière à sa création. C'est pourquoi la citation repérée ici, la reconnaissance d'un motif identifié là sont à la fois révélatrices et trompeuses: elles sont autant de *signes de piste* dans une relecture complète qu'opère Chávez de pans entiers de l'art universel à la lumière du prisme surréaliste qui reste son mode d'appréhension du monde, et son œuvre justifierait à elle seule les développements d'André Breton sur l'*art magique* dans un livre dont l'éclat somptueux a peut-être éclipsé la hauteur de vue.

La seconde relève du symbolique et de la mutation des formes. D'une figurine comme l'*Ekeko* qui tient dans le creux de la main, Chávez a fait en 1991 un colosse doté de la majesté du divin. L'*Ekeko* trouve ses origines sur l'*altiplano* où il nourrit les superstitions populaires – on place une cigarette allumée dans sa bouche ouverte pour attirer la richesse et l'abondance que symbolisent les menus objets dont il est littéralement couvert. C'est une amulette et c'est une divinité: petit par sa représentation et immense par le pouvoir qui lui est prêté. De ce contraste, Chávez a tiré une toile intimidante par son format (240 cm x 245 cm) et le surplomb vertical du personnage qu'accentuent l'œil de cyclope et la coupure des genoux au bas du tableau. Contrairement à son modèle, l'*Ekeko* de Chávez ne porte pas seulement des objets – ici la maison, la voiture ou la guitare – mais tous les êtres familiers des œuvres de l'artiste: le joueur de flûte, certes, mais aussi tous ces hybrides drolatiques, mi-animaux, mi-humains, à jambes en pince à linge ou à museau en forme de clé de mécanicien, bélier-chien à roulettes ou poisson-phacochère à pattes articulées, qui peupleront quatre ans plus tard *La Procesión de la Papa*. Bien sûr, vu d'Europe, on ne manquera pas de penser à Jérôme Bosch et à Brueghel, mais pour mieux souligner la nouvelle genèse qu'opère Chávez en y mêlant les références américaines comme ce toucan sommital qui coiffe l'*Ekeko* et lui fait dominer l'ensemble.

La troisième est du ressort de la technique. En utilisant des panneaux de toile de jute cousus ensemble et enduits d'une couche de terre argileuse sur laquelle il trace ses figures à la mine de charbon qu'il rehausse ensuite de blanc et de quelques discrètes touches de couleur, Chavez a mis au point, non pas une forme personnelle d'*arte povera*, mais plutôt une correspondance plus profonde entre forme et matière. À l'inverse de Van Gogh qui donnait à l'assiette de tubercules de ses *Mangeurs de pommes de terre* la dignité du portrait peint à l'huile, Chávez fait de la terre la matière même du tableau où, d'une certaine manière, il *replante* son sujet dans un format et une célébration qui opèrent sa conversion esthétique. Cette technique s'impose à partir de *El otro Ekeko* jusqu'aux réalisations les plus récentes comme celle des œuvres de grand format qui s'apparentent au monumental – l'idée de la *Procesión de la Papa* n'est venue qu'après un projet longtemps caressé de faire de la pomme de terre une grande sculpture – et ne sont pas étrangères au goût du muralisme que Chávez partage avec tant d'artistes latino-américains.

La somme que me semble constituer *La Procesión de la Papa* intervient comme une sorte de troisième période dans la trajectoire artistique de Chávez. À ses débuts – si l'on excepte les tâtonnements, de 1954 à 1962, où il cherche sa voie entre portraits délicats et compositions abstraites – il y a une puissance créatrice quasi orgiaque qui privilégie le mouvement frénétique et sa vitesse (*La creación del nuevo hombre*), l'explosion de formes et de couleurs (*Cabeza del diablo*), la violence du sujet (*La otra cara de la noche*).

Je voulais parler de tout, d'une semence; donner à la forme une espèce de brouillon. C'était confus et étrange en même temps[1].

C'est l'époque du geste inaugural: la création de l'homme nouveau, c'est la sienne, et le premier acte (*El primer acto*) est celui d'une prise de possession amoureuse.

Ces corps s'articulent comme s'ils faisaient l'amour, mais il y a une agression. C'est une action devant un spectateur. Cela fait penser à une scène de théâtre. C'est pourquoi je l'ai appelé *Le premier acte*.

Déjà, le monde andin est présent: *Cabeza del diablo* (1962) s'inspire des danseurs masqués de la *diablada* de Puno qui enflamme le carnaval de l'*altiplano* aux abords du lac Titicaca. Chávez a quitté l'École des Beaux-Arts de Lima en 1959 et s'est installé à Paris. C'est le temps des découvertes éblouissantes: le surréalisme parisien auquel il accède grâce à Matta, mais aussi la peinture de la Renaissance italienne, encore grâce à Matta, qu'il a rencontré à Rome – les voies de l'Europe lui sont ouvertes par son mentor latino-américain.

1. Les citations qui rythment ces pages sont tirées d'un entretien de Daniel Lefort avec l'artiste face aux reproductions de ses œuvres répertoriées, enregistré le 28 juin 2008.

À cette explosion va succéder dès 1969 le temps des explorations méthodiques de l'imaginaire, consacré vers 1973 par le passage à la technique du pastel gras sur toile. Les formes surgissent sur des fonds unis et grouillent de métamorphoses autour de puissantes images chargées d'un érotisme flamboyant. C'est ainsi que *Cabeza* manifeste le caractère phallique du poisson:

Le poisson a toujours eu une forme très phallique, très sensuelle. J'ai déguisé cette forme de tête entre les yeux et les doigts. Ce qui m'a troublé, c'est le mouvement de ces doigts qui se libèrent comme personnages.

Effectivement, un érotisme à la Bellmer habite ces formes où le personnage humain ou animal a tendance à se multiplier, à s'étirer dans des accumulations et des accouplements qui mêlent le sacré et le bestial comme dans ces représentations extatiques ou sacrificielles de l'art précolombien ou de l'art tantrique.

Je cherchais à devenir un peintre très baroque. Chaque tache, chaque rayure que je voyais, je lui donnais une forme. Cela me remplissait.

La théâtralité des scènes représentées et le hiératisme des figures pourraient tendre vers le figement, mais Chávez réintroduit le mouvement par la roue qui donne des ailes circulaires d'Hermès aux pieds des personnages de *El rapto*:

Tout passe vers le personnage et là commencent à apparaître ces sortes de roues très organiques qui ont à voir avec les pieds, comme si les doigts s'étaient allongés élastiquement en roues.
Le pastel me donnait une certaine tranquillité. Donc j'ai cherché à donner un certain mouvement, l'illusion du mouvement: je n'ai rien trouvé de mieux que la roue…

C'est au tournant des années 1970-80 que Chávez revient à la peinture à l'huile et introduit ses célébrations magiques avec des foules processionnaires ou batailleuses sur des fonds obscurs qui font rayonner les blancs et les couleurs. *L'oiseau rebelle* inaugure cette série en délivrant sous ses ailes déployées de chauve-souris des hordes de personnages qui sortent du confinement:

D'entre les morts sort une espèce de forme, cet oiseau qui se révolte, se rebelle devant la mort. Pourquoi pas demain Icare? Ma peinture est dans une morphologie permanente. Tu vois là ces espèces de caisses – pas des cercueils – des caisses qui apprivoisent, qui enferment – ces formes qui par leurs propres forces s'échappent et trouvent leur liberté en se transformant en oiseau.
J'associe cela à Matta, je ne sais pas pourquoi. Je me découvre maintenant dans ces caisses proche de Matta, mais il n'y avait pas d'influence de son travail. Je m'intéressais plus à sa parole, à ce qu'il disait comme personnage. Les influences s'exercent parfois à travers la parole.

Pourtant, dans l'ensemble, les titres de cette époque renvoient aux grands mouvements de la nature (*Équinoxe, Océan*) ou à des états de la sensibilité

(*Tendresse, Saudade*), mais ces noms déclinent plus une pente de la rêverie qu'une description des sujets, sauf pour ce qui concerne *La Mama*.

Il y a un fond obscur comme si c'était la nuit. Ce n'est pas noir, mais obscur, car en dessous, au fond, il y a une couleur Sienne, terre brûlée, avec un bleu outremer qui donne l'obscurité et en même temps permet d'obtenir certaines transparences.

Coupant dans cette veine des cérémonies barbares et sacrées, la naissance de son fils Amador va ouvrir pour Chávez les vannes d'une inspiration ludique, empreinte de la magie des souvenirs d'enfance mais habitée par les personnages énigmatiques qui forment la société et le bestiaire de l'artiste, celle des *Caballitos de Amador* (Les chevaux de bois d'Amador), c'est-à-dire des *Manèges*. Le succès du premier tableau l'engage dans une série de variations sur le thème dont *Jeanne d'Arc* est un avatar parisien, né d'une promenade avec Amador dans les jardins des Tuileries où se tient à la fin de chaque année une fête foraine, non loin de la statue de Jeanne d'Arc qui marque le pas au bord de la rue de Rivoli, mais aussi de la fréquentation de la Foire du Trône et de feu le Musée des arts et traditions populaires. Aussi brusquement qu'elle était apparue, cette inspiration va s'éteindre en 2000 à San Francisco lorsque Chávez, pour la première fois, cèdera à la tentation de *monter* sur le cheval blanc d'un beau manège ancien et, en accomplissant son rêve, perdra l'émotion créatrice qui lui permettait de le *peindre*.

El otro Ekeko marquera en 1991 le passage à d'autres ambitions, dans la continuité des thèmes qui lui sont chers. L'*Ekeko* trouvera, on l'a dit, son répondant dans *La Procesión de la Papa*, mais aussi, près de dix ans plus tard, dans *María de los Andes*, grand format sur toile de jute qui tire son histoire d'« un petit tableau » envoyé par Roberto Matta.

Je faisais ce tableau (La Procesión de la Papa) quand Matta m'envoie un petit tableau, un dessin gravé et colorié. Il m'écrivait: « Chávez: para que pinté el cuento que te cuento. » (« Chávez: pour peindre le conte que je te raconte »). C'était Le Verbe *América*[2]. J'ai associé María à *La Procesión de la Papa*. María est la vierge de la terre, qui est la pomme de terre.

Les derniers temps marquent un approfondissement du répertoire des formes et des jeux sur les formats. *El ausente* décline les figures emblématiques de l'œuvre alors que *La aurora* fait littéralement sortir les personnages du tableau et les fait échapper au risque de l'étouffement qui est palpable dans les grandes compositions à personnages multiples comme *La Procesión de la Papa*. Dans le même temps, ces figures libérées, devenues mobiles, permettent

de jouer avec les personnages, comme un jeu de marionnettes, un petit théâtre. Je voudrais faire à partir de cela une petite chapelle.

2. On peut lire ce texte en langue française dans *Pleine Marge*, nº 29, mai 1999.

Théâtre et chapelle, jeu et sacré: l'art de Chávez s'établit entre ces pôles dans une tension qui fait à la fois son lien avec la tradition artistique des Andes et la modernité. C'est cela qu'il a recréé dans sa ville natale de Trujillo au Pérou en fondant un très beau musée d'art moderne où il a placé les œuvres de sa collection et la plupart des grands formats qu'il a réalisés ces vingt dernières années. Gardé à son entrée par un minotaure dressé – colossal et membru – le musée fait dialoguer peinture européenne et américaine, œuvres d'artistes contemporains admirés et tableaux de sa propre facture. Musée éminemment *privé* dans sa substance comme dans sa conception, le Musée d'art moderne de Trujillo est un exemple de ce que le rêve unanime d'un artiste peut porter dans un pays où la *fracture sociale* n'est pas jeu de discours, mais encore tangible et terrible réalité.

Daniel Lefort

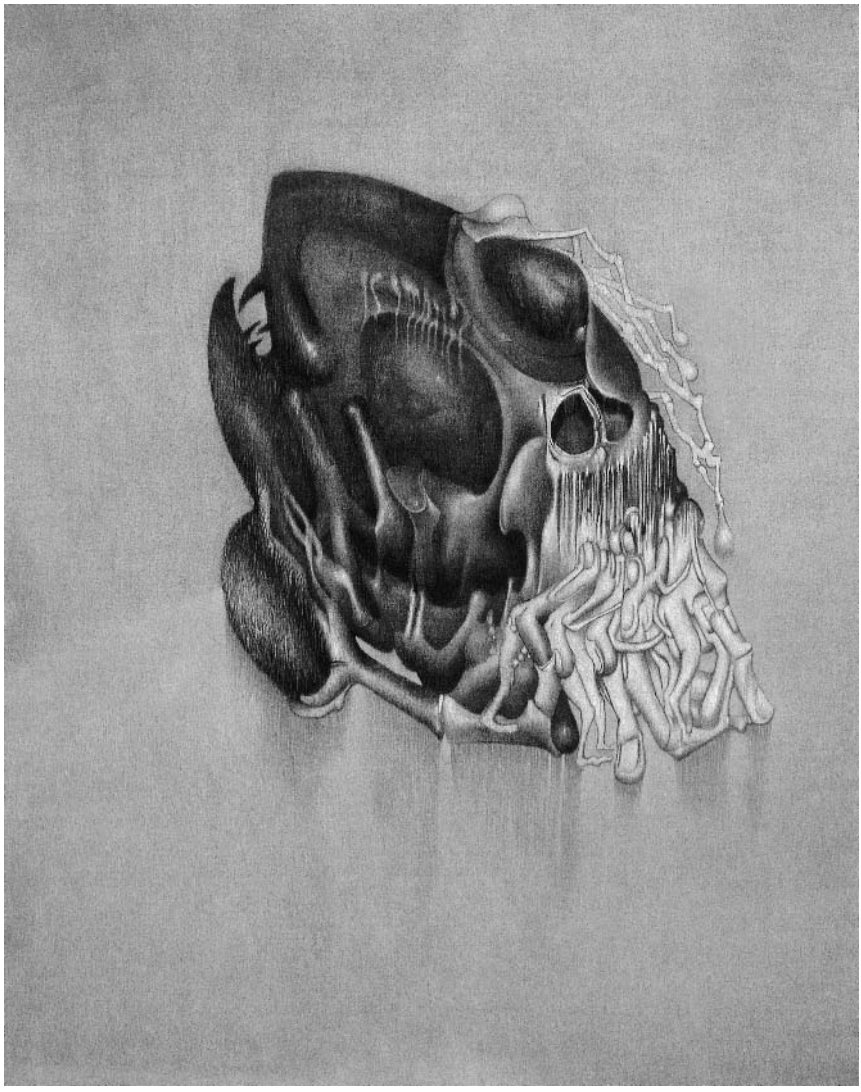
Gerardo Chávez, *Cabeza del diablo* (La tête du diable)
106 x 136 cm, huile sur toile, 1962

Gerardo Chávez, *La otra cara de la noche* (L'autre face de la nuit)
195 x 130 cm, huile sur toile, 1963

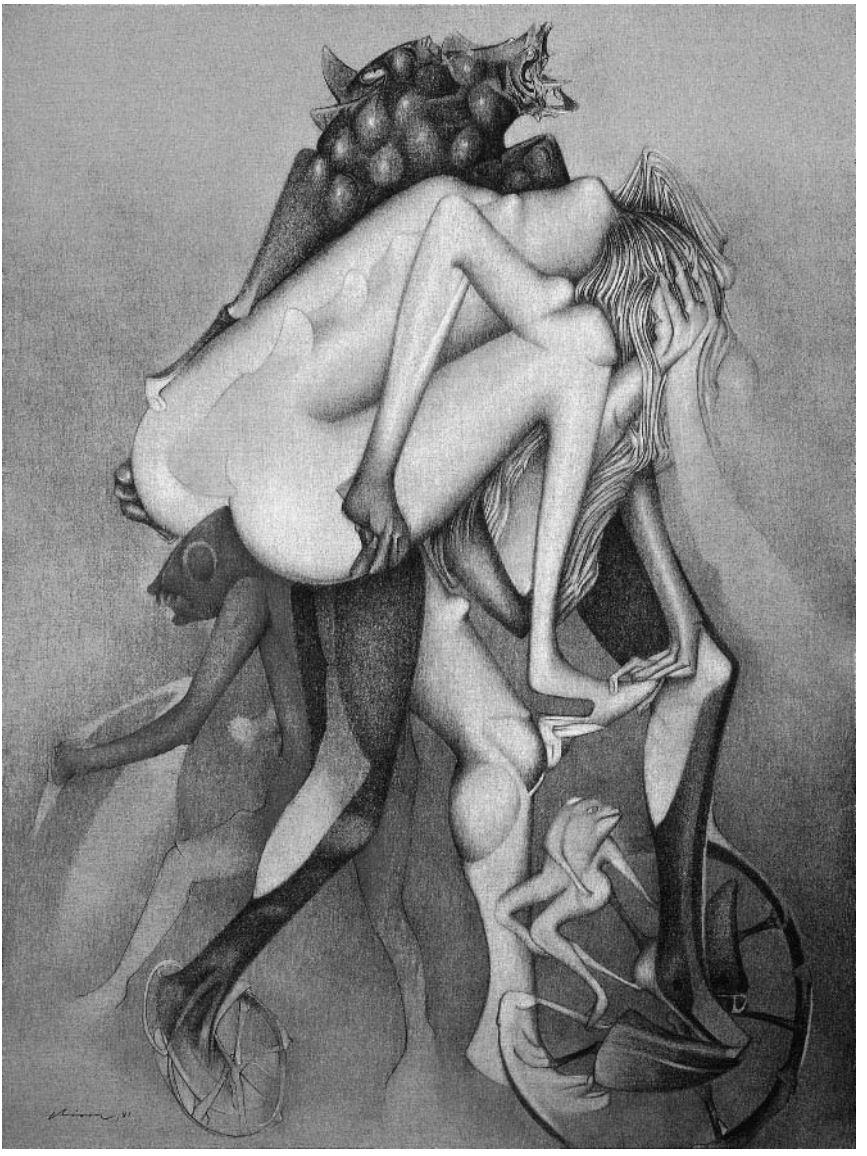
Gerardo Chávez, *La creación del nuevo hombre* (la création de l'homme nouveau)
190 x 250 cm, huile sur toile, 1964

Gerardo Chávez, *Pajaro rebelde* (Oiseau rebelle)
190 x 250 cm, huile sur toile, 1970

Gerardo Chávez, *El primer acto* (Le premier acte)
162 x 130 cm, huile sur toile, 1968



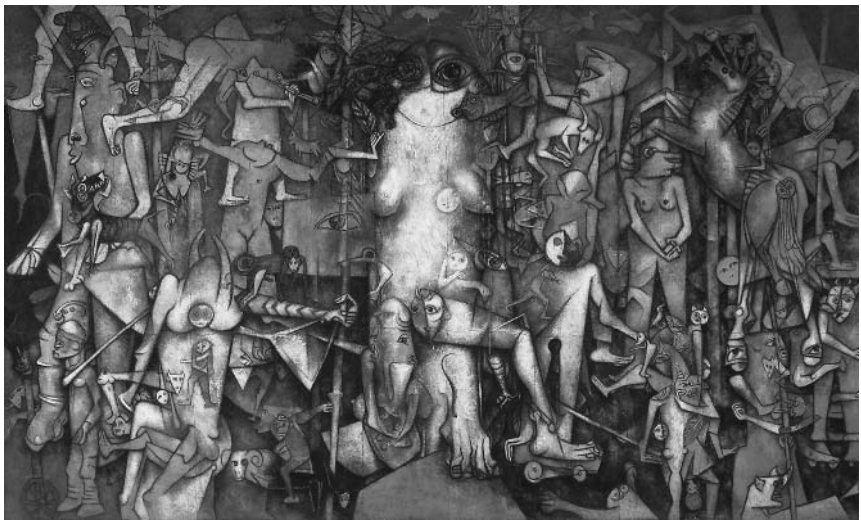
Gerardo Chávez, *Cabeza* (Tête)
250 x 200 cm, pastel gras sur toile, 1975



Gerardo Chávez, *El rapto* (Le rapt)
120 x 97 cm, pastel gras sur toile, 1981

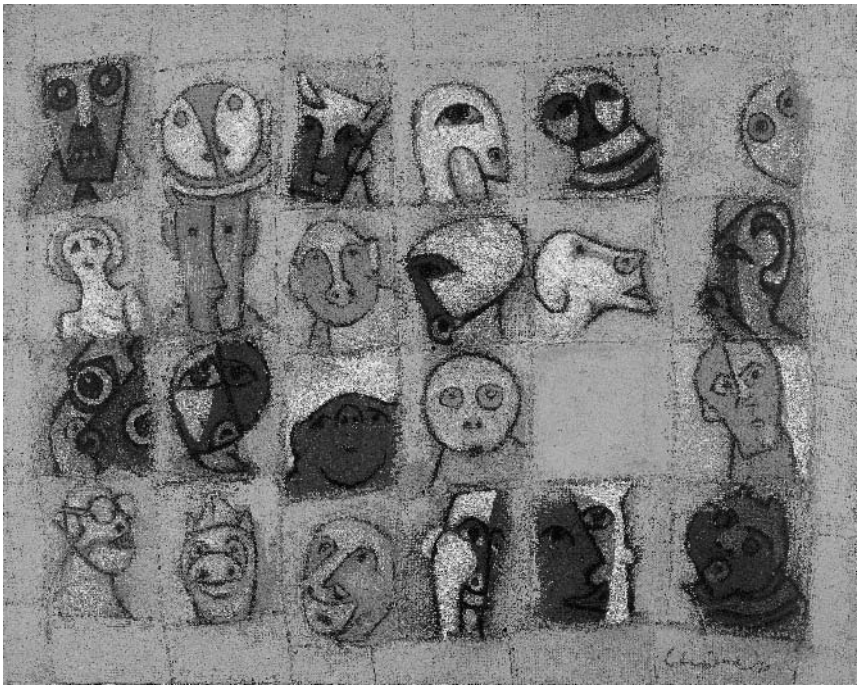
Gerardo Chávez, *El otro Ekeko* (L'autre Ekeko)
240 x 245 cm, argile, terres et charbon végétal sur toile de jute, 1991

Gerardo Chávez, *Mama* (Maman)
180 x 150 cm, huile sur toile, 1980

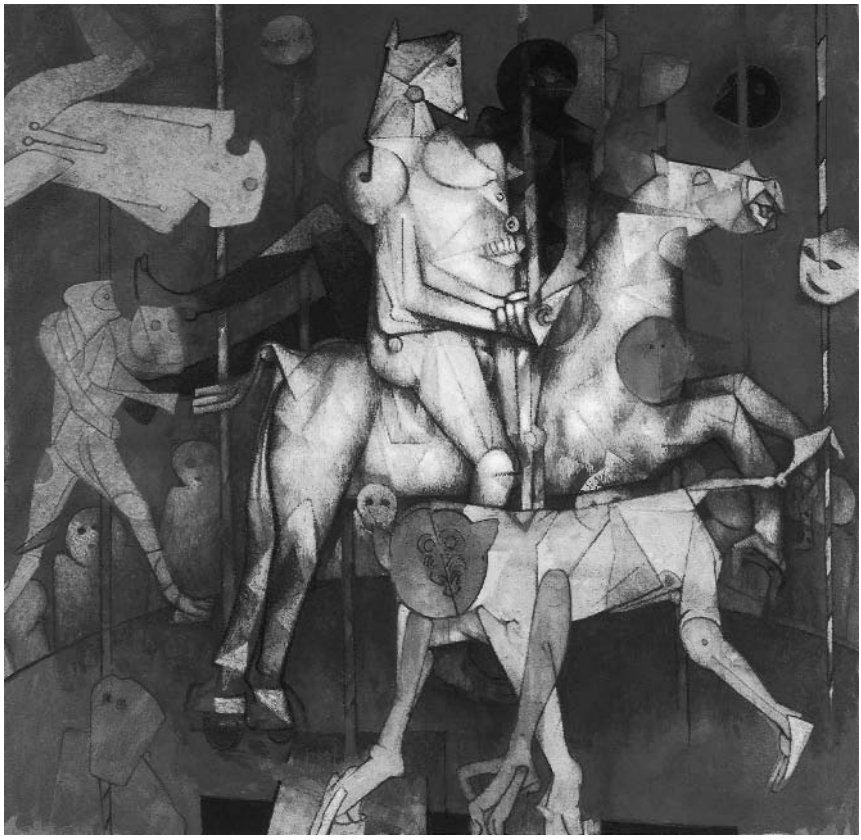


Gerardo Chávez, *Origenes* (Origines)
450 x 200 cm, argile, terres et charbon végétal sur toile de jute, 2000

Gerardo Chávez, *María de los Andes* (Maria des Andes)
200 x 250 cm, argile, terres et charbon végétal sur toile de jute, 2000



Gerardo Chávez, *El ausente* (L'absent)
73 x 92 cm, terres et charbon végétal sur toile de jute, 2000



Gerardo Chávez, *Jeanne d'Arc*
130 x 81 cm, acrylique sur toile, 2002

Gerardo Chávez, *Autoretrato* (Autoportrait)
100 x 81 cm, huile sur toile, 2003

Gerardo Chávez, *La aurora* (L'aurore)
114 x 146 cm, terres et charbon végétal sur toile de jute, 2004