Une polyphonie espagnole

En Champagne-Ardenne, neuf créateurs espagnols (la plupart célèbres et d'autres moins connus) se réunissent en une polyphonie. Il existe plusieurs Espagnes, plusieurs voix, plusieurs sillages, plusieurs démarches, plusieurs styles.
Dans des Espagnes différentes, circulent les roses, les crânes, les structures frêles, le léger, le dense, les pictogrammes, les chiffres esquissés, les lettres, les animaux, les articulations, la dislocation, les schizes, les mains, les montages et les démontages, le désir d'unité et l'amour des démembrements, le cri, le chant, les danses, les processions, la dignité, le chaotique, le silence, des filets flottants et des pièges, les tourbillons, les douleurs, les jouissances, les noirs, les rouges, les ors, les pleins, les vides. En Champagne-Ardenne, dans des édifices différents (une église, un château, un château-fort, un Centre d'art), des Espagnes se révèlent : politiques et mystiques, sensuelles et philosophiques, complexes et précises, ludiques et rigoureuses, tragiques et parfois apaisées, toujours griffées, déchirées. Les Espagnes n'oublient pas la guerre civile, la dictature, la répression, les blessures, les meurtres.

Les graffiti, la ponctuation, les signes, les vides et l'unité d'Antoni Tàpies. Catalan, Antoni Tàpies (né en 1923), l'un des très grands peintres vivants, dessine, trace, esquisse, jalonne, ponctue. Il met en place des virgules, des tirets, des barres obliques, des croix, des X, des ratures, des biffures, des surcharges, des corrections, des caviardages, des effets de brouillage, des parenthèses (parfois autour d'un blanc, d'un vide), des guillemets, des crochets. Il accepte volontairement des macules, des taches, des écorchures, des éraflures, des scarifications, des incisions, des mouchetis, des empreintes. Il ébauche des chiffres, des lettres, des symboles, des schémas, des graphes, des lignes apparemment égarées et nécessaires, des diagrammes flottants, des caractères équivoques, des graffiti, des calligraphies souvent illisibles, des paraphes, des griffes, des hiéroglyphes flous.
En particulier, il privilégie assez souvent des croix et des X. Un chapitre de son livre, *La valeur de l'art*, publié en 2001, commente "les croix, les X et autres considérations". Selon lui, le crucifix ne peut pas être la propriété exclusive des chrétiens ; et, simultanément, c'est un des mérites des chrétiens que d'avoir su tirer parti de cette image universelle, frappante, qui éveille tant d'échos dans notre inconscient et dans l'histoire des religions. Les croix se rencontrent dans le chamanisme, dans les traditions égyptiennes, mésopotamiennes, perses, dans les grimoires de magie et d'alchimie. Pour lui, les croix (et aussi les X) seraient des coordonnées de l'espace ; une image de l'inconnu ; un symbole du mystère ; un signe qui marque un territoire, qui sacralise des lieux, des objets, des personnes, des fragments du corps ; une stimulation pour rappeler la mort du Christ et pour inspirer des sentiments mystiques ; un signe mathématique ; un concept paradoxal. Il cite un texte d'un philosophe japonais : "Deux bâtons de Logos (c'est-à-dire deux manifestations ou deux forces) disposés en croix, yang sur yin. C'est la communion entre yang et yin. Ce serait le symbole secret du bouddhisme, des sectes et des écoles diverses, d'une école d'escrime." En particulier, dans l'art du XXe siècle, les croix se multiplient dans les œuvres de Malevitch, de Lissitzky, de Klee, de Miró, de Franz Kline, de Beuys... Les croix fréquentes d'Antoni Tàpies sont aussi (entre autres choses) le signe de l'addition (le +), un signe baladeur, un signe errant qui ajoute les unes aux autres des réalités hétérogènes. Pour lui, une croix est, entre autres, la lettre T : l'initiale de son nom (Tàpies) et celle du prénom de la femme qu'il aime (Teresa).
Les graffiti sur les murs l'ont toujours passionné. Son nom même, *Tàpies*, signifierait (m'a-t-on dit) les murs en catalan. Très tôt, il observait les murs, leurs inscriptions, les fragments de corps, les empreintes

de mains, les schémas d'objets qui y surgissent. Par les graffiti, l'homme du commun (dont parle Jean Dubuffet) se met à l'ouvrage ; il inscrit et invente. Dans les graffiti, l'écriture, la peinture, le récit se retrouvent à "l'état naissant", au moment de leur surgissement, hors des institutions et souvent contre elles. Antoni Tàpies a su regarder les graffiti pour des raisons à la fois artistiques et politiques, pour y trouver l'inventivité du peuple et sa colère. Il écrit en 1969 : "Déjà mes premières œuvres de 1945 se rencontrent avec les graffiti des rues et avec tout un monde de protestation réprimée, clandestine mais vivante, courant le long des murs de mon pays".
Et, dans les œuvres les plus récentes, la violence des graffiti populaire subsiste. Celle aussi des bisons, chevaux, blessures et sagaies des cavernes de la préhistoire. On regardera en particulier *Graffiti i sabates (Graffiti et souliers)*, *Blanc et gris* ou *Cama-creu (Jambe-croix)*. Des formes, des taches, des signes peuvent se recouvrir les uns les autres, se superposer, entrer en conflit, s'accorder, se défigurer, s'embellir mutuellement. Parfois, des signes sont tracés sur l'empreinte du corps : *Escriptura sobre cos (Ecriture sur corps)*, comme s'il s'agissait d'un aberrant tatouage. Lorsqu'une barre transforme une jambe en croix, on peut imaginer deux interventions successives, comme lorsqu'un graffito vient en modifier un autre.
Dans ses estampes, avec humour et avec sérieux, Antoni Tàpies marie les fluides (l'encre, le vernis) et le compact, le lisse et le rugueux. Il utilise des grains de riz, des haricots blancs placés entre parenthèses, le gravier, le crin, la paille, les gaufrages d'un lacet de corde, des ciseaux, d'un tamis. Il représente les enveloppes des corps humains : une chemise, un slip, une chaussette. Il dessine des pictogrammes volontairement frustes, un peu désinvoltes : un nez, un pied, une bouche, des mains, un grand lit schématique, une immense table, une chaise (qui semble le signe d'une calligraphie inventée), un crâne, un phallus, deux os croisés (comme le drapeau des pirates), une cloche tibétaine, une cruche. Il refuse la pensée dualiste. Il est le conciliateur du quotidien et du sacré, de l'humble et du sublime, des matières et du spirituel, du simple et du transcendant, du modeste et du souverain. Il cite la phrase connue de Bertrand Russell : "La matière est moins matérielle et l'esprit moins spirituel que ce que nous pensons". Comme les moines zen, comme les peintres "excentriques" de la Chine ancienne, comme Raymond Lulle (XIIIe siècle), théologien, philosophe, poète, alchimiste catalan, Antoni Tàpies n'oppose jamais l'inachevé et l'ascèse, le jeu et la contemplation, le rire et la mystique, le concret et l'exaltation... Cette impatience du peintre n'est pas compatible avec de longues attentes, des immobilités, des méditations, de trompeuses nonchalances. Il s'agit pour le peintre de se mettre, parfois lentement, dans l'état de pouvoir être rapide. Il doit s'organiser afin de pouvoir saisir immédiatement le bon moment de peindre, afin de faire coïncider le geste le plus vif et l'instant qui lui convient. Toute une gestion du temps est condition de possibilité de l'acte artistique. Certains textes orientaux ont su donner des exemples de cette gestion : alternance d'attentes et de surgissements. Une inactivité apparente y prépare des éclats intenses, des instants bouleversants.

Tàpies choisit simultanément la chance pour la surface et la chance pour l'éphémère. Le fugace d'un acte est maintenu, préservé. Et la trace recueillie apparaît d'autant plus précieuse qu'elle renvoie à un moment bref, à une décision immédiatement suivie d'effet. La plupart des œuvres récentes de Tàpies et beaucoup de ses œuvres plus anciennes suggèrent la rapidité du geste, le jaillissement de l'acte, une sorte d'impatience. Certains tracés ont quelque chose de foudroyant. La surface alors se fait dépôt, trésor d'instants et de formes. Elle se révèle comme espace diversifié, apte à protéger la mémoire d'événements multiples. Marquer la surface répond, chez Antoni Tàpies, au désir d'imprimer à la matière le signe de la présence d'un individu humain. Très tôt (vers 1955), il écarte le non-touché, le non marqué, l'aveugle, l'informe. Il rappelle dans *Mémoire*, son autobiographie : "Une sorte de répulsion, que je ne m'expliquais

pas clairement, me faisait refuser d'instinct la tentation de la chose amorphe, de la matière aveugle, dans laquelle beaucoup de peintres se complaisaient ; même lorsqu'il s'agissait d'images d'une grande austérité, j'éprouvais la nécessité d'imprimer à l'œuvre une marque humaine".

Antonio Saura chante la détresse et la gloire de l'Espagne. Avec sa santé fragile, avec ses souffrances, avec ses indignations face au fascisme, avec sa fureur, avec une énergie extrême, avec son acharnement, avec une férocité raffinée, avec ses traits enragés, avec son style exacerbé et bouleversant, Antonio Saura, aragonais (1930-1998), semble créer une peinture de la cruauté de même qu'en 1932, Antonin Artaud a imaginé un "Théâtre de la cruauté" dans lequel surgissent "l'action, les situations, les images à ce degré d'incandescence impitoyable", une "vie passionnée et convulsive". Cette peinture de la cruauté supposerait les gestes picturaux d'Antonio Saura, son allure pugnace, des faces et des scènes qui constitueraient des verbes, des actions, des passions. Mais qui, constamment, agit ? C'est à la fois le Moi d'Antonio Saura, notre Moi, la condition humaine et, en particulier, le destin de l'Espagne. Aujourd'hui, je privilégie l'Espagne dans la détresse et dans la gloire. Les peintures et les estampes manifestent l'angoisse, l'allégresse, l'espoir des actes, des mouvements, des effets de l'Espagne.

L'Espagne peut être douloureuse, attachée sur la croix, suppliciée, martyrisée, clouée, tourmentée, ravagée. Elle est accidentée, irrégulière. Elle peut être griffée, déchirée, cardée, lacérée, raturée, scarifiée, tatouée. Elle se tord. Elle se contorsionne. Elle grimace. Elle est parfois un hérisson irascible, exaspéré, hargneux. Elle porte sa couronne d'épines.

L'Espagne serait parfois le chien (celui de Goya) humble, concentré, impassible, interrogatif, qui pointe à peine le museau. Il ne triomphe pas. Il est en partie dissimulé par la muraille qui emprisonne. On ne sait pas s'il est en dehors ou enfermé. Il n'est sans doute pas le gardien de son propre domaine. Il est peut-être perdu. Avec crainte et résignation, il fixe quelque chose qui est en train de se passer. Antonio Saura précise : "Une tête de chien se découpe sur le paysage doré du néant céleste". Il s'enlise, s'empêtre, ou peut-être s'en sort, s'en libère. Sa solitude et la mélancolie persévèrent.

L'Espagne grince, crisse, craque aux marges de la nuit, aux confins de l'Effroi.

L'Espagne oscille, ondoie. Elle tangue. Elle vacille. Comme un aveugle, elle marche. Ou bien, elle cauchemarde. Elle découvre ses fantasmes, ses fantômes, ses spectres, ses revenants, ses hantises, ses témoins morts. Sur un lac obscur, sur le Styx, sur une encre redoutable, elle se reflète. Elle porte son linceul humide de sueur, de fluides énigmatiques. Et son suaire est son portrait indélébile. Ensanglantée, sous la pluie et l'encre, elle s'éclabousse, elle se macule. Elle est essorée, puis elle est suspendue sur une corde à linge.

L'Espagne découvre sa face, la déchiffre, la devine ; puis la perd, la désoriente, l'égare, l'altère, la contrefait, la ronge. À nouveau, elle la reconquiert, la reprend, la réconcilie, la répare. Elle la restaure.

L'Espagne est parfois marbrée, ocellée, mouchetée, veinée, truitée, tigrée. Elle pose des cloisons et réalise des alvéoles. Dans des cages ou sur des arbres, elle chante sous la lune. Dans des niches ou dans des nids, elle s'abrite.

L'Espagne se contemple tantôt dans un miroir concave, tantôt dans un miroir convexe. Ses pensées vertes se voilent. En signe de deuil, elle fait verser des hectolitres d'encre dans les bassins de ses fontaines tristes. Elle se déguise et elle se démasque après les nuits de carnaval. Elle pénètre dans les labyrinthes. Dans ses fêtes, dans ses orgies, Don Juan Tenorio est une des personnifications de l'Espagne ; il commet sept péchés et d'autres péchés nouveaux.

Face à l'infini patibulaire, l'Espagne hurle. Elle s'enfonce parfois dans un puits fuligineux. Ou bien, les ténèbres des boues sombres l'ensevelissent. Ou encore, elle s'élève à l'aube.

L'Espagne serait un puzzle, un casse-tête, un anti-trompe-l'œil, un jeu de patience et d'impatience. L'Espagne est une totalité brisée, éclatée, fracassée, disloquée, parfois hachée menu, mais reconstituée, cicatrisée, maintenue. Ses parties, ses fragments, ses épaves dialoguent et essaient de se rapprocher, de se liguer.

Assez souvent, Antonio Saura revisite, transvertit, déforme les portraits des peintres espagnols illustres. Il imagine une galerie d'ancêtres triomphants ou maudits, liés à leurs univers sombres, qu'il agresse, exècre parfois et qu'il peint avec une tendresse ambiguë, avec une délectation obscure. Se dressent surtout Philippe II, Fernan Cortès, Isabel la Católica, San Juan de la Cruz… Saura reprend une œuvre de Picasso, Dora Maar. Dora Maar serait travestie en Philippe II et vice-versa ; et elle pleure.

L'Espagne est plusieurs. Elle prolifère comme une foule, comme les vagues d'une mer qui s'étend jusqu'à l'horizon. Elle remue. Elle foisonne. Elle gronde. Elle se répand. Elle se trouve ailleurs, dans des pays éloignés. Dans la nuit, elle est parfois parsemée d'étoiles… Tantôt des frontières déterminent l'étendue ; tantôt elle rompt un pacte et abolit les frontières. Elle palpite et flamboie. Elle est tragique et burlesque, émouvante et fermée sur elle-même, dérisoire et sublime.

L'Espagne se construit comme une cathédrale où se mêlent l'extérieur et l'intérieur, l'obscur et la clarté, les symétries et les dissymétries, en des prières interrompues. Puis elle se défait, se mine, se déconstruit. À nouveau, elle se relève. Elle traverse des "vitraux-méduses".

Comme un archéologue anarchique, Antonio Saura fouille les couches successives de son passé. Comme un ethnologue passionné, il examine ses mœurs, ses recettes de cuisine, ses saveurs subtiles, ses us, ses rites, ses climats.

Sentinelle égarée, veilleur perdu, Antonio Saura guette. Il choisit la grammaire raisonnée des délires, l'entendement des frémissements réglés, des furies contenues, des séismes.

L'Espagne serait une anamorphose, une dilatation, une projection de formes hors d'elles-mêmes. Ces formes sont disloquées, déformées, mais de manière à être reconstituées lorsqu'on les regarde à travers un miroir cylindrique, ou à partir d'un point de vue déterminé.

Les limites et la respiration d'Eduardo Chillida. Les œuvres du basque Eduardo Chillida (né en 1924) donnent à penser, proposent des voies à la réflexion, se posent comme des énigmes. Elles ne démontrent rien. Elles ne cachent rien. Elles désignent des lieux d'interrogation. Tout se passe comme si le sculpteur s'était donné pour tâche une démarche théorique. Lui-même écrit dans un carnet de notes : "C'est assez simple, tout se résume à apprendre, à questionner". On remarquera, d'ailleurs, dans cette phrase le ton ironique (d'une ironie à l'égard de soi-même) : "C'est assez simple".

La sculpture serait, peut-être, pour lui une façon d'aller au-delà de ses savoirs, pour inventer ou redécouvrir un langage qui, sans doute, serait loin des discours habituels. Il écrit : "Par-delà les connaissances, et derrière elles, existe un langage". Sculpteur, créateur de bords qui délimitent les volumes, il veut penser à partir de la notion de limite, à partir aussi de la possibilité de transgresser ces limites ou tout au moins de les faire vibrer, bouger. Réfléchir sur les limites est, pour lui, condition première pour commencer sa quête philosophique. "L'importance véritable de la raison (écrit-il) réside en ce pouvoir qu'elle détient de nous faire comprendre ses propres limites".

L'existence de limites est d'ailleurs, selon Eduardo Chillida, la condition de possibilité de l'activité du sculpteur. Et lorsqu'il se soucie de figurer le spirituel ou, tout au moins, de tenter de le penser, il lui faut se préoccuper de la manière de le partager, d'y délimiter des régions. Il écrit : "Existe-t-il des limites pour l'esprit ? Grâce à l'espace, des limites existent dans l'univers physique - et je puis être sculpteur. Rien ne serait possible sans cette rumeur de limites et l'espace qui les permet. Quel type d'espace permet les limites dans le monde spirituel ?".

On voit la difficulté de ce projet théorique : imaginer, sur le modèle de l'espace physique, un espace à l'intérieur du monde spirituel, inventer ou retrouver cet espace et y inscrire des limites entre les êtres qui s'y manifestent.
On s'interroge aussi sur une expression que Chillida emploie ici : "Rumeur de limites". Il ne l'emploie pas avec désinvolture. Il y tient. Il en fait le titre, de 1958 à 1971, d'une suite de sculptures en fer. Ce qui limite se met en quelque sorte à vibrer, à trembler. La sculpture suggèrerait peut-être un brouhaha des bords, un bruit assourdi, créant une communication énigmatique entre l'intérieur de la sculpture et son environnement. Lorsque Chillida, en une note difficile à comprendre, affirme l'existence d'"une communication occulte entre tout ce qui est proche", il continue, sans doute, à rêver autour d'une limite poreuse, autour de circulations entre milieux contigus.
En granit, en albâtre, en bois, en terre, en fer, en acier, dans ses dessins, le sculpteur poursuit une recherche sur les espaces, sur les limites et leur transgression, sur l'unité et ses divisions, sur les élans et les retombées, sur les dissymétries, sur les pleins et les vides, sur les écarts et les jointures, sur les brisures, sur les rencontres, sur les charnières.

Dans le texte qu'il consacre à Chillida (1979), l'écrivain Mario Praz définit sa sculpture par la formule : "Entre le fer et la lumière". Il lit dans le monde du sculpteur des couples contradictoires : le fer et le vent, le papier et l'acier, la lumière et le granit, la ligne et la masse, le plein et le vide. Et, bien sûr, il nous amène aussi à jouer avec ces couples de contraires, à opérer des permutations : le plein et la lumière, l'acier et le vide, la masse et le vent, le trait et le granit... Il décrit par exemple certaines œuvres sculptées entre 1952 et 1956 comme des jeux du fer et du vent : "tremblement de lances et de plumes", "oiseaux" mais aussi flèches, dards, javelines, le zigzag du courant électrique. Pour lui, l'espace de Chillida serait un champ de bataille, où des combattants innombrables changeraient continuellement, "peut-être parce qu'ils ne sont rien que les incarnations passagères de deux frères jumeaux ennemis ou, plus probablement, d'un être qui, inlassablement, se divise et lutte contre soi-même pour s'unir à nouveau". Penser l'*entre*, ce serait donc penser autour de l'un, du deux, du multiple, penser l'espace comme guerres et paix entre les éléments, déchirures et soudures...
Une note d'Eduardo Chillida, particulièrement énigmatique, indique : "Les espaces avec lesquels je travaille sont virtuels ou inaccessibles". Les œuvres qui résultent d'un tel travail paradoxal ont peut-être pour effet d'orienter notre réflexion vers ce qui semble contradictoire dans notre discours habituel : des espaces virtuels ou inaccessibles.
Curieusement, Chillida relie l'inaccessible, l'impossible avec le nombre *trois*. Il s'oppose à une logique binaire, au tiers exclu. Il dit : "On peut tout résoudre avec le *deux*. On peut aller jusqu'à la lune... Mais on ne pourra rien dépasser avec lui. Pour tenter l'impossible, il faut mériter le *trois*". Plusieurs de ses œuvres (depuis 1952) s'intitulent *Trois*.
Une série de sculptures (à partir de 1953) s'intitule *Conseil à l'espace*. On voit quelle haute idée Eduardo Chillida se donne de la sculpture. Elle peut conseiller l'espace, lui donner en quelque sorte de nouvelles idées, des occasions de se transformer. Elle lui propose de nouvelles directions. Elle lui suggère des états qui, peut-être, n'avaient jamais été perçus auparavant.

Très souvent, les titres d'Eduardo Chillida viennent insister sur la relation qui existe pour lui, relation très intense, entre sculpture et musique. Ses volumes suggèrent musique et bruit. Ils s'adressent en quelque sorte à l'oreille : *Contrepoint, Musique des sphères, Sonore, Espace sonore, Echo, Rumeurs de limites, Musique des Constellations, Chant rude, Musique tacite, Modulation de l'espace, Modulation hétérodoxe.*

Il arrive à Eduardo Chillida de dire : "Sculpture et musique ont le même espace, sonore et sans cesse recommencé". Il pense alors le vide au creux de certaines œuvres comme "la résonance visible, presque matérialisée de l'œuvre plastique". Parfois, il compare ses œuvres à la musique des Basques, dont il affirme qu'elle est "rigide, sévère et semble toujours l'accompagnement de vieux rites oubliés". Il dit aussi d'elle que "ses airs modulent sans cesse du majeur au mineur au point que l'auditeur est libre de les entendre tantôt dans un mode, tantôt dans un autre". Peut-être voit-il dans ses sculptures des structures rigoureuses, mais si complexes qu'elles permettent au regardeur une singulière liberté de choix entre ce qu'il faudrait appeler "les modes". Il voit également dans ses œuvres des jeux de chant et de contre-chant, des fugues…

Eduardo Chillida se sentira guidé : non par une idée, non par des dessins, non par des intentions conscientes, mais par quelque chose de ténu, de presque indéfinissable. Il décrit sa démarche à la fois prudente et audacieuse. Il se définit comme "vif, libre, sur mes gardes, guidé par un arôme". Il écrit aussi : "Je ne connais pas le chemin, mais je connais l'arôme de ce chemin". On s'étonnera peut-être de découvrir que la sculpture, art de la vue et du toucher, soit liée aussi fortement aux sensations auditives et olfactives.

Il serait aussi tentant de rapprocher cette notion d'arôme de la notion de souffle. On se souviendrait alors d'une phrase du poète Edmond Jabès, dans un texte (1985) sur les œuvres d'Eduardo Chillida : "Créer ne serait, en quelque sorte, que donner forme à sa respiration".

Dans ses eaux-fortes (1971-1979), Chillida répète des mains à demi ouvertes, ou bien prêtes à saisir, ou refermées sur la proie. Elles décident ; elles enlacent ; elles captent ; elles serrent ; elles étreignent.

Cages, armures, bestiaire de Subira-Puig. Sculpteur catalan, José Subira-Puig (né en 1925) organise des articulations, des assemblages, des emboîtements, des chevilles, des charnières, des échafaudages, des charpentes, le bâti de ses constructions. Chercheur du précis, du défini, de l'exactitude, du rigoureux, il refuse toujours le joli, le séduisant. À certains moments, il a aimé le bois poli, luisant ; puis, de plus en plus, il choisit la force évidente des planches travaillées à la gouge. En 1967, le poète René Char le définit : "un fils des arbres, réassembleur de douves, revenu sur nous du naufrage de l'arche et de l'éclair d'Hiroshima".

Comme un tonnelier subtil, comme un anatomiste inventif, comme un constructeur, il réfléchit, par sa pratique artistique, sur les ossements, les ossatures, les carapaces, les coques (celles des arches), les contenants, les enveloppes dures. Il sculpte une tortue comme une boîte mouvante, comme un bouclier, comme une défense. Ou bien, il crée des armures comme si les humains avaient une peau métallique ou minérale, proche de la cuirasse de la tortue. Ou bien, il réalise *Marguerite* (1992), peut-être en hommage aux *Ménines* de Vélasquez, sa robe dense, la solidité des plis ; elle est démontable et elle serait, en quelque sorte, effeuillée comme une marguerite.

À plusieurs reprises, en 1994, il sculpte son autoportrait comme un crâne chevillé. Le crâne est à la fois l'emblème de la Mort, fréquent dans les Vanités espagnoles, la cage qui protège le cerveau et la vie. Après un grave accident de voiture, après les douleurs de sa mâchoire, il éprouve une sensation interne, intense, de son crâne. Dans une de ses œuvres, le crâne est en quelque sorte, emprisonné, enfermé par une sphère à claire-voie ; par un redoublement, le crâne devient une cage encagée, préservée et entrevue.

Souvent, il propose diverses cages. Ses fruits défendus (*Frutas prohibidas*, 1994) sont cernés, cloîtrés, comme si le paradis et la couleur étaient emmurés. Des poissons fumés sont suspendus dans une petite volière : *Piège à poissons* (1997). En hommage aux natures mortes de Zurbaran, les coings sont, dans un étrange ring, presque piégés. Parfois Subira-Puig évoque les côtes de la cage thoracique et aussi

les arthropodes : les crustacés, les insectes dont le corps recouvert de chitine est formé de pièces articulées. Ses armures, ses heaumes sont des carapaces, des enveloppes redoutables. Tel casque, tel masque semblent parfois museler les passions de l'homme par des lacets de cuir.
Subira-Puig refuse tout folklore, toute anecdote. Mais l'Espagne vivace s'y révèle. Surgissent une figure ibérique ; le Quichotte hautain ; les saints ; les chevaliers ; le pénitent de la Semaine Sainte, caché par sa cagoule ; les moines ; un évêque inquisiteur ; un aigle pour un blason.
Simultanément, le bestiaire réunit des papillons, des oiseaux (proches, peut-être, de ceux de Brancusi), les poissons de son "aquarium", des tortues, un hérisson allongé, le "cheval de Troyes", une méduse, une sirène, un batracien... Des hybrides échangent leurs postures : un oiseau-poisson, un papillon-écho, un papillon-fleur. L'eau, l'air, la terre se définissent par la présence des bêtes et des monstres discrets. Parfois, le mouvement joue un rôle. En 1968, *L'Ange de la Guerre* a les ailes mobiles, tantôt fermées, tantôt ouvertes. À Reims, une immense girouette tourne aux quatre vents : *Girouette champenoise* dans un internat.

Selon Ismaël Kachithi del Moral, le chiffre 3, les roses, la chair, les tombes. Andalou, créateur de vidéos, d'environnements, de peintures, de dessins, de sculptures, Ismaël Kachtihi del Moral (né en 1962) unit le baroque et l'austère, le sacré et le sexuel, la réalité évidente et les maquillages, la chair et le minéral, l'humain et la bête, la souffrance et la volupté, l'ange et le corps putréfié, la lumière et les ombres, la présence et l'absence, la vie et la mort, le sonore et le silencieux, sous les roses.
À Joinville, il propose un cheminement, une voie, une sorte de procession, une initiation à des mystères du désir. Il vous conduit dans trois salles, en partie éclairées par des ouvertures étroites. Pour lui, un espace est aussi important que les œuvres qui s'y placent. Il veut créer des lieux pour lesquels des événements interviennent.
Sans cesse, il multiplie le chiffre 3. Dans sa vidéo, trois Vierges de Malaga surgissent sous les roses. Il pense à la fois à la Trinité et aux trois monothéismes qui, à un moment, à Cordoue, coexistaient dans la paix. Il représente parfois des triangles : celui d'un pubis féminin, ou bien celui des flammes de cierges allumés.
Dans la première salle, à une station du circuit, sept structures aseptiques, stériles, sembleraient les lames des guillotines. Elles évoqueraient la terreur glacée et impitoyable, la décapitation, la castration, la mort soudaine. Au-dessous d'elles, des feuilles séchées sont amassées. Se dresse un petit arbre sec avec son ombre squelettique.
Dans la deuxième salle, Ismaël Kachtihi dispose des "Vanités", des reliquaires, des monuments discrets, de petits jardins de recueillement. Des dessins, des peintures, des calques fragiles, une pomme rouge ou mordorée, une branche, des feuilles artificielles, un petit cactus, les jeux des ombres et des lumières formeraient des sortes de stèles ébauchées et précises. Des phrases de Federico Garcia Lorca, amoureuses et tragiques, sont murmurées.
Dans la troisième salle, une vidéo, rouge et baroque, s'intitule *Etres de bois, de chair et de pierre*. Dans la chaleur, sous les roses superposées, dans la *Semaine Sainte*, les porteurs ruisselant de sueur, ivres de ferveur et de fièvre, transportent les trônes lourds des Vierges extatiques qui contemplent le ciel ou qui regardent la foule. Les Mères couronnées, hiératiques, écoutent, impassibles, les chants déchirants (les "saetas") et les compliments presque blasphématoires (les "piropos"). Vernissé, le visage des Vierges semblerait maquillé. Dans la houle de la foule, les pénitents marchent, torse contre dos, se serrent. L'extase mystique et sensuelle s'exprime dans des "noces de sang et d'encens".
Un visage de douleur et de jouissance surgit. Une bouche s'ouvre, soupire ou crie. La jouissance est la "petite mort". Ismaël Kachithi pense souvent à sainte Thérèse d'Avila. Et en 1972-1973, le psychanalyste

Jacques Lacan intitule son *Séminaire* (livre XX), *Encore :* "Vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, sainte Thérèse, ça ne fait pas de doute. Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien". Ou bien, Jacques Lacan joue avec les mots : "étrange" et "être-ange".

L'exil, la solitude, la révolte selon Eduardo Arroyo. Dans ses tableaux, dans ses dessins, dans ses tapis de caoutchouc, dans ses sculptures (de plomb, de caoutchouc…), dans ses décors de théâtre, dans ses récits et ses pamphlets, Eduardo Arroyo, né à Madrid en 1937, lucide, cultivé, méthodique, rigoureux, prodigieusement intelligent n'a jamais voulu être un "peintre-peintre", un artiste triomphant et content de lui-même. Pour lui, un tableau ne doit pas être un ensemble de "petites touches sensibles". Pour lui, peindre suppose une décision forte, loin de toute séduction, de tout conformisme, de toute mode.
Ironique, agressif, violent, il attaque l'"abstraction sinueuse", Marcel Duchamp, Miró. Il représente Salvador Dali comme un bouffon dérisoire de Franco. En 1965, Arroyo, Alllaud, Recalcati intitulent une série de tableaux *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp.* Et Arroyo présente aussi, en "peintres aveugles", des peintres dont le visage est une palette éclaboussée de couleurs. Il s'oppose à la non-figuration, au gestuel, aux ready-made, au pop-art…
À juste titre, Arroyo se considère comme un peintre d'histoire. On sait bien que, parmi les genres de la peinture, la peinture d'histoire est "le grand genre", suivi par le portrait, puis la peinture de genre et, enfin par la nature morte et le paysage. On sait aussi bien que *Guernica* de Picasso est probablement une œuvre "d'histoire" qui met en évidence la tragédie et l'espoir de l'Espagne et qui serait, peut-être, l'emblème de notre XXe siècle.
Peintre d'histoire, Arroyo tresse des images et des récits. Ses tableaux racontent. En 1639, Poussin écrit à un ami, en lui envoyant une de ses œuvres, *La Manne* : "Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet". Probablement, ceux qui regardent une œuvre d'Arroyo doivent *lire* l'histoire *et* l'image simultanément. C'est pour cela qu'Arroyo veut trouver un style efficace, "approprié au sujet".

A un certain moment, Arroyo cite une phrase du peintre Jean Hélion, un de ses amis : "Je peins ce que j'aime." Et alors Arroyo remarque qu'il peint ce qu'il n'aime pas. Pour peindre l'Histoire, il veut figurer des scènes odieuses. Il peint pour lutter et pour changer la société : "Je voulais (dit-il) combattre contre les forces de police, les oppressions, les compromis honteux, les trahisons, tous les gardes civils, les Bonaparte, les idoles truquées, les slogans creux, les bourreaux moustachus et graisseux, les Conchitas à castagnettes, les Caudillos." Il privilégie un art politique, militant, en partie.
Il ne se contente pas de se révolter contre divers fascismes. Il donne à voir l'exil, la solitude, la détresse. Angel Ganivet, pauvre consul espagnol de Riga, se jette, en 1899, dans la Dvina et se suicide ; un individu solaire, exilé, est condamné au froid et à la mort. Dans un musée londonien, un policier franquiste tond l'épouse d'un mineur. Près de la frontière entre la France et l'Espagne, Walter Benjamin se suicide. Une voiture noire de la Gestapo emmène un militant espagnol exilé qui sera tué en Espagne. À l'arrivée de la police dans son domicile de Madrid, un étudiant se jette par une fenêtre. Ou bien, le peintre Jean Hélion évadé va de Poméranie vers Paris. Ou encore, dans son autobiographie, Eduardo Arroyo, exilé, est privé, à un moment, de son passeport confisqué et il devient Robinson Crusoë, assis sur un immense fauteuil dans une île minuscule.
Dans ses œuvres, Arroyo multiplie des récits ébauchés dans des messages parfois évidents et parfois subtils, complexes. Un évêque contemple, sur une table, de petites dames féroces qui battent des oies.

"Ibéria" et "Sibéria" se rencontrent : le soleil et la neige. Interviennent un pingouin, la bouteille du Xerès Tio Pepe, une piscine qui serait une arène dangereuse, des chaussures, des cactus, des pyramides égyptiennes, des boxeurs, des ramoneurs, les plastrons d'un exilé dandy, des chauves-souris de New-York, des chapeaux et des moustaches, les matraques et les battes d'une "Ronde de Nuit de Rembrandt", le vol incroyable d'un papillon noir de Manhattan, un loup (*Hermano Lobo*, 1999), la confrontation de saint Sébastien et de Guillaume Tell.
En 1976, Arroyo travaille à Berlin. Il pense à des ouvriers turcs émigrés, des hommes du soleil perdus dans le froid de l'Allemagne. Alors, il fabrique des tapis d'Anatolie, faits du caoutchouc noir du sol des couloirs d'un aéroport ; et un avion se dessine sur l'un de ces tapis. Ou encore, il sculpte des chacals et des chats de l'Egypte ancienne, toujours faits de caoutchouc noir.

Le fluide et les signes flottants de Xavier Grau. Catalan, Xavier Grau, né en 1951, suggère des paysages voilés et colorés, le quartier ancien de Barcelone (*Casc Antic*), des corps à la fois flous et affirmés, des structures vaguement ébauchées, des tourbillons commencés et interrompus, des points, des chevrons, des objets équivoques...
Avec un enthousiasme contrôlé, avec dynamisme, il ne se soucie pas de "programme", de projet trop rigide. Pour peindre, il éprouve un état d'âme et de corps, une émotion. Il travaille en un "semi-automatisme".Ses œuvres naissent grâce à sa mémoire et à l'inconscient, grâce à l'histoire de l'art et à ses élans. Certaines de ses toiles seraient expressionnistes, liées à une rapidité de l'exécution ; d'autres, assez souvent de grand format, de conception ambitieuse, supposent une réalisation plus lente. Il dialogue avec le temps, avec les rythmes. Il produit des improvisations partielles, des variations et il les réunit en une totalité diversifiée.
Certains tableaux sont tendus, pleins, chaleureux. Les rouges, les bleus, les roses chantent et l'on a décrit ces œuvres comme une "voûte multicolore". Les vents et la liberté déplaceraient le dessin. Certains critiques décriraient un espace lyrique, un paysage abstrait et mouvant, parcouru de flux et de reflux, de contradictions maintenues.
Xavier Grau rend un hommage à Willem De Kooning, en particulier aux *Women*, aux déesses ricanantes, aux idoles redoutables. Une toile verticale en bleus, blancs et jaunes s'intitule *Willem* (1981).
Parfois, il évoque le ciel de Tiepolo, la Venise mélancolique, glorieuse et en partie décadente : L'*Ecole de Venise*. Les nuages en fuite, les lacs et les étangs, les îles perdues, les arabesques, des groupes de personnages, des objets presque cubistes et effacés, une grande oreille sont à peine dessinés. L'immense diptyque, *Gengis Khan* (1985), est une épopée. Parfois, des éclats jaillissent dans les ténèbres : *Dans l'obscurité*.
Il choisit l'humour et refuse tout pathos. Dans un tableau, une tête ronde a deux oreilles triangulaires comme celles d'un chat, l'œuvre s'intitule : *Félix*.

Les jardins des sentiers qui bifurquent et les crânes de Carles Gabarró. En 1993, le catalan Carles Gabarró (né en 1956) intitule un tableau *À J.L. Borges*. Ses œuvres sont parallèles aux fictions étranges de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges (1899-1986).
Certains titres des textes de J.L. Borges pourraient correspondre aux peintures inquiétantes, envoûtantes de Carles Gabarró : "Le jardin des sentiers qui bifurquent", "Lune d'en face", "L'or des tigres", "Histoire universelle de l'infamie", "Le chiffre", "La dimension de mon espérance", "La rose profonde", "La terre pourpre", "Le temps circulaire", "Le livre de sable", "Histoire de la nuit", "Eloge de l'ombre", "Les miroirs voilés", "La nuit cyclique", "Rythmes rouges", "La bibliothèque de Babel", "Le miroir d'encre", "La chambre des statues", "Les ruines circulaires", "L'écriture du dieu", "L'homme sur le seuil", "Le miroir

des énigmes", etc. Borges et Gabarró imaginent des jeux troublants de l'espace bouleversé, du temps complexe et perturbé, des labyrinthes, des traces perdues, des cercles égarés, de l'aride et de la croissance, des monuments inconnus, des édifices clandestins, des instruments et des outils aléatoires, des sables lointains. La peinture passionnante de Carles Gabarró unit une matière dense, épaisse, serrée, malaxée, presque sculptée et des mythes brefs, des légendes inachevées. Il évoque des naufrages, des déluges, des errances dans des forêts inconnues et obscures, des pérégrinations parfois avant la terre ou après la mort, des métamorphoses permanentes.

Il trouve des points de vue différents, assez souvent des vues plongeantes. La ligne de l'horizon est abolie. Ses perspectives et ses sites sont modifiés. Dans des apocalypses apocryphes, des scènes incertaines bougent.

Des "réalités" ambiguës peuvent être interprétées diversement. Des crânes, des têtes d'aigle, des éléphants vagues, des méduses, des coquillages, des seins terreux, des cubes, des boîtes (surtout celle de Pandore), des maisons, des poteaux, des arbres dénudés, des stèles, des colonnes évoquées, des croix, des pansements (proches de ceux de Beuys), des barques dont la voile est parfois enflammée, des feux follets, des capsules, des bols, des casques, de petites vasques, des contenants, des vaisseaux, des vases, des creusets, des coupelles, des phares, la tour de Babel, des nuages solides, des parenthèses pétrifiées, des échelles sans sommet, des spirales, des ressorts, des fenêtres équivoques, des volumes vagues, des pictogrammes s'organisent et se dispersent. La mer peut devenir un désert. La forêt devient un océan. Un cimetière (celui de Munich) est une nécropole, un jardin de paix et de violence, un terrain stérile, un parc de monuments adressés à des dieux absents et à des héros ignorés. Les quatre éléments, le feu, l'eau, la terre, l'air, se transmuent comme si la peinture était une alchimie. Carles Gabarró représente des paysages rêvés de la mémoire, des contrées anciennes, antérieures à l'histoire. Il utilise les couleurs, les vernis, les dissolvants, le plomb ; il empâte, superpose, colle, gratte, grave, pétrit. Il construit des demeures impossibles et des lumières insolites. Il pense à des territoires du peintre romantique Caspar David Friedrich (1774-1840) : cimetières et ruines sous la neige, glaciers, crépuscule sur le rivage. Parfois, il révèle les magmas chaotiques : des masses minérales pâteuses, situées en profondeur, dans une zone de température élevée et de très fortes pressions, où s'opère la fusion des roches. Et tout palpite, vibre dans les gris du Mercredi des Cendres. Les magmas seraient turbulents.

Les tourbillons et l'aveuglement de Miquel Barceló. Miquel Barceló, né en 1957 dans l'île de Majorque, unit l'élégance et la brutalité ; la virtuosité et des découvertes imprévisibles ; la séduction et la rugosité ; les fluides et le sec ; les nourritures et le pourri, le faisandé ; la blancheur et les tourbillons ; les sommets neigeux des Alpes et la chaleur du Mali...

Il éprouve constamment un besoin physique, charnel de peindre, de travailler ses images, de les bouleverser. Selon Castor Seibel, un critique d'art, les tremblements d'une terre inconnue correspondent à la "convulsion de la terre". "Par endroits, il insère dans sa peinture (dirait-il) toutes sortes d'arthropodes, libellules, mantes, criquets, scolopendres à nous en donner le frisson". Quand il peint, tout reprend un sens au bord de la catastrophe.

Il peint sans progression, sans biographie linéaire. Son histoire créatrice serait une spirale. Ses tableaux de "soupes", de tourbillons, de corridas seraient différents, mais ils seraient produits par un élan constant, par une pulsion soutenue.

À certains moments, de 1986 à 1988, il réalise des toiles presque blanches. Il ne supporte plus les images, sinon une image unique et essentielle : un éclairement, une sorte d'aveuglement, le début d'un ciel. Ce serait la traversée du désert. Les pierres seraient presque abolies et leurs ombres se dessinent sur le sol.

En 1990, il peint de grandes toiles (230 x 285 cm) : *Saison des pluies*. Dans un entretien avec l'écrivain Hervé Guibert, il décrit à un aveugle un tableau de pluie : "Je décrirais le tableau à l'aveugle pendant qu'il le toucherait, ça ne peut pas donner une idée complète, mais transmettre la richesse tactile de "découpure" de la pluie. Je lui expliquerais que le tableau représente un monde en train d'être inondé par une pluie diluvienne et que chaque goutte de pluie est un coup de tronçonneuse qui fait réémerger des couches de couleurs qui étaient au-dessous de la peinture". Ce serait le déluge. Vous pourriez comparer la *Saison des pluies* de Barceló et *L'Europe après la pluie I* (1933) de Max Ernst qui peint une carte géographique empâtée qui se craquelle, se fendille, comme si l'Europe était menacée. On sait aussi que Barceló commence, dès 1979, à travailler des œuvres monochromes ; alors, il fait couler en quantité la peinture sur la toile posée au sol et y laisse se produire des rétractions, des craquelures, des fissures.

Comme Pollock, comme Dubuffet et d'autres, Miquel Barceló est passionné par des techniques diverses, par des matières inhabituelles. Il serait un "matériologue". Ainsi, il donne certains "ingrédients" de la peinture. Il conçoit une cuisine libre, savante, intelligente : "La base principale est un liant, le latex, mélangé à des pigments minéraux. Le latex est une colle végétale ou un dérivé du pétrole. Je peux ainsi utiliser de l'huile de lin avec des cires. Pour mes tableaux de tauromachie, j'ai mélangé aux pigments des algues, que j'ai traitées pour qu'elles ne pourrissent pas. Ca cassait la peinture et ça renforçait cet effet de matière et de multitude. J'ai traité l'arène comme un fond marin. Pour mes tableaux de bibliothèques, je me suis servi de cellulose pour épaissir la peinture. Ensuite chaque livre était un coup de pinceau, et à coups de couteau sur la couleur j'ai gratté la peinture encore fraîche pour y inscrire les noms des ouvrages. La pluie est apparue dans mes grands tableaux blancs avec le découpage à la tronçonneuse, qui faisait réémerger les couleurs du dessous. [...] À Barcelone, je peignais davantage, et il m'arrivait d'empiler quatre/cinq couches sur le même tableau, c'était à un moment où je changeais très rapidement de technique. La tronçonneuse m'a permis de sortir de l'excès de matière, et de récupérer des couches picturales anciennes. [...] Pour mes dessins et mes aquarelles, quand je veux des blancs vraiment blancs, je gratte la couleur pour retrouver le blanc du papier. Pour des autoportraits, j'ai utilisé des matières organiques en train de se décomposer. [...] Pour mes tableaux de restaurants chinois, j'ai mélangé du riz à la peinture, et, pour mes paysages sous-marins, des spaghettis cuits et plastifiés qui simulaient les mouvements sous-marins. À part çà j'ai déjà utilisé dans mes peintures du mica, du silex en poudre, du sable de marbre, de la cendre, et cette poussière qu'on trouve sous les lits, qui a ce gris si merveilleux, une matière qu'on ne retrouve jamais ailleurs, comme un sédiment de rêve. Je me sers du sulfate de fer pour faire rouiller certaines couleurs, je le pose sur un banc de zinc qui devient ocre avec l'oxyde de fer [...] Avec le pigment noir d'os calcinés, je vais peindre des jeunes filles à la peau reluisante et aux chevilles fines. C'est la résurrection...". Parfois, en Afrique, ses papiers sont griffés, troués, lacérés ou bosselés lorsqu'il les laisse sécher sur les rochers. Si les termites dévorent un carnet relié en cuir, il dessine sur ces pages rongées de cavités ; il met en évidence des trous. Dans son *Livre des trous* (1993), il représente, entre autres, des scènes d'accouchement et des crânes en une "allégorie de la naissance et de la mort" que Marie-Laure Barnadac analyse.

Miquel Barceló n'est jamais un exilé. Il travaille librement à travers le monde ; il voyage et travaille constamment à Paris, à Amsterdam, à Naples, au Portugal, au Mali. Il revient souvent à Majorque. Nomade parfois, il se cherche lui-même et trouve son Espagne profonde dans des espaces lointains.

Souvent, dans ses peintures, dans ses dessins, dans ses céramiques, il représente des natures mortes, des *Vanités*, des nourritures. Des poissons sont parfois découpés. Des fruits et des légumes évoquent

parfois des sexes masculins et féminins. Des racines s'étendent. Des animaux sont suspendus, pendus sur un fil horizontal. Des soupes tourbillonnent avec une jubilation ambiguë et supposent des saveurs souvent amères et lugubres, liées à la mort, à la nécrophagie, à la corruption, à la décomposition. Dans certains cas, il s'inspire des *bodegones* de l'espagnol Sánchez Cotán : dans une ouverture géométrique, avec un relief presque "irréaliste", éclairés par une lumière violente (vers 1602). Par exemple, Barceló dessine la courbe d'un poireau, des oignons gonflés, l'encre d'un poulpe, une moule qui se ferme sur elle-même. "Des choses se nourrissent d'elles-mêmes. De grands tourbillons provoquent des tourbillons plus petits... Visquosité" écrit-il dans ses notes. Ou bien il précise : "J'essaie de jouer avec cette image du plus petit au plus grand, du monde des insectes ou du monde des bactéries, avec une perspective jusqu'aux constellations...". Il sculpte, en bronze patiné, une tête de cochon sur une colonne solennelle... Il peut représenter simultanément le tragique et la splendeur : "Les oiseaux pendus tête en bas et les ailes ouvertes comme des anges resplendissants".

Assez souvent, il peint des portraits. Ainsi, en 1994, il fait des portraits d'un photographe aveugle, Evgen Bavcar : "Quand je fais un portrait, ça me renvoie au sentiment que j'ai souvent triché avec ma peinture, de ne pas faire de la peinture. Avec l'aveugle, il y a une *sorte d'impunité merveilleuse* qui permet d'éviter cette peur du regard"...

Miquel Barceló revient régulièrement en Afrique, au fleuve et au désert. Il remarque : "L'Afrique ressemble à ma peinture." Sans doute, pour lui, l'Afrique ressemble aussi à l'Espagne, à son âme, à ses désirs. Dans le sec et l'humide, par les tourbillons et l'aveuglement, l'Afrique constituerait un des visages transformés de l'Espagne.

Gilbert Lascault