

avec mes amies

Colonna

ÜBERREICHT

MIT DEN BESTEN

EMPFEHLUNGEN



Städtische Kunsthalle
Düsseldorf
Grabbeplatz 4
4000 Düsseldorf 1
Tel. 0211 - 365783

TROIS CENTS ANS DE SOLITUDE

Nemesio Antunez, un peintre du Chili

KATERINA SCHMIDT
DIRECTEUR EXPOSITIONS

STADTISCHE KUNSTHALLE, DUSSELDORF
R.F.A.

"De longues années plus tard, devant le peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler de cette après-midi lointaine, quand son père l'emmena pour lui faire connaître la glace. Macondo était en ce temps-là un village avec une vingtaine de maisons, au bord d'un fleuve à l'eau cristalline, courant dans un lit de pierres meulées, blanches et fissurées comme des oeufs préhistoriques. Le monde était si jeune en ce temps-là, que maintes choses étaient encore dépourvues de nom et qu'il fallait les indiquer du doigt pour les désigner." 1)

Assise sur une ancienne chaise baroque en face de Nemesio Antunez dans son atelier sobre mais agréable, n'ayant devant les yeux à l'arrière-plan qu'une photo de Kafka comme décoration, je ne peux m'empêcher de penser à ce début du roman "Cent ans de Solitude" de Garcia Marquez et à la remarque faite par James Baldwin: "Qui nous croirait la vérité? Nous devons écrire des romans". 3) Tandis que nous trions des diapositives, des photos, tandis que nous feuilletons des catalogues et que cette vaste biographie se déroule tel un flot continu, encouragé par mes répliques, j'éprouve quelque chose de cette réalité toujours surprenante de l'Amérique Latine.

A l'âge de 17 ans l'élève silencieux faisant partie d'une famille de gens d'affaires, avait gagné au Collège Français qu'il fréquentait à Santiago le premier prix de rhétorique et s'était embarqué sur un cargo, pour en profiter pendant un an, pour rester ébloui devant les tableaux de Picasso et de Miró, pour visiter les musées européens. Pendant 1938-1942 il fit ses études d'architecture à Santiago et obtint son diplôme. Tandis qu'il participait aux cours de dessin qui se concentraient entièrement sur une ambiance agréable, il découvrit la gouache qui, pareille au ciel généreux de Santiago, devint sa passion. Une bourse Fulbright l'éloigne de la famille qui de toute façon considère l'existence d'un peintre en son sein tout aussi absurde que Montesquieu les Persans. Le titre de Master of Architecture lui permet de se débrouiller pratiquement, mais son vrai intérêt se porte dorénavant seulement sur la peinture. Au moment de son arrivée à New York les émigrants européens faisant partie du cercle surréaliste parisien sont déjà là, surtout l'un d'entre eux qui, tel Antunez, ne connaît nulle barrière linguistique, qui établit les contacts, qui est le camarade d'école et voisin de Santiago, qui - lui aussi architecte - s'est donné à la peinture: c'est Matta. Il emmène Antunez chez Peggy Guggenheim, chez Jackson Pollock à l'atelier; un colocataire inconnu encore en ce temps-là, mais toujours disposé à des visites hebdomadaires, est Mark Rothko; on rencontre également

André Breton et sa femme chilienn Liza. Antunez se livre à son propre travail discrètement, il est encore à ses débuts, mais il observe, discute et subit sa profonde influence surréaliste. C'est à New York, affirme-t-il toujours, qu'a eu lieu sa formation comme peintre. Il y reste d'abord jusqu'à 1945 et retourne plus tard pour y rester entre 1947 et 1950, cette fois-ci pour apprendre systématiquement la gravure dans "l'Atelier 17" de Stanley William Hayter. Pendant les années 1950-1953 il suit Hayter à Paris et par la suite il crée, inspiré par Hayter, le "Taller 99" à Santiago. 5)

L'atelier de Hayter à New York aussi bien qu'à Paris était considéré comme lieu de rencontre pour artistes doués et renommés. Max Ernst, Masson, Miró, Matta, Pollock y venaient par moments. Antunez y rencontre Yves Tanguy. Ses premières gravures datant de cette époque portent l'empreinte massive de ces rencontres, sachant que plus tard Antunez ne cherche ni l'affiliation aux expressionistes abstraits à New York et ni celle à l'art gestuel à Paris. Il préfère rester provisoirement à l'écart, plutôt que d'abandonner sa façon figurative de conception et de peinture, pour laquelle il développe graduellement une gamme de thèmes individuels. Pendant des années il poursuit en maintes variations ses sujets, les soumet à des combinaisons surréelles. Mais il n'attribue point une beauté surprenante à la rencontre inattendue d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection. 6) La nappe à petits carreaux du restaurant parisien peut, libérée d'assiettes et bouteilles de vin rouge, réaliser son rêve de grande nature et d'air frais, elle peut s'étendre par dessus le massif des Andes, copier leur contour gigantesque, rougeâtres ou gris-blanc comme la neige, et refléter le jeu du soleil sur ses carreaux qui s'envole parfois avec un coup de vent, tels des cerfs-volants effarouchés. (Voir photo). Ou alors le lit de Honey Moon se trouvant au milieu du Highway désert et offrant à ses occupants toute l'étendue illusionnaire d'une aube en plein air imbibée de poésie. Fantaisies peintes, rêves de jour, illusions, tout ceci vite réalisé du fait que tout est encore possible dans le monde non dépravé de l'image?

D'abord: A la base des travaux de Antunez, dont les thèmes sont exécutés de préférence en formats petits et moyens, à l'aide de pinceaux fins et couleurs minces, se trouve toujours son entourage immédiat, dont il choisit un détail caractéristique et significatif. Pablo Neruda, 7) son ami d'ancienne date, l'a dénommé un contemporain des Cordillères et ceci à raison. Sans la structure géographique du Chili, sans les Andes aux cimes enneigées, sans les plaines et l'Océan Pacifique, sans la jungle et le désert, le monde imaginaire de ce peintre serait inconcevable. Il n'aspire pas à créer le portrait d'après nature et il serait inexact de le nommer un paysagiste. Mais la nature du Chili joue dans son travail un rôle tout autre que dans celui de Matta par

exemple, qui peut interpréter dans ses "Morphologies psychologiques" et "Inscapes" premiers l'âme humaine comme un paysage fantastique. Antunez reste plus proche à la réalité extérieure quand il traite les Andes dans ses thèmes. "Le Chili", dit-il, "est pour moi une atmosphère, il est pour moi le coloris des mines de cuivre, de la mer et du soleil qui apparaît toujours quelque part, c'est du Siens, du gris, du bleu, du vert. A New York ma palette devint noire-grise; je me donnais du mal à obtenir l'atmosphère du ciment!" 8) Des massifs gigantesques, des plissements de roches avec au fond des lignes de sommets souples croisées par le rythme des cimes suivantes, tout ceci défile sur les premiers tableaux des Andes presque toujours parallèlement au cadre. (Voir illustration). Les tons de rouge et brun prédominent, les tons de brun varient d'après l'heure du jour ou bien ils changent sous l'effet des ombres produites par des nuages bas. Des couches de vapeurs se faufilent dans les vallées, s'écartant seulement pour laisser passer les rayons du soleil, qui se répartissent sur les cimes brillantes. Un grand tableau dans l'édifice des Nations Unies à New York représente ce groupe de tableaux 9), mais les différentes variantes des "Andes à carreaux" sont également apparentées à ce groupe, tableaux dans lesquels le coloris de l'atmosphère et la multiplicité des formations sont plus prononcés que l'artifice des motifs géométriques. (voir illustration ...). Plus tard les Cordillères s'éloignent souvent, marquent l'horizon, remplissent l'ouverture d'une fenêtre, ont la fonction de destination lointaine ou bien entourent ceux qui dorment dans leur songe, donc font partie d'un décor complexe.

A New York, la vue par la fenêtre l'inspire pour les "City Dwellers", les "Habitants des grandes villes", des tableaux qui selon Waldo Rasmussen expriment de façon typique la réaction étrange du latino-américain habitué à la nature élémentaire. 10) Des passants dépersonnifiés, observés de distance, constituent inconsciemment sous la forme de grouillements minuscules des ornements libres, dont la connexité n'est que parfois ou partiellement concevable. Tous semblent sans repos, pareils à des hirondelles de passage, installés en toute hâte dans le système à nid d'abeille qu'est l'architecture utopique des villes; vus de cette perspective égalisante, on ne dirait pas qu'ils soient capables de comprendre le système qui les tient en mouvement. Au milieu de cubes strictement géométriques de niveaux vivement contrastant, ils peuplent la Megalopolis en ciment, s'y étant adaptés en noir-blanc; plus tard les paysages urbains gagnent en monumentalité. Des compositions vues très souvent de perspective centrale, montrent des blocs compacts, sombres, ayant par moments l'air de constructions préhistoriques et dont les façades closes et plates les font paraître inaccessibles. Entre d'étroits chemins creux se trouvent des terrains de jeu strictement limités qui se reflètent sur les murs (ou bien est-il question d'écrans de contrôle énormes appartenant à un système de surveillance parfait?). Une autre fois on se retrouve à l'inté-

rieur d'un complexe d'architecture dont la structure close, dans son artificialité et son manque d'un système de marquage discernable, ne permet plus une orientation de haut et de bas. Les percées à l'arrière-plan mènent le plus souvent sur une ligne d'horizon haute et lointaine, sur des montagnes. Ces villes peuvent être dépeuplées, mais elles peuvent aussi être la coulisse d'événements dramatiques, lorsque par exemple le cône lumineux d'une lampe basse désigne la mort du particulier comme étant un sort individuel et que la foule qui se tient à l'écart prête à cette figure géométrique, toujours à l'aide de formations de rectangles, une expression de magie rituelle (voir illustration.....).

Comme pour les "Habitants des grandes villes", "Playgrounds" ("Les terrains de jeu") constituent également un thème important et indépendant, qu'il aborde pour la première fois aux Etats-Unis, mais qu'il développe plus tard en l'appliquant à la situation de l'Amérique Latine. C'est un regard jeté par la fenêtre de son domicile à New York sur un terrain de jeu qui donne l'impulsion à ce thème. Le mouvement en masse des gens est reproduit en noir-gris à l'intérieur des terrains que des murs sombres séparent. On ne peut distinguer les fonctions des différents joueurs et c'est à peine si on reconnaît le ballon. Celui-ci (mais en est-il un?) est remplacé par moments par un élément étrange et fascinant, un soleil énorme qui éclaire ce décor triste et qui semble donner aux joueurs agités un motif plausible pour leurs mouvements. Quand ils se trouvent en Amérique Latine, les "Playground" deviennent des terrains de football, vu la popularité de ce sport dans la région. Deux poteaux blancs sur une pente d'un vert tendre ou bien sur un haut plateau - n'importe quel endroit est bon - suffisent pour marquer le cadre. Dans l'espace énorme de la nature primitive le caractère communicatif des terrains de jeu a l'air plus authentique. Pour une fois cependant le tableau "Il sueño de un dellantero", "Le songe d'un", 19, (voir illustration) dans lequel le songe fait exception à la règle et transforme l'horizon entier en un gazon plongé dans la brume sur lequel sont dispersés les poteaux blancs et de petits groupes de joueurs, rappelle que le jeu a également une fonction relaxante. Mais c'est une scène de rêve, car Antúnez ne traite point ce thème de manière aussi anodine. "L'entraînement physique dérobe les forces, la production et la consommation irréfléchie des figures ornementales détournent l'attention de la transformation de l'ordre existant. L'accès de la raison est entravé quand les masses dans lesquelles elle devrait pénétrer se donnent aux sensations que lui offre le culte mythologique dépourvu de dieux. Sa signification sociale n'est en rien inférieure aux jeux de cirque romains fondés par ceux au pouvoir." 11) Siegfried Krakauer analyse très soigneusement ce problème en 1927 dans son essai "Ornement des Masses". La popularité du football, surtout dans les pays du troisième monde,

connaît son "panem et circenses" et une lutte fanatique a lieu pour obtenir des records sportifs, en vue d'une reconnaissance mondiale et de l'affermissement du sentiment de sa propre valeur.

Pendant les années 1974-1976 Antunez crée la série "Estadio Negro" ("Le stade noir"). Il est su que ce fameux stade de Santiago avait eu temporairement la fonction de camp de prisonniers, après la chute de Allende en 1973. Ces tableaux de petites dimensions représentant la tribune du public en forme de cercle en une perspective déformante devant un arrière-plan des Andes, tel un anneau sombre et hermétique, font allusion par l'assemblage de masses humaines au centre de l'arène, par un but renversé, par une lueur rouge par-dessus les montagnes ou bien par une vitre cassée dévastant tout l'aspect, que les jeux sont clos. (voir illustration).

"Je suis un témoin et je peints ce que je peux témoigner" a dit un jour Antunez. Il le fait à sa manière douce et discrète, qui se méfite d'agitation et qui évite l'emploi de formules contorsionnées pour exprimer l'indicible. "Ce que je viens de dire est vrai. Mais je me tais sur beaucoup de choses!", voilà comment dans "Les Perses" d'Echille le messager termine son rapport. Des accords de couleurs sombres, une guitare en feu, expriment le deuil pour Victor Jara (2), (voir illustration); une enveloppe abimée, encadrée de noir, portant le titre "Lettre du Chili", fait allusion au sort anonyme.

Entre 1964 et 1967 Nemesio Antunez était retourné à New York en tant qu'Attaché Culturel, puis il avait été nommé directeur du Museo de Bellas Artes à Santiago. Mais il n'a jamais abandonné la peinture. Cependant, plus il passe d'un continent à l'autre - en 1974 il s'était établi en Espagne - plus la scène et les métaphores latino-américaines prédominent dans ses oeuvres. Des thèmes tels que "La Dance", "Le Danceur de Tango", "Le Lit" et "The Highway" reviennent continuellement depuis les années soixante!

"Les Danceurs de Tango" glissent en bloc devant un arrière-plan abstrait dans des salles de dance hermétiquement closes où ils se reflètent sur les murs à glace ou bien ils s'agitent en couple de solos devant un ciel crépusculaire à rayures transversales. Les mouvements excentriques des dances féfigurent leurs corps de façon unitaire. Dans la masse épaisse les robes claires des dames et les costumes foncés des messieurs se confondent en un ornement vif. La dance les fait tourner si longtemps que le sol sous leurs pieds s'amollit et qu'il pourrait s'ouvrir pour eles engloutir à tour de rôle - donc le Tango en tant que dansa de la muerta. (voir illustration).

Antunez vient à parler d'un autre groupe de thèmes: "sur une étendue modeste et rectangulaire, voir le lit, ont lieu: la naissance, la mort et la moitié de la vie que nous passons à dormir." Comment Oblomov 13) se serait-il senti dans un de ces anciens modèles à haute tête et couverture rayée en couleurs? Certains lits sont modernes, de simples couches, vides, bien faits ou encore un peu dérangés, se trouvant dans des chambres nues, en plein air, devant un paysage des Andes, devant un arrière-plan nuageux. Parfois des contours de corps se dessinent sous la couverture et sur les coussins reposent des touffes de cheveux appartenant à ceux qui dorment. Ils projettent de manière douce et diffuse leurs rêves sur les murs de la chambre: les Cordillères, le soleil, des masses d'êtres humains qui s'écoulent et répètent automatiquement la réalité du jour.

Des schémas d'images de plus en plus simples vont de pair avec des structures complexes et dépourvues de contenu. Il préfère une répartition de surface symétrique et une composition de perspective centrale, l'image saisie étant d'une optique plus éloignée. Il ne peut plus se débarrasser du cauchemar de New York concernant l'angle droit et la ligne droite et dans la série des "Highway" au plus tard c'est la confrontation entre l'élégance, la témérité, l'artificialité et l'obstination de la ligne droite respectivement du rectangle qu'elle définit. Si dans la série précédente des "Andes à carreaux" les motifs géométriques s'étaient facilement déformés pareils à l'idée, pour finalement disparaître, le "Highway" avance en ligne toute droite vers l'horizon, comme un ruban et, irrésistible, il s'avance à travers la jungle avec sa végétation touffue, à travers d'autres "Highways", à travers l'atmosphère cristalline d'une aube rayée, directement dans la mer, à travers le désert plat et les montagnes fantastiques, reliant le lointain avec le plus lointain. Des masses d'êtres humains, encore plus minuscules qu'avant, semblent le submerger, la brousse l'envahit de nouveau, les ombres que les nuages jettent sur la route font l'effet de camouflage, Les seules "déviation" absurdes de cette ligne droite obstinée sont dûs à d'immenses murs en verre, rectangulaires et transparents, ou à d'énormes prospectus. Ceux-ci empêchent à des intervalles réguliers le passage, créent des barrières devant lesquels se forment des entassements et limitent l'existence de voies de communication libres. Une ligne blanche toute fine suffit pour esquisser des frontières insurmontables. Comme variante du thème des "Highway" il faudrait encore citer une série de peintures représentant des poursuites en voiture à travers le désert, qui ont préoccupé Antunez depuis 1963 déjà.

Si l'on fait abstraction de dédicaces personnelles, telles que celles à Maximilian Zomosa 14), Pablo Neruda ou Victor Jara, il n'existe presque pas d'individualité humaine dans ces groupes de tableaux. D'autant plus fort ils

traitent les problèmes de l'abrutissement des masses. Des motivations et manipulations trompeuses sont démasquées, l'irrationalisme de forces agissantes se reflète sur le développement d'espaces vitaux disproportionnés et artificiels. Le paysage des Andes ne peut représenter à la longue une alternative soulageante pour le milieu naturel. Leur fascination a pour cause surtout les dimensions immenses et dépeuplées dans lesquelles se déroulent de manière relativement sereine et paisible des rythmes élémentaires tels que les heures du jour et les saisons. Il n'y a que le "Highway" pour démontrer que de telles réserves ne sont pas à l'abri de la civilisation déformante, qui avec une persévérance fatale pénètre dans les "tropiques tristes". L'énorme distance critique nécessaire pour reconnaître de tels rapports a pourtant un revers: l'écartement de la communauté, l'isolement en tant qu'observateur réduit à regarder par la fenêtre.

Antunez décrit l'atmosphère de ses tableaux comme étant "solitaire" et non pas triste, il préfère le crépuscule à la lueur du jour nette. La solitude ne signifie point l'isolement dans la vie de ce cosmopolite. Elle se confond chez lui de façon très espagnole avec l'idée du Vanitas, avec la conscience du caractère éphémère de tous les phénomènes, de leurs effets et leurs revirements, avec le fait d'être ainsi mais en même temps très différent, avec le Vida-e-sueno. "Je prends les choses, je les attrape", dit-il, et tandis qu'ils le fait, elles se soustraient déjà à sa prise.

Encore quelque chose: sa solitude n'est point craintive. Est-ce la solitude centenaire de tous les Buendias d'Amérique Latine? Ou bien Antunez y a-t-il ajouté volontairement celle des deux autres continents, ce qui ferait trois cents ans de solitude.

Tous droits réservés pour la diffusion de ce texte, également moyennant films, radio, télévision, reproduction photo-mécanique, bandes magnétiques de toutes sortes, ainsi que sa reproduction partielle.