L'ESPAGNE, L'EUROPE

L'étape historique que nous vivons est propice au sujet de réflexion proposé par ce Congrès de l'AICA, sur les entrecroisements des cultures à l'échelle mondiale, et plus précisément à l'échelle de notre vieux continent. Le Portugal et l'Espagne viennent d'entrer dans le Marché Commun. Ni l'un ni l'autre n'ont attendu cette date pour entrer dans ce qu'André Chastel appelait récemment "le Marché Commun de la Culture".

L'identité nationale espagnole s'est affirmée au cours d'un Moyen Age particulièrement mouvementé, très différent de celui que vit le reste de l'Europe, durant lequel aux apports des civilisations antérieures (ibériques, phéniciens, grecs, romains, goths) vint s'ajouter la lutte et à la fois le dialogue avec l'Islam. Depuis toujours, donc, l'Espagne s'est trouvée être un carrefour de cultures, une plaque tournante, d'abord entre l'Orient musulman et l'Occident chrétien -sans oublier Sefarad-, puis lorsque elle devint presque simultanément une puissance américaine et européenne, entre l'Europe et l'Amérique.

Après une période flamande, et à partir de l'introduction tardive de la Renaissance, durant plus de deux siècles c'est d'Italie -une Italie en partie espagnole- que vinrent la plupart des modèles. Modèles, chez les plus grands, acclimatés et non pas servilement imités. Chez Le Greco se fondent les ors bizantins de sa Crète natale, la couleur de Venise, et enfin l'aride paysage de Tolède. Velázquez lui-même, le peintre le plus seul, est l'hôte de la Villa Médicis, où il peint les deux petites toiles de jardin. Ribera s'intègre à l'école caravaggiesque de Naples. Peu de nos peintres, cependant, eurent une projection extérieure. Il est difficile de préciser quel est à l'époque le profil de l'art espagnol.

La noirceur? A côté d'un peintre macabre et excessif comme Valdés Leal, l'on trouve le doux Murillo. La mystique? A côté des moines et des natures mortes de Zurbarán, l'on trouve les allégories mondaines du baroque Pereda. Le jeu de miroirs? A côté de ceux, encadrés d'aigles autrichiennes, des portraits de Carreño, l'on trouve la sérénité inégalée de Velázquez. L'Ecole Espagnole n'a en commun que le fait d'offrir une tonalité plus grave, plus réaliste, que le reste des écoles européennes. D'autre part, la perspective n'est jamais étroitement nationale. Les plus grands artistes européens, comme le Titien ou Rubens, travaillent pour la cour de l'Espagne.

L'on est d'accord avec Malraux et d'autres auteurs pour faire commencer une certaine modernité européenne en peinture, par Goya. Pour l'Espagne cependant, Goya c'est plutôt une fin. Goya, qui peint à la fois les portraits des réformateurs, et les peintures noires de la Quinta del Sordo. Goya, qui après avoir montré les désastres de la guerre napoléonienne, finira par aller mourir à Bordeaux, et par trouver en France, avec Manet, une descendance spirituelle. C'est sur Goya que se ferme le Prado: au XIXème siècle, la cour n'achète plus de grande peinture. C'est avec lui, avec la famille Tiepolo, avec Scarlatti que s'achève le cycle des grandes commandes culturelles. Une fin, en beauté.

Ni en littérature ni en peinture, il n'est possible de parler du XIXème espagnol, comme d'un siècle brillant. Aucun équivalent, chez nous, de la poésie symboliste ou de l'impressionisme. Aucun peintre espagnol de l'époque ne compte vraiment pour l'Europe. L'Espagne devient un pays pour touristes anglais ou français, une source d'inspiration, un lieu exotique. Rome -une Rome elle aussi à bout de souffle- continue d'être le but des artistes espagnols. Rosales, Fortuny, Sorolla passent par son

Ecole Espagnole, fondée en 1873. Le dernier commence à assimiler l'impressionisme. Il en va de même pour Beruete, connaisseur de Velázquez, et qui à la suite de Haes, hollandais d'origine, se fait l'interprète du paysage castillan.

En 1894, parait à Barcelone un livre dont le titre -Desde el Molino. Impresiones de un viaje a París- évoque les prestiges de Montmartre. Ce livre, écrit par Rusiñol, et illustré par Ramón Casas, parle en effet de la butte. L'on y rencontre, au Chat Noir, Erik Satie. Trois ans plus tard, Rusiñol, Casas, Miquel Utrillo, fondent à Barcelone leur propre Chat Noir: Els Quatre Gats. C'est là que le très jeune Picasso découvre l'art nouveau, qui sous le nom de modernisme se répand à Barcelone -la Barcelone de Gaudí-, puis timidement dans le reste de l'Espagne. Un art importé de Paris, mais aussi de Vienne et de Munich.

En 1900, Picasso prend à son tour le chemin de Paris. En 1901, il peint La toilette. Sur le mur du fond, il y représente une affiche de Lautrec. Six ans plus tard, après avoir mis à contribution Lautrec, Gauguin, Cézanne, la sculpture de l'Afrique noire, l'art ibérique, l'art roman de la Catalogne, il ouvre une étape de la peinture moderne avec Les Demoiselles d'Avignon. Malgré son absence du pays, l'on retrouvera chez lui maints sujets spécifiquement espagnols: une Andalousie de cliché romantique pour le Tricorne de Falla, la guerre avec Guernica, les courses de taureaux, les Meninas de Velázquez, Góngora qu'il illustre.

Malgré cette persistance thématique, l'Espagne ignorera longtemps son peintre le plus génial. Tandis que dès 1905 commencent à affluer les clients américains, russes, français, allemands, les espagnols, eux, s'abstiennent. Il en va de même avec la quasi totalité des critiques et des directeurs de musée. Il faut attendre 1936 pour que s'organise,

grace à l'initiative privée, une exposition de son oeuvre en Espagne; 1946, pour que paraisse le premier livre espagnol sur son oeuvre.

Même ignorance espagnole, même ignorance stupide et fatale, dans les cas parallèles: Juan Gris, peut-être la personalité la plus pure du cubisme; María Blanchard; Pablo Gargallo; Julio González qui ouvre lui aussi une étape de la sculpture moderne. Au début de ce siècle, l'apport espagnol à la naissance de l'art moderne se fait donc à Paris, en exil, et sans aucun lien avec l'Espagne. Vingt ans plus tard, la situation se reproduira, un peu plus atténuée, pour Miró et Dalí. De tous les espagnols de Paris, seuls trouvent un écho en Espagne, ceux qui s'assagissent. (Rien d'étonnant, donc, que nombre d'historiens et de critiques étrangers citent Picasso, Juan Gris ou même Miró comme "peintres français d'origine espagnole". C'est l'Espagne qui est coupable d'oubli. Ses musées, hélas, en témoignent).

A quoi s'intéressait l'Espagne, à l'époque? L'Académie occupait le devant de la scène. Picasso, Juan Gris, Dalí buttèrent tous les trois, à plusieurs années d'intervalle, sur le même professeur de l'Ecole des Beaux Arts madrilène, Moreno Carbonero, dont le nom survit grace à ses trois élèves rebelles. Tout un système d'Ecoles, d'Expositions Nationales, de Jurys et de Concours assurait la survivance de cet art.

Au cours des deux premières décades du siècle, l'on vit se consolider en Espagne, et parfois aussi sur le marché international, un art espagnol qui n'était ni académique, ni résolument moderne comme celui de Picasso ou Julio González. Une composante essentielle de cette scène intéressante et encore mal connue, c'est le dialogue qui s'établit, à l'intérieur même des oeuvres, entre une certaine tradition espagnole, et l'art moderne de l'Europe.

Le Greco est revendiqué et collectionné par Rusiñol, par Zuloaga. Ce dernier, qui restaura la maison natale de Goya, fut le peintre espagnol antérieur à Picasso, le plus connu en Europe. Estimé par Rilke, il peint les portraits de Barrès -qui contribua avec son Greco ou le secret de Tolède à la redécouverte du crétois-, de Satie, de Paul Fort, de Charles Morice, de la Comtesse de Noailles. En Espagne même, ce basque qui exalte le paysage castillan est le représentant attitré, en peinture, de la génération pessimiste, obsédée par le passé et ses grandeurs, connue comme "génération de 1898". 1898: la date de la perte des dernières colonies. Ces vencidos da vida, pour employer un terme portugais de l'époque, n'étaient cependant pas opposés, bien au contraire, à la modernisation, à l'européisation de l'Espagne. Ortega y Gasset, plus optimiste, plus constructeur, leur doit beaucoup. Ortega, qui fonde en 1915 la revue España, puis en 1923 celle d'Occidente, et qui écrit d'ailleurs, lui aussi, l'éloge de la peinture de Zuloaga.

Divers autres peintres sont caractéristiques de cette période. Romero de Torres, proche du symbolisme, peint Cordoue la morte, et des andalouses. Anglada Camarasa, bien que catalan, se spécialise lui aussi dans un certain portrait de femme. José María Sert, marié à la célèbre Misia, est connu pour ses brillants pastiches du XVIIIème siècle. Citons aussi Nonell, Gustavo de Maeztu, Néstor, Viladrich, Beltrán Masés, le graveur Ricardo Baroja. Mais le plus étrange, le plus fulgurant des peintres noirs, c'est José Gutiérrez Solana, chroniqueur des bas fonds, des courses de taureaux, du café romantique, de la province, de la mort, des masques.

Cet isolement de l'Espagne -une Espagne qui n'ignore pas la modernité- sur ses propres obsessions se propage aux provinces, avec des nuances

différentes selon le degré d'ouverture à l'extérieur, et selon le degré de développement des diférents nationalismes.

En Catalogne, l'autonomie politique s'accompagne d'un art lui aussi à volonté nationale. Les ingrédients principaux sont cependant d'origine étrangère. Le méditerranéisme, le rapport à la Grèce et à Rome, est puisé chez Moréas et son Ecole Romane. Puvis de Chavannes, Maurice Denis sont des modèles pour les peintres. Maillol influence les sculpteurs. Le paysage de la Pastoral de Sunyer provient directement de Cézanne, sans doute le peintre qui trouve en Catalogne, entre 1910 et 1936, le plus de disciples. Tout cela est baptisé noucentisme par Eugenio d'Ors. Il faut souligner le fait que cet écrivain, et les peintres qu'il défend dès 1906, préfigurèrent en grande mesure le novecento italien, et en termes plus généraux le retour à l'ordre des années vingt. Quand celui-ci se produisit, D'Ors fut conscient du caractère précurseur de ses intuitions. Les peintres catalans, quant à eux, continuèrent pour la plupart sur cette lancée. Jusqu'en 1936, et même au delà, cet art fut le préféré de la bourgeoisie nationaliste.

Au Pays Basque, les peintres cherchaient eux aussi à configurer l'image idéale de la région, puisant leurs sujets dans la vie rurale, dans les fêtes, dans le monde des pêcheurs ou des ouvriers. Mais cela n'interromp pas le dialogue avec l'Europe. Bilbao est une ville cosmopolite. Hermes, revue qui consacre un numéro spécial à Zuloaga, compte Ezra Pound parmi ses collaborateurs. Zuloaga, Guiard, Echevarría, Paco Durrio passent de longs séjours à Paris. Regoyos et Iturrino se forment à Bruxelles au contact de symbolistes. Un livre -L'Espagne noire- nait du voyage de Regoyos et de Verhaeren à travers l'Espagne. Chez Iturrino, dont Derain fit le portrait, la vision de l'Espagne, une Espagne andalouse et

gitane, est plus claire: presque fauve. En 1901, c'est avec lui que Picasso expose chez Vollard. En 1911, il voyage à Séville avec Matisse, et ce sera l'occasion de tableaux parallèles.

Durant les années dix, l'Espagne commence à s'ouvrir aux avants-gardes. En 1912, Dalmau organise à Barcelone une exposition cubiste où figure le Nu descendant un escalier de Duchamp. Eugenio d'Ors consacre plusieurs articles à l'évènement.

La Guerre Mondiale pousse nombre de créateurs des pays qui y participent, vers l'Espagne neutrale. Quelque chose de semblable à ce qui se produit en Suisse. En 1916, arrivent à Barcelone Picabia, Cravan, Gleizes, Charchoune, entre autres. Picabia publie, chez Dalmau, les quatre premiers numéros de 391, la revue qui répond au 291 new-yorquais de Stieglitz. C'est aussi à Barcelone qu'il parait son premier livre, Cinquante-deux miroirs.

De leur côté, plusieurs peintres et poètes de Barcelone s'éloignent du noucentisme. Marinetti et Apollinaire sont des modèles pour des poètes comme Junoy, Foix et Salvat Papasseit. Ce dernier, qui découvre la poésie du port, influence décisivement deux peintres uruguayens: Torres García, qui vient du noucentisme et ira par la suite vers le néo-plasticisme, et Barradas, qui tire du futurisme qu'il a connu en Italie, sa doctrine vibrationniste. A la même époque, Miró découvre Van Gogh, Cézanne, les fauves, les cubistes, la revue Nord-Sud de Reverdy.

A Madrid aussi, forte présence de l'exil. En 1915, Ramón Gómez de la Serna -qui dès 1909 avait publié des manifestes de Marinetti- préface l'exposition Los Integros, où figurent avec des toiles cubistes María Blanchard et le mexicain Diego Rivera. Lipchitz, qui vit alors à Majorque, est également proche de Gómez de la Serna, qui fut une espèce

d'Apollinaire espagnol, très présent sur la scène française de l'art moderne, comme en témoigne un livre singulier, Ismos, paru en 1931 et dont Tàpies et Saura ont dit l'importance qu'il eut pour eux dans leur jeunesse.

L'année clef, pour Madrid, c'est 1918. Robert et Sonia Delaunay, qui avaient habité la capitale espagnole en 1914, reviennent du Portugal. Ils rencontrent le poète chilien Vicente Huidobro. Barradas est là lui aussi. Deux argentins, Borges et sa soeur la peintre Norah, qui sont passés par Genève et par l'expressionisme, et plusieurs polonais, les peintres Jahl et Pankiewicz, le critique Paszkiewicz, le poète Peiper, complètent cette scène cosmopolite. Sous l'influence de Huidobro, nait un mouvement poétique où confluent le cubisme, le futurisme et Dada: l'ultraisme, auquel les exilés seront très liés.

La plupart de ces éxilés refluèrent, dès que cela redevint possible, vers Paris. Ni Barcelone ni Madrid n'avaient grand chose à leur offrir du point de vue de la diffusion de leur oeuvre. Recommence alors, parallèlement, la marche vers Paris des artistes espagnols les plus audatieux. Les premières visites de Miró et de Dalí, à plusieurs ans d'intervale, sont pour Picasso. Ils s'intègrent l'un et l'autre au surréalisme, dont nous reparlerons tout de suite. Le reste s'inscrit du côté des Cahiers d'Art. C'est le cas de Bores, de Cossío, d'Ismael de la Serna. A leurs côtés, Peinado, Manuel Angeles Ortiz, Pruna, Togores, Caneja, Gaya, Flores, Luis Fernández, Palencia, Ucelay, Viñes, passent des séjours plus ou moins longs. Certains s'installeront définitivement. Pruna et Manuel Angeles Ortiz font des décors de ballets. Togores est préfacé par Max Jacob et figure parmi les réalistes magiques de Franz Roh. Fernández, avant de devenir l'un des peintres les plus secrets de

son époque, s'essaie au néo-plasticisme, à peu près à la même époque où Dalmau -toujours Dalmau!- projette avec Van Doesburg une revue ~~néo-plasticiste~~ qui ne paraitra jamais, Le Nouveau Plan.

Le cas le plus singulier est celui de Palencia. Comme avant lui Vázquez Díaz, il rentre en Espagne. Il finira par s'assagir lui aussi. Avant cela, il formule le projet le plus abouti de synthèse entre l'avant-garde internationale, et une certaine idée -proche de celle de ses amis du "27" poétique, Lorca et Alberti, peintres eux aussi- du paysage et de l'âme espagnols. Il fonde, avec le sculpteur Alberto, l'Ecole de Vallecas, du nom d'un village des alentours de Madrid. Nous le retrouverons dans La Barraca, le théâtre de Lorca qui parcourt les villages, puis aux côtés de Torres García -de passage à Madrid- dans un éphémère Groupe d'Art Constructif.

Paris donc pour les plus audatieux. Pour le reste, ou bien l'isolement espagnol, ou bien d'autres destins. Munich tente Mateos. Le Mexique révolutionnaire, Maroto et Francisco Miguel. Mais tout cela reste minoritaire. La seule vraie concurrence, pour Paris, c'est Rome. A cause de l'Ecole Espagnole, mais aussi parce que le novecento attire les peintres, particulièrement ceux qui s'intéressent à l'art de la fresque. Souto et Gregorio Prieto s'approchent tardivement de la metafisica. Bien des années plus tard, c'est à Rome -et à Venise- que Ramón Gaya, qui dans les années trente oppose le Prado à Paris, trouvera son chemin.

Mais la peinture réaliste et construite de l'Espagne des années vingt et trente -qui devient presque l'art officiel de la République- n'est pas bien originale. Elle ressemble à celle de n'importe quel pays. Si certains apports sont italiens, si d'autres viennent du noucentisme catalan, la figure écrasante, l'exemple suivi par tous est celui de

Vàzquez Díaz, qui ~~dans~~ vers la fin des années vingt, pour ses fresques de La Rábida sur Christophe Colomb, se replie de Cézanne sur Zurbarán. Le cas de Vázquez Díaz, ancien de l'avant-garde parisienne, revenu dans son pays, finalement récupéré par le franquisme, rappelle celui du portugais Almada Negreiros, qui vécut et travailla à Madrid.

Tout autre est l'histoire du surréalisme, par essence errant et transnational. Breton inaugure en 1923 (conférence à Barcelone sur Picabia) le cycle des voyages surréalistes vers l'Espagne. A Madrid, la Residencia de Estudiantes, où habitent Lorca, Dalí, Buñuel, invite des écrivains d'avant-garde, Marinetti entre autres. Aragon y parle en 1925. Crevel et Eluard -qui fréquente le Cadaqués dalinien- parlent eux aussi en Espagne, le second lors de l'exposition Picasso de 1936. Masson habite -comme Chagall- Tossa de Mar, un village de la côte catalane où le visitent Bataille et Duthuit. Calder montre son cirque aux paysans de Montroig, le village de Miró, et aux étudiants de la Residencia madrilène. En 1936, Max Ernst expose au Musée d'Art Moderne de Madrid.

A Barcelone, les surréalistes d'ADLAN sont en bons termes avec les architectes du GATCPAC. Aux Canaries, la Gaceta de Arte de Tenerife défend elle aussi simultanément -cela donne une idée de la faiblesse de notre avant-garde- le surréalisme et la nouvelle architecture. En 1935, la revue organise une Exposition Internationale du Surréalisme. Breton et Péret assistent à l'inauguration, et l'on signe un manifeste.

L'apport espagnol fut, pour le surréalisme, décisif. Ce fut un apport très diversifié. La Catalogne fournit à la fois Miró, le peintre le plus peintre -avec Masson- du groupe, et Dalí, qui, s'il n'est pas le moins peintre, est sans doute le moins moderne. L'Aragon, patrie de Goya, fournit Buñuel. N'oublions pas Oscar Dominguez, âme du groupe de

Tenerife. En exil, la mouvance surréaliste attirera, dans le triangle Caraïbes-New York-Mexico, Granell, Remedios Varo et Esteve Francés.

Durant la guerre civile, la plupart des artistes modernes se battirent du côté de la République, et la plupart des traditionalistes le firent du côté de Franco. Il y eut des exceptions, des académiciens qui se retrouvèrent à Valence, des modernes qui étaient phalangistes, comme Cossío, l'architecte Aizpurúa et surtout l'écrivain Giménez Caballero, une espèce de Marinetti espagnol. Ces exceptions mises à part, le meilleur de l'avant-garde figure au Pavillon Républicain de l'Exposition de Paris, en 1937, autour de Guernica de Picasso. Cette oeuvre, qui suscita des réticences parmi certains de ses commanditaires, est la plus universelle de toutes celles qu'inspira une guerre atroce. En 1938, Penrose l'expose aux Burlington Galleries de Londres. Simultanément, une autre salle de la même institution abrite une exposition franquiste de Zuloaga, devenu le portraitiste de Franco et de Millán Astray, le général du Viva la muerte. Eugenio d'Ors, pour sa part, essaye -c'est avant Guernica- de compter sur Picasso... pour l'envoi franquiste à Venise. Pittoresque ingénuité, comme si le peintre aurait pu accepter, et comme si les supérieurs de l'écrivain auraient pu accepter un tel peintre. D'Ors, donc, finit par se replier sur Pruna. Mais même pour Pruna il eut des difficultés avec les siens.

Après la guerre espagnole, après la guerre européenne, et passés le renouveau de l'académisme et les continuations timides et pour la plupart paysagistes (Ortega Muñoz, Zabaleta) de la modernité d'avant-guerre, Paris est la seule fenêtre ouverte sur l'Europe. L'air de Barcelone et Madrid est alors quasiment irrespirable pour un peintre à vocation moderne. Ne parlons pas de la province. Aguayo, l'un des premiers abstraits, abandonne vite

Saragosse pour Paris. A Tanger, ville ouverte, ville d'exil, travaille, en rapport avec le milieu américain, Julio Ramis.

Comme à Paris, comme à Prague, comme à Lisbonne n'est-ce pas José Augusto França, comme quelques années plus tôt à New York, le surréalisme, en 1948, est à Barcelone un ferment pour une avant-garde presque clandestine et alors très mal vue -bientôt les choses changeront un peu- par les milieux officiels. Tàpies, Cuixart, Ponç, Tharrats, en compagnie des poètes Brossa et Cirlot, composent, dans leur revue Dau al Set, des hommages à Picabia et à Cocteau. Ils deviennent amis de Miró et des surréalistes locaux de l'avant-guerre. Parmi eux, l'étonnant Joan Prats, chapelier dont la vitrine arbore un mobile de Calder.

A Madrid, même envoûtement chez Saura, qui, en 1953, avant de partir à Paris rejoindre le groupe de Breton, organise l'exposition Arte Fantástico. Aux Canaries, Millares, lui aussi surréaliste, est en contact avec les anciens de Gaceta de Arte.

Pour tous ces peintres, il s'agit d'aller au delà du surréalisme. L'année 1953, où Tàpies s'approche de l'expressionisme abstrait, est celle de son premier voyage à New York et de sa première exposition chez Martha Jackson. Saura de son côté, à Paris, romp avec Breton, à peu près vers la même époque où rompent les hongrois Hantai et Judit Reigl. En 1956, il expose au Musée d'Art Moderne de Madrid ses premières toiles d'action. Il faut signaler d'autre part que malgré le passage à Paris, où Saura continue d'habiter, pour l'ensemble de la génération, l'Espagne ne sera plus, comme elle l'avait été pour les peintres de la génération de Picasso, ou pour ceux de celle de Miró, un simple "pays d'origine". Depuis leurs débuts, et à la différence de leurs ainés, ces peintres ont en Espagne un public, une critique, des musées à leur disposition. Que

cette relative normalisation se soit produite durant la dictadure franquiste est un phénomène paradoxal et encore mal analysé.

Ce qui compte le plus, pour la génération des années cinquante, ce sont les exemples américains. En 1955, une exposition du MOMA visite Barcelone. Deux ans après, une collective des action painters voyage à Madrid. Pollock -sur lequel Saura écrit un texte-, Kline, Rothko, De Kooning, sont constamment cités par les peintres de El Paso, le groupe qui, de 1957 à 1960, rassemble Saura, Millares et d'autres expressionistes abstraits madrilènes. Certains européens sont également appréciés. Vedova, Hartung, Mathieu exposent à Madrid. Saura est en rapport avec Jorn et Alechinsky. Michel Tapié organise l'exposition Otro Arte pour Barcelone et Madrid, et écrit la première monographie étrangère sur son quasi homonyme Tàpies.

La peinture espagnole, appuyée pour des raisons de propagande par le régime, connait une vogue internationale, dont le point de départ se situe à la Biennale de Venise de 1958, et qui culmine à New York en 1960, avec une exposition au MOMA, et une autre au Guggenheim. Vogue sans lendemain, mais très forte en son temps, au point que Françoise Choay pourra écrire dans L'Oeil, en 1959, que c'est en Espagne que se situent les évènements d'importance mondiale de la fin de la décade. Les critiques européens et américains percoivent bien sûr les dettes des peintres espagnols envers les peintres de Paris ou de New York. Mais ils soulignent surtout ce qui est nettement -parfois même topiquement- espagnol dans cette peinture. Il y a un côté noir, sombre, tragique, dans les tableaux de El Paso, chez Canogar, chez le Viola ténébriste, chez Feito, chez Millares qui construit un Sépulcre pour Philippe II. Mais le peintre qui illustre le mieux cette attitude, c'est Saura.

Action painter, il s'intéresse comme ses collègues américains aux diverses mythologies, et aux arts non-européens. Mais il revient toujours à la tradition espagnole du Goya noir et de Valdés Leal; il peint ses obsessions, le Chien de Goya, Torquemada, Sainte Thérèse, Quevedo, et, lui aussi, Philippe II.

Toute la génération, évidemment, n'est ni si noire ni si obsédée par l'histoire et ses fantasmes. Tàpies, s'il admire lui aussi Goya, se rattache plutôt à un contexte catalan. Non pas celui des noucentistes, qu'il abhorre, mais celui de Miró et des rebelles des siècles passés. Tàpies, d'autre part, qui est aujourd'hui le plus universel de nos artistes, a beaucoup regardé vers l'Extrême Orient. A Barcelone aussi, Ràfols Casamada par contre est l'héritier spirituel du méditerranéisme. A New York, où il habite depuis 1950, Guerrero construit son oeuvre, comme l'a bien vu Pleynet, sur le dialogue entre ses origines andalouses, et sa culture plastique américaine. C'est également aux Etats Unis, en contemplant une exposition de Rothko, que Zóbel, peintre et fondateur du Musée de Cuenca où se trouve rassemblée la génération, eut la révélation de son style.

En marge de l'expressionisme abstrait se situent Chillida et Oteiza, sculpteurs ~~basques~~ pour lesquels ont autant d'importance le bagage de la sculpture moderne, et ~~la~~ leur tradition basque. López García et les réalistes quotidiens vivent leur petit monde ancien; pour eux l'un des modèles fut un certain art italien, toujours présent grace à l'Ecole Espagnole de Rome. N'oublions pas les constructivistes: Sempere, proche d'Arp et de Vasarély, et qui expose ses Boites de lumière aux Réalités Nouvelles de Paris, en 1955; et l'Equipo 57, lancé par Denise René et qui suit l'exemple nordique de Mortensen.

Après le côté "très espagnol" des années cinquante, la suite inmédiate fut, par réaction, internationaliste. Le pop art version locale n'est qu'un pâle reflet de l'américain. Arroyo, Genovés, Equipo Crónica participent du mouvement que Gassiot Talabot définit alors comme "figuration narrative". L'on retrouve chez les Crónica et chez Arroyo bon nombre des clichés historiques espagnols, objets de leurs parodies. John Cage et Fluxus trouvent des héritiers chez le groupe ZAJ. Vostell collabore avec eux. Des argentins comme Rómulo Maccio ou comme Alberto Greco -qui réalise les premiers happenings espagnols- témoignent de l'afflux hispano-américain. Yves Klein durant les années cinquante, Frank Stella un peu plus tard, vivent à Madrid, mais isolés.

Au début des années soixante-dix, quelques peintres madrilènes reviennent à la peinture, si décriée par les conceptuels. Gordillo, qui avait peint des Têtes Bacon et des Têtes Giacometti. est le seul peintre que Pérez Villalta ou Alcolea sauvent du désastre des sixties. Ils aiment aussi Hockney, Chirico, Dalí, Vallotton et autres maudits. Parallèlement, à Barcelone d'autres peintres, comme Broto et Grau, se font écho des propositions de Support-Surface puis de Peinture Cahiers Théoriques. L'un d'eux traduit L'enseignement de la peinture, de Pleynet. Tout cela mène vers l'Amérique. L'exposition du cinquantenaire du MOMA, celle de Matisse et celle de Motherwell -où figurèrent plusieurs de ses Elégies à la République Espagnole- furent des évènements marquants.

Avec le temps, les trajectoires des uns et des autres s'entrecroisent. Madrid et Barcelone, la figuration et l'abstraction, dialoguent. L'Andalousie, la Galice, les Canaries, le Pays Basque apportent leurs voix au concert. En Galice, le nom même du groupe Atlántica constitue

tout un programme, ouvert sur Porto et Lisbonne. Les Canaries songent parfois à l'Afrique, redécouvrent leur passé guanche, regardent vers l'Amérique, repensent à leurs années trente surréalistes.

New York voit s'installer une colonie espagnole, surtout catalane. Sicilia et Barceló y débarquent, en provenance, non pas de Madrid ou de Barcelone, mais de Paris, qui a repris son rôle dans l'histoire de la peinture espagnole. Sicilia, Barceló, mais aussi Campano, Lacomba, Broto, ont travaillé et dans certains cas continuent de travailler à Paris. Malgré tous les progrès de l'Espagne, il semble donc que la tentation de l'exil continue d'être forte pour ses artistes.

La génération des années cinquante apparaissait avec un profil assez défini. Il n'en va pas de même pour ces peintres des années 80. Si l'espace des tableaux de Quejido est un espace velazquien, et si son atelier s'élève -il insiste lui-même sur le symbolisme de ce fait- sur les lieux de la Quinta del Sordo goyesque, peu de cas sont aussi évidents. L'artiste espagnol d'aujourd'hui est un être errant. Il s'installe, comme tant de ses prédécesseurs, à un carrefour de cultures et de styles. Xesús Vázquez, à Santander, conçoit son atelier comme une caverne, qu'il peuple de livres, de cathédrales et de ~~rêves~~ songes. Rêve aussi chez Dis Berlin, dont le pseudonyme lui-même est illustratif d'une démarche qui fait du peintre une espèce de Barnabooth en chambre. Alcolea s'enferme à Venise. Sicilia peint indifféremment des paysages urbains de Paris ou des toiles non-figuratives à New York. Il lit les abstraits polonais des années vingt. Le méditerranéen Barceló passe un séjour au Portugal où il peint l'Atlantique, puis il revient à Paris pour le Louvre. Albacete, après un apprentissage mi-cézannien, mi-américain, découvre l'Europe centrale et peint la façade du

Kunsthistorisches Museum de Vienne, et les rêves de l'Etudiant de Prague. Mais la condition plurale, complexe, contradictoire de l'art espagnol de ces dernières années, à mon avis c'est Campano qui permet de la cerner le mieux. Il travaille à Paris. Il a réalisé des collages à la fois cubistes et motherwelliens. Il a abordé, dans de grandes toiles, très américaines d'exécution, des sujets français: Le Déluge de Poussin, La Barque de Don Juan de Delacroix (d'après Byron... et sur un mythe espagnol) et finalement La Montagne Sainte Victoire de Cézanne. De la splendeur cézannienne, il est ensuite passé, avec sa série Omphalos, au paysage au fond lui aussi cézannien et tout de splendeur de Delphes, l'une des sources de notre culture.

JUAN MANUEL BONET