

créer. Rodolfo Nieto se maintenait ainsi en équilibre continu, jamais sûr de soi à l'excès, mais jamais non plus totalement démuné, le visage sérieux et les yeux souriants. Il avançait à vive allure et, à la fin du voyage, il n'avait pas progressé. En fait, il tournait autour de lui-même. Il cherchait son centre. Il le cherche encore.

Rodolfo Nieto est Mexicain. C'est, en ce qui le concerne, une donnée de fait, comme la date de naissance ou la couleur des cheveux, non une définition ou un programme esthétique. Sa mexicanité — si vraiment existe un caractère national ou racial — est secrète et involontaire, donnée plutôt que concertée. Il ne lui eût certes pas été difficile de pêcher (C'est le mot) dans la mer du passé précolombien, et d'extraire des profondeurs de ses eaux deux ou trois nouveautés millénaires. Ou de ramasser les miettes de l'art populaire de sa province et d'offrir un banquet de ces restes aux affamés d'archaïsme et d'exotisme. Pour obtenir certains effets, il suffit d'un peu de flair et d'habile astuce. On dira que Tamayo découvrit, dans l'ancienne sculpture mexicaine, un monde de relations spatiales et que sa couleur est dans une vive correspondance avec l'art populaire. Mais ce fut là, plus qu'une découverte, une authentique création. Quelque chose qu'on ne refait pas. La tradition dans les arts se définit par l'intervention ; toute œuvre vraiment importante est unique et inimitable en son essence. Même à l'intérieur d'un style ou d'une manière, ce sont les variations qui comptent : l'histoire d'un style est celle de ses changements. En s'interdisant la facilité de l'imitation, Nieto s'est gardé de l'imposture morale. Avec la même simplicité qu'il se défendit de fabriquer des objets curieux, il refusa de se convertir lui-même en objet de curiosité. Rien de plus éloigné de son attitude que cette supercherie ingénue — et indécente — qui consiste à se répandre dans les salons des civilisés sous l'équipement d'un sauvage de vitrine.

Avec celle du folklore, autre tentation, peut-être plus forte encore, de l'objet *up to date* : celle du folklore urbain. La première est une nostalgie de ce que jamais nous ne fûmes ; la seconde est une furieuse avidité du présent. C'est la séduction du vide, parce que jamais le présent ne se donne à nous comme présence, mais comme acte. Son essence est le possible et c'est pourquoi il n'a pas de forme ou, ce qui revient au même, a mille formes à la fois. Le présent est littéralement invisible. Il ne se présente jamais et ne se rend présent

que lorsqu'il cesse d'être acte et se transfigure en œuvre. Tant que nous vivons, nous ne nous rendons pas compte que nous vivons. Dans les pauses de la vie — recreations de la mémoire ou créations de l'imagination — le vécu s'incarne en une présence que nous pouvons enfin contempler. L'amour du présent, en sa vivacité même, est funèbre. Sa forme la plus extensive est la mode (masque de la mort, disait Leopardi). En ses expressions les plus osées et lucides, c'est l'élément tragique de l'art moderne (je pense à la poésie d'Apollinaire). Quelques-unes des œuvres les plus vivantes de ces dernières années — celles qui ne sont pas des répétitions sans risque de gestes dadaïstes et surréalistes — sont traversées, pour ainsi dire, par ce grand appétit de la mort. Et le folklore contemporain a en commun avec le folklore traditionnel la tendance à masquer le vide du présent, non avec la présence, mais avec ses attributs, avec ce qui l'engendre ou l'évoque. Aussi est-il, en sa forme la plus pure, davantage un acte qu'une œuvre. Ou bien c'est un simulacre, une cérémonie autour d'une absence. Ou une façon de faire de la peinture sans peindre (comme dans le collage, cette grande trouvaille des maîtres modernes). Si l'on admet que l'essence de la peinture est la présence — la présentation devant le regard, quel que soit ce que l'on présente, pourvu que ce soit l'apparence peinte et non la chose même — il n'est pas difficile de montrer que cette tendance, par les moyens qu'elle emploie ou les résultats auxquels elle parvient, est un dépassement de la peinture. La réticence de Nieto devant cette voie s'inspire sans doute des mêmes raisons que son rejet de l'archaïsme. En dépit de sa jeunesse — ou à cause d'elle ? —, il a choisi la plus difficile : demeurer dans la peinture, aller vers la présence.

Nous vivons dans un monde rempli d'objets qui se disputent notre attention. Les uns nous menacent, les autres nous sourient. Ce sont les deux visages de la cité. L'industrie lance tous les jours des combinaisons de formes, de sons et de couleurs qui, d'une manière ou d'une autre, nous invitent à faire usage des choses, et avec une abondance égale, de toutes parts s'élèvent des murs et des panneaux qui nous préviennent d'une voie sans issue. En l'air et devant nous, obstacles et invitations constituent un système de signaux. Et tout est bien en vue. Seulement, la distance entre les choses et l'homme, qui est ce qui rend possible la vision et la réflexion, a cessé pratiquement d'exister. Roger Munier a consacré, il y a peu, un pénétrant essai à cette « civilisation du regard » qui, en

réalité, a perdu la vision : ce sont les objets qui nous regardent et nous hypnotisent. Monde bigarré de signes, plus que d'images, d'où a disparu ce que nous pouvons contempler sans crainte d'être possédés ou sans avidité de posséder, ce qui ne se détériore pas avec l'usage : les présences. Personne ne sait où elles sont allées, mais nous savons tous qu'elles se sont perdues dans le gouffre même où ont disparu les essences.

Depuis plus d'un demi-siècle — c'est-à-dire avec un certain retard, car la poésie et la philosophie l'ont découvert avant — la peinture est confrontée à cette situation. Mais avec plus de force que les autres arts (il n'en pouvait être autrement) elle nous l'a rendue visible, pour ainsi dire. En nous ouvrant les yeux, elle nous a révélé qu'il n'y avait rien à voir. Et avec le même acharnement, elle s'est vouée à réinventer les présences. Rien ne sert de débattre si elle y est ou non parvenue. La peinture moderne est un acte de foi. Je dirais que sa tentative n'a pas rendu au monde sa présence, mais elle a donné à l'homme la possibilité de se concevoir lui-même comme un pourvoyeur inépuisable de visions. Elle est ainsi devenue rivale de la poésie et de la musique, arts plus libres de l'apparence extérieure. A cet égard, le cas de Nieto m'enthousiasme et m'intrigue. J'ai dit qu'il a choisi le plus difficile : demeurer dans la peinture. Cela veut dire : commencer par le commencement, savoir qu'il n'y a pas de présences. Le savoir avec les yeux et avec l'esprit : accepter d'être un commençant. Nieto le sait et ne craint pas de l'être. Les tableaux qu'il nous montre, sans orgueil ni honte, sont les tableaux d'un commençant. Qu'est-ce donc, en eux, qui commence ?

Lignes, traits, coups de pinceau, le rythme de ses formes est rapide et tient de la spirale ou du tourbillon. Au centre ou à une extrémité du tableau, le mouvement s'arrête, sans se figer, en une préfiguration d'yeux, de bouches, de becs. Parfois, les traits noirs ou blancs, sur un front vibrant de couleur, font penser à une écriture d'os, danse de squelettes à la lumière de feux d'artifice. Les couleurs vont du solaire au lunaire, avec une intensité qui s'arrête juste au bord de la violence. Papillons, plumes, soies, un monde de spectres colorés où apparaît soudain une griffe, des ongles, un fémur,

une bouche cruelle. Le délicat et le terrible. Et tout cela, comme si du fond de la toile — chaud, secoué d'ondes ténébreuses ou étincelantes — montait un obscur désir d'incarnation qui jamais ne parvient à s'accomplir, à s'apaiser en une forme finale. Animation qui se résout en fixité et en horreur. Peinture lyrique, en ce que les choses y sont plus suggérées que dites. Dans les gouaches abondent — bien qu'on les trouve aussi, avec moins de fréquence, dans les huiles — les illusions à un monde fantastique, principalement animal. L'art de Nieto s'inspire de la tradition visionnaire de la peinture et de la poésie.

Grand fervent de la littérature d'imagination, Nieto a illustré un livre de Jorge Luis Borges (*Zoologie fantastique*) avec une compréhension et une sensibilité admirables. Sa dévotion pour l'écrivain argentin et pour d'autres poètes de la même famille spirituelle, confirme l'impression que produisent ses tableaux : nous nous trouvons devant un artiste chez qui l'imagination occupe une place centrale. Mais imagination est un vocable trop vaste. Il s'agit, en son cas, de ce que, suivant Borges, on pourrait appeler la *raison fantastique*. C'est-à-dire : une fantaisie où le merveilleux est le résultat d'une nécessité logique. Pas à pas, de façon graduelle et inexorable, on nous conduit par un chemin sinueux au terme duquel nous attend une image (ou une proposition) qui, acceptée par la raison, est intolérable pour l'esprit. Les meilleurs tableaux de Nieto sont des évocations ou des convocations de cette image finale. Expérience qui consiste, s'il faut le dire expressément, à nous montrer le caractère indéchiffrable de la réalité. Pour ce jeune homme, la peinture n'est qu'une manière de conjurer cette présence qui se cache en chaque chose et en chaque être, qui n'est nulle part et qui nous affronte soudain, dans les lieux et aux moments les plus inattendus. Rodolfo Nieto a mis ses grands et indubitables dons de peintre au service de sa vision intérieure. L'exposition de ses œuvres à la Galerie de France pourrait s'appeler : Exercices de Contemplation. La présence — non celle que nous inventons, mais celle que nous découvrons, que nous portons en nous — est, dans ces tableaux, sur le point d'apparaître.