

La magie et le primitif de Francisco Toledo

Evodio Escalante

Volume 26, Number 106, Spring 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54464ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Escalante, E. (1982). La magie et le primitif de Francisco Toledo. *Vie des arts*, 26(106), 50-53.



LA MAGIE ET LE PRIMITIF DE FRANCISCO TOLEDO

EVODIO ESCALANTE



2

Il se trouve peu d'artistes dont on puisse dire qu'ils ont réussi à se faire une place dans la peinture mexicaine sans prononcer un seul mot. Francisco Toledo est l'un de ceux-là. Dans un domaine culturel aussi compétitif que celui de la peinture mexicaine, où la polémique et la discussion sont la voie obligatoire pour tout artiste qui veut être reconnu par ses contemporains, Francisco Toledo est une espèce de phénomène naturel. Il s'est imposé avec la force d'une constellation. Il le fait sans détours préfabriqués, sans récriminations d'aucune sorte et, qui plus est, sans échafauder un discours justificateur.

L'histoire de la peinture mexicaine du 20^e siècle démontre qu'il n'est pas un artiste important qui n'ait été entouré d'opposition et de polémique. Il s'ensuit que beaucoup de ces artistes furent également d'excellents polémistes. Qui ne se souvient des interminables discussions que suscita l'activité du groupe de muralistes qui allait former l'école mexicaine de peinture, et que représentèrent Orozco, Diego Rivera et Siqueiros? Orozco était absolument silencieux et répondait aux attaques uniquement par sa peinture, mais il n'en était pas de même de Rivera ou de Siqueiros, dont les capacités verbales et imaginatives étaient admirables.

1. Francisco TOLEDO
L'Homme-couperet, 1962.
Encre et aquarelle sur papier; 31 cm x 20,5.
Mexico, Galerie Arvil.

2. *Le Couple très similaire*, 1974.
Eau-forte; 63 cm x 101.

En accord avec la politique nationaliste des gouvernements de la Révolution mexicaine, les muralistes ne se contentèrent pas de créer une école de peinture aux caractéristiques particulières, ils élaborèrent du même coup un discours idéologique très consistant qui domina le milieu culturel mexicain pendant près de quarante ans. C'est sous le mot d'ordre «*Il n'y a pas d'autre voie que la nôtre*», que s'employait à remâcher Siqueiros, que se prolongea avec autorité l'école des Trois grands et qu'elle exclut pendant longtemps les artistes qui cherchaient pour la peinture mexicaine une voie différente, c'est-à-dire, une voie moins idéologique.

Rufino Tamayo fut l'un de ces artistes qui durent livrer une lutte sourde, inflexible, peu gratifiante, dans le seul but de se ménager un espace respirable dans son propre pays. Encore aujourd'hui, alors que l'école mexicaine de peinture est bien morte et enterrée trois mètres sous terre, l'œuvre peinte de Tamayo est parfois attaquée par ce que l'on pourrait qualifier de restes de la rhétorique nationaliste des années 30. L'agressivité polémique d'un Jose Luis Cuevas et l'indubitable talent de publiciste qu'il développe surtout dans les années 60, s'expliquent moins comme une manifestation d'égoïsme d'artiste que par le besoin de se tailler des ouvertures dans le rideau de nopal (un figuier de Barbarie) suffocant qu'avaient dressé les muralistes pendant leurs années de souveraineté.

Il est évident que l'activité de Tamayo et de Cuevas a été déterminante pour qu'un artiste comme Toledo puisse s'imposer sans avoir à faire de déclarations ou à remettre en question des polémiques culturelles. Quand Toledo apparaît sur la scène picturale mexicaine, il n'est plus nécessaire de démolir des idoles ou de réfuter les formes trompeuses d'une contrainte culturelle. L'atmosphère s'était assainie. Et, pourtant, la reconnaissance de l'art de Toledo offre un caractère surprenant: son unanimité. L'on discute parfois encore de l'étrangeté de Tamayo ou encore de la laideur grotesque des dessins de Cuevas. Avec Toledo, il n'y a pas de discussion possible. C'est pourquoi nous disons que le nom de Toledo apparaît sur la scène mexicaine comme un phénomène de la nature, comme un phénomène qui ne suscite pas autre chose qu'admiration, étonnement, enchantement, incrédulité. Pourquoi?

Il serait facile d'attribuer tout cela à l'énorme talent de l'artiste. Le talent ne fait aucun doute, il va sans dire. Ce que l'on devrait ajouter c'est que ce talent a des modalités toutes particulières et qu'il surgit précisément au moment où la scène picturale était prête à le recevoir.

Au travail libérateur de Tamayo et de Cuevas comme polémistes, il faut ajouter quelques commentaires sur les années 60. En effet, c'est alors qu'affleure, au niveau international, ce que l'on pourrait appeler une crise de la modernité. Les structures du capitalisme international entrent dans une période de crise et donnent naissance à des mouvements de rébellion juvénile dirigés fondamentalement contre les formes autoritaires du pouvoir à propos des conditions de la société d'abondance ou, encore, de la consommation somptuaire. D'un autre côté, les avant-gardes artistiques, qui représentent l'expression la plus poussée de ce modernisme dans le domaine de la culture, parviennent en même temps à leur apogée et au début de leur décadence. La crise de l'abstraction, qui culminera, dix ans plus tard, avec l'apparition de formes diverses du picturalisme (entre autres, l'hyperréalisme), prépare la voie à un retour au figuratif primitif d'un artiste comme Francisco Toledo.

Figuratif primitif? Qu'est-ce que cela veut dire? Avant tout, un retour à la figure et, encore plus, un retour au dessin comme point de départ de la création artistique. Les dessins grotesques de Jose Luis Cuevas, sa galerie monstrueuse de personnages où défile, répété à l'infini, le visage déformé de la bourgeoisie mexicaine, qui est fondamentalement une bourgeoisie urbaine (et dont la vocation internationaliste est démontrée par son incorporation au monde du jet-set), ces dessins sont le lieu obligatoire du contraste qui permet de trouver le figuratif primitif, rural, communautaire, de Francisco Toledo.

Alors que la ville est l'épicentre de la crise et de la décadence, la communauté primitive va être valorisée comme l'une des manifestations d'une utopie encore à portée de la main et, aussi, comme l'alternative au progrès destructeur et unificateur de la société avancée. C'est pourquoi les dessins de Cuevas sont toujours une critique, une opposition, qui s'exprime parfaitement à travers la ligne sinueuse et les contrastes violents du clair-obscur, tandis que Toledo, lui,

nous ramène à un monde ludique, badin, affirmatif même dans son agressivité et sa violence, mais où le temps n'est pas devenu un instrument et où, par conséquent, les forces créatrices de l'homme demeurent intactes.

Il est intéressant de noter que ce retour à la nature n'est en aucune façon un retour idéologique. Evitons tout malentendu: Toledo n'est pas un dérivé des utopies régressives des

3. Poisson étourdi, 1973.
Gouache sur papier; 76 cm x 55.
(Phot. O. E. Nelson)



années 60, avec sa mystique de la drogue et les fantasmes du retour. Le fait que son œuvre apparaisse au moment où ces utopies atteignent leur apogée ne signifie pas qu'il s'en nourrisse. Le primitivisme magique de son œuvre n'est pas une donnée idéologique mais biographique: il a une date et un lieu d'origine; il est marqué par son expérience personnelle comme membre de la communauté autochtone de Juchitan dans l'Etat d'Oaxaca. Bien qu'il ait vécu pendant des années (de formation et d'apprentissage) à Paris et à New-York, il y a dans son œuvre une fidélité indéniable à ses origines zapotèques, et, du même coup, une fidélité aux mythes, aux légendes, aux contes folklorique, aux traditions, qu'il entendit depuis qu'il était enfant, à Juchitan, avec ses parents, ses grands-parents et ses compagnons de jeu. Para-

doxalement, Toledo, qui n'a mis au point aucun discours, qui n'a point eu besoin de mots pour imposer son œuvre dans le milieu culturel mexicain, est au fond un artiste profondément littéraire, ou encore, un artiste qui dépend beaucoup de la parole; seulement, il s'agit d'une parole non dite ou que n'entend pas le spectateur. En tant que dessinateur, peintre, céramiste, sculpteur, Toledo est fondamentalement un personnage littéraire: parce qu'il vit des mythes et des traditions de Juchitan, parce qu'un aspect important de son œuvre surgit de ces textes que nous ne pouvons que deviner, et qu'il reprend pour leur donner le privilège de l'image. Ainsi, il introduit dans le monde réel une séquence de la magie perdue, un fragment de la vie communautaire, un instant de ce temps sacramentel où les dieux indigènes créèrent le monde.

Ce commentaire n'est pas gratuit. Contrairement aux divinités monothéistes, autoritaires et vengeresses, les divinités indigènes ressemblent aux hommes: elles savent jouer, elles savent que les choses ne sont pas parfaites (les dieux

mais plutôt un état de grâce ou d'enchantement. Ses dons? L'innocence, la poésie de son talent. Ces derniers le situent au-dessus des influences ou des limites temporelles. L'on est tenté de dire que Toledo est à la fois le plus rural et le plus universel de nos créateurs: son œuvre est aussi ancienne que les masques africains qui inspirèrent Picasso, et, en même temps, aussi moderne que peuvent l'être celles d'un Douanier Rousseau, d'un Tamayo, d'un Paul Klee. Mais pourquoi tenter de le classifier? Pourquoi évoquer pour lui les grands noms?

Quelqu'un qui le connaît personnellement a écrit: «A la vérité, son habileté étonne et provoque en même temps un certain sursaut quand on constate que la pratique de cette habileté lui est plus nécessaire que les aliments et les vêtements pour son corps, un peu comme la prière est indispensable au mystique... Il plie, modèle, découpe les journaux, le papier d'emballage, comme le font les enfants, mais il en résulte des créatures fantastiques, surabondamment pourvues



mayas se trompent, et ce n'est qu'après plusieurs essais qu'ils réussissent à créer l'homme). Toledo est l'un de ces dieux joueurs, souriants, libidineux — bien qu'aussi hiératiques — qui trouve des objets et ne peut s'empêcher de les transformer, qui reprend les formes et leur insuffle la vie, sans prétendre à la perfection. Toledo ne domine pas ses matériaux, il les rencontre et ils viennent vers lui; Toledo ne lutte pas contre les formes; on dirait plutôt qu'elles se donnent à lui de manière spontanée, comme quelqu'un à qui l'on donne la lumière ou la sensation de l'espace. C'est pourquoi le titre d'artiste ne lui convient pas du tout. La création est en lui une manière de respirer, c'est ainsi du moins qu'on le ressent; l'on ne trouve ni le travail, ni la souffrance, ni l'angoisse bourgeoise pour la perfection ou l'unité de l'œuvre,



4. Autoportrait, 1976.
Aquarelle; 76 cm x 56.
(Phot. Crispin Vazquez)

5. La Vache des mille cuvettes, 1974.
Eau-forte; 37 cm x 47.
(Phot. Crispin Vazquez)

de sexe, de cornes, de dents et de griffes, à la manière des masques africains ou polynésiens, comme s'il s'agissait de donner des leçons de vigueur à la création. Pendant qu'il parle ou qu'il écoute (ou fait semblant d'écouter), Toledo dessine dans les paumes de ses mains des êtres étranges de la même sorte que les précédentes; puis, il frotte ses mains brusquement et envoie sa progéniture éphémère dans le néant pour recommencer à la créer et à la détruire.»

Ces mots ne suffiront peut-être pas à faire pleinement comprendre quel artiste est Francisco Toledo; ils indiquent toutefois quelle est la nature de son talent, quelle est sa manière d'aller par le monde...