

BEKSINSKI (1986) (pris de l'album « BEKSINSKI » ed P. Dmochowski 1987)

par Tadeusz Nyczek

Comme certains autres grands peintres de ce siècle, Beksinski est architecte de formation. Métier qu'il n'a jamais aimé et qu'il dit avoir épousé sous la pression de son père.

Né le 24 février 1929 dans une petite ville du sud-est de la Pologne—Sanok, il la quittera en 1977 pour les besoins de sa profession: d'abord pour Cracovie, entre 1947 et 1952, pour achever ses études à l'Académie des Aciéries et des Mines, puis, pendant trois ans pour Szczecin et Rzeszow pour satisfaire à l'obligation du travail concernant les diplômés d'études supérieures en ce temps de la reconstruction de la Pologne.

De cette période "architecturale" il gardera un souvenir pénible d'un métier pratiqué à contrecœur et exclusivement dans le secteur dit de "l'exécution":

"Inutile d'en parler—dira-t-il un jour dans une interview —Une fois mes études terminées j'ai travaillé durant quelques années dans une entreprise du bâtiment comme fouetteur d'esclaves sur des chantiers."

Son oeuvre artistique a débuté par la photographie. Aussitôt ses études d'architecture terminées, Beksinski a commencé la photographie. Il a vite gagné la renommée et la considération du milieu professionnel. Il est même devenu membre de l'Association des Artistes Photographes Polonais —lui qui a toujours refusé toute "appartenance" qu'il ressentait comme de l'embrigadement. Plusieurs expositions de ses oeuvres photographiques lui ont valu de nombreux articles et monographies. Comme plus tard ses tableaux, ses photographies suscitaient autant d'enthousiasme

que d'objections. L'objet n'y était déjà que prétexte auquel l'artiste préférait les "circonstances psychiques" qui l'accompagnaient. Il lui est par exemple arrivé de photographier un nu féminin où le corps avait été fermement ficelé, tel un rôti. Ou de juxtaposer le visage d'un enfant et celui d'une vieille femme. Ou encore de rechercher l'effet voulu, par la composition de plusieurs photos dont l'une représentait une fillette avec des fleurs tressées dans les cheveux, une autre une poupée cassée et une troisième le corps allongé d'un mort.

A propos de la première période de sa création artistique, dont la fin coïncide avec celle des années 1950, une conclusion s'impose. Conclusion essentielle pour la personnalité de l'artiste: son attitude déformante à l'égard de la réalité. Pourtant, par la technique employée - la photographie -jamais Beksinski n'en a été aussi proche qu'alors. Car la photographie semble bien être une façon fidèle de représenter le monde réel. Cependant c'est justement le monde réel qui était tout à fait étranger à Beksinski. Ce qui comptait pour lui c'était déjà l'univers modifié - et de beaucoup - par les "circonstances psychiques" et par sa propre vision de lui. La déformation y jouait le rôle primordial, servant de moment intermédiaire où l'homme, l'artiste, pouvait s'ingérer dans le temps et dans l'espace pour recréer son propre monde. Si la photographie attirait Beksinski par son côté artificiel, "chimique", c'était justement cette nécessité de se référer à la réalité objective qui en constituait l'inconvénient. Et le naturel, le réel, Beksinski le détestait purement et simplement. Dans une interview accordée plusieurs années plus tard, il dira:

"Je déteste tout ce qui est "nature", tout ce qui vient "directement de la vache", comme disent les Polonais. Je bois du café

soluble, du lait en poudre, je mange des potages en sachets et de la viande exclusivement en conserves."

Ce trait psychique, tellement spécifique et si rare à notre époque où la plupart des gens et surtout des artistes fuient l'artificiel omniprésent, va, dans une large mesure déterminer le caractère de l'art de Beksinski.

Parallèlement à la photographie, Beksinski fait du dessin. La plupart du temps il s'agit de compositions expressionnistes exécutées au crayon de pastel. Elles comportent des éléments de silhouettes humaines déformées parfois à un tel point qu'elles donnent l'impression de structures à moitié abstraites. L'expressionnisme était sûrement une manifestation toute spécifique de "l'esprit du temps". Il régnait alors dans l'art en général et plus particulièrement en Pologne qui, en plein milieu des années 1950, a connu la période dite du "dégel" politique liée aux événements d'octobre 1956. L'art, dominé jusqu'alors par la doctrine social-réaliste, commençait à se libérer de la cuirasse des ordres et des interdits. Les nouveautés du monde envahissaient rapidement les milieux polonais toujours prêts à les assimiler. Les jeunes peintres proposent alors une peinture expressionniste qui se distingue par la richesse des couleurs et des textures, se référant parfois nettement aux tendances abstraites.

Effleuré par cet "esprit du temps" Beksinski devient pour un certain temps un fervent porte-parole de ces changements. Par la suite il admettra lui-même que pendant cette époque il était influencé par la "mode", comme l'est généralement tout débutant enthousiaste.

Cette soumission à une "mode" se voit peut-être le plus nettement dans ses premières oeuvres créées à la charnière des

années 1950 et 60, ainsi qu'au début des années 1960. On y voit apparaître alors les compositions purement abstraites, réalisées par divers procédés plastiques: dessins, peintures, reliefs en matière plastique, mais aussi en fil de fer et en tôle, sculptures et bas-reliefs en plâtre.

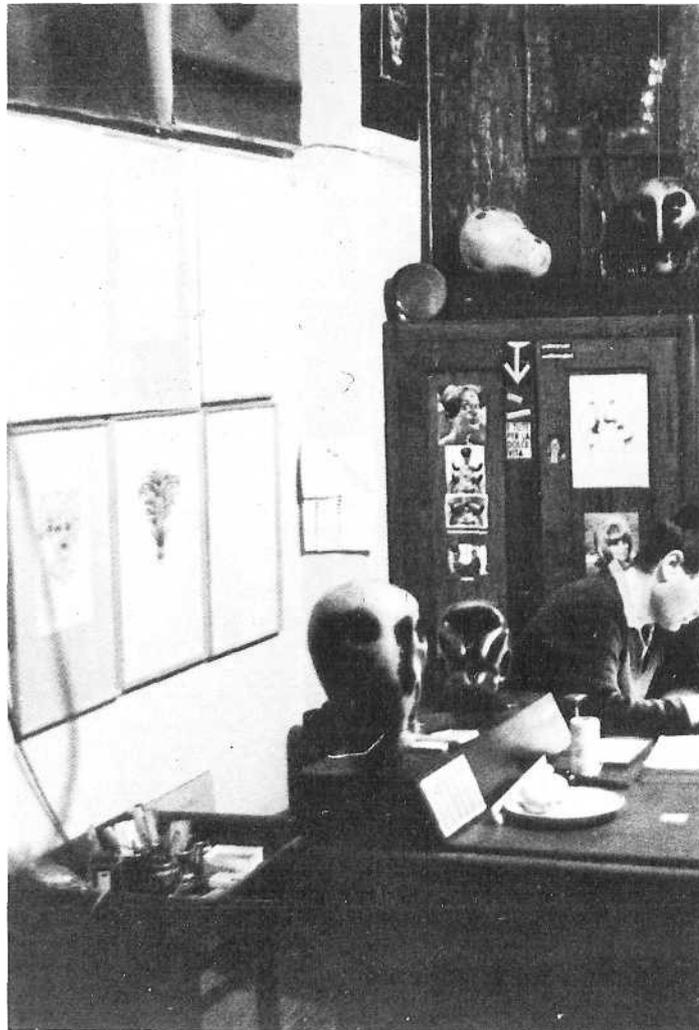
Beksinski essaie différentes formes et différents matériaux, conformément aux exigences de l'époque, mais aussi en accord avec ses prédispositions intérieures. Car les tableaux en tôle et en fil de fer, tout comme les reliefs en plâtre, bien qu'abstraites par leur forme lui permettent de rester expressionniste. L'artiste, qui ne supporte pas l'abstraction géométrique, accomplit des merveilles de technique dans la densité et dans la complication de la matière plastique au service de l'expression. La tôle et le fil de fer sont traités par l'acide, cuits, forgés, couverts de patine et polis jusqu'à ce qu'ils deviennent d'une densité extra ordinaire. Etant donné que ses tableaux sont construits par superposition, selon les règles du bas-relief, l'artiste obtient des effets tellement variés que déjà à cette époque ses oeuvres sont ressenties par le public comme des créations narratives. Les critiques y discernent les images des villes bombardées, les paysages de la mort et de la destruction. Les termes d'un malentendu, qui ira désormais en s'approfondissant, sont déjà bien plantés. Certes, dans l'atmosphère, toujours proche, de la guerre récemment finie une interprétation littéraire des oeuvres de Beksinski n'étonne qu'à moitié. Mais déjà l'artiste ressent le besoin de s'en démarquer car - dit-il - il n'a nullement programmé de telles significations.

C'est seulement sa première exposition vraiment "plastique", présentant surtout les dessins - en 1964 à Varsovie - qui a fait connaître Beksinski en tant qu'artiste dont la personnalité créative est déjà formée. L'exposition a provoqué bien des critiques, tout en devenant sujet à de véritables

exaltations.

Bien que Beksinski appartienne depuis quelques années déjà à l'Association Polonaise des Artistes Plasticiens il demeure pratiquement inconnu des amateurs d'art. Il est vrai qu'il a présenté ses reliefs lors de l'exposition de Poznan en 1958. Mais à cette époque là, s'il commence à exister déjà dans la conscience du public c'est plutôt comme architecte. Cela d'autant que l'exposition en question se tient justement dans les locaux de l'Association des Architectes.

Mais c'est l'exposition suivante, celle qui a eu lieu dans la capitale polonaise, trois ans plus tard, en 1967, qui a révélé Beksinski tel que le public et les critiques le voient et le reconnaissent jusqu'à nos jours. L'artiste y a montré ses dessins, aussi fermes par leur construction que par leur contenu mais très éloignés des formes à moitié abstraites, faites au crayon dans les années 50 et au début des années 60. Ces dessins, exécutés en grande partie à la plume et au stylo-bille noir, étaient maintenant - sans aucune exception - figuratifs. Reproduits depuis lors dans des dizaines de catalogues, journaux et autres publications ils sont devenus ses premières oeuvres vraiment représentatives, caractéristiques du "vrai" Beksinski; oeuvres que l'on identifie déjà au premier coup d'oeil avec "le style de Beksinski".



1966. Photo.: J. Lewczynski

Ses dessins ont surpris le public, aussi bien par leur forme plastique que par leur sujet. Car, presque sans exception, ils pourraient être qualifiés d' " érotiques " - chose dangereuse à l'époque. C'était de l'érotisme vif, agressif, biologique, qui frôlait la pornographie. Quelque chose cependant empêchait des définitions trop catégoriques. Quelque chose qui détournait l'attention de leur aspect érotique pour l'orienter vers une autre direction: celle du traitement bien spécifique du corps humain. La façon de dessiner les corps nus des hommes et des femmes n'était d'évidence pas réaliste. Elle n'était pas naturaliste non plus. Ces corps se trouvaient à l'état de décomposition avancée: le tissu se détachait des os qui transparaissaient à travers la peau consumée. La peau à son tour semblait s'écailler et se détacher. Mais, comme s'il n'était pas encore satisfait de l'effet, Bek-sinski faisait ressembler la peau à la toile

d'araignée qui, se séparant du corps vivait déjà sa propre vie d'objet ajouté. Il en était de même pour les veines et les vaisseaux sanguins, tantôt exhibés, tantôt se dessinant nettement à fleur de peau. Ils faisaient penser à des ficelles liant - au sens exact du mot - les personnages les uns aux autres.

Quant à l'érotisme de ces représentations, il était d'une nature assez spécifique. Comme s'il voulait écarter le reproche de faire de la pornographie ou de l'illustration sado-masochiste, Beksinski s'appliquait à enlever avec soin toute apparence de réalité aux personnages de ses dessins. Certains de leurs fragments, seulement, ressemblaient à la structure naturelle de l'organisme humain et donnaient à l'ensemble une grande apparence de précision. Le reste, c'est à dire le visage, les yeux, la bouche, les ailes qui poussaient aux épaules, donnaient l'impression d'un monde qui ressemblait seulement aux humains, mais qui, en vérité, était peuplé d'êtres ayant autant de points communs avec nous qu'avec les oiseaux, chauves-souris, spectres nocturnes, esprits et vampires. Ce qu'il y avait d'humain dans ces personnages - leur agressivité, leur souffrance, leur activité érotique - gagnait une dimension supplémentaire par le contact avec tous les accessoires de la décomposition d'un cadavre, du pourrissement et du dépérissement.

Dans cette métaphore Beksinski a exprimé - inconsciemment peut-être-la définition la plus concise de la vie: la naissance est le commencement de la mort. Car les transports de l'acte érotique sont tout proches du rictus suprême.

Cette explication n'épuise cependant pas tous les sens cachés de ses dessins: leur érotisme offre aussi à Beksinski une occasion spéciale de donner libre cours à ses fantasmes et de stigmatiser au grand jour les blocages psychologiques de tout homme élevé dans cette culture polonaise des années 50 qui frôlait le puritanisme.

Indubitablement la déformation des personnages, leur "déréalisation" visaient à détourner l'attention du spectateur du peintre lui-même et à empêcher l'identification de ses angoisses ou obsessions avec celles des héros de ses dessins. Leur côté grotesque, quelquefois fort prononcé, devait créer une distance supplémentaire et mettre entre guillemets les pensées et les gestes trop choquants.

Des fonctions analogues incombaient probablement à cette exfoliation de la peau, à la mise à nu de la structure de l'organisme, à ces cordes à ces toiles d'araignée et à ces membres enlaçant, enveloppant les silhouettes masculines et féminines. Exposées au premier plan, elles devaient détourner l'attention des sujets ainsi dissimulés. Comportement tout à fait naturel dans les situations extrêmes ou simplement gênantes. Nous les connaissons: quelqu'un fait en société une confidence intime —confus, il cherche à en effacer les traces, parle plus haut et plus fort, sourit avec plus d'insistance et d'une façon peu naturelle...

Beksinski attribue encore d'autres significations à ces créations denses remplies de veines, d'os ou de toiles d'araignée: il prétend que la surface plate et lisse l'irrite et l'ennuie tout simplement. C'est de là que serait venu la densité du dessin, le remplissage laborieux de chaque parcelle d'espace libre par quelque chose de concret, d'attrayant visuellement. Il appliquera d'ailleurs ce principe à son art tout entier; donc, aussi à sa peinture. Un jour il avouera à l'un de ses interlocuteurs lors d'une interview:

"...c'est tout simplement le besoin de peindre quelque chose dans chaque fragment du tableau, besoin sans doute commun à un grand nombre de créateurs d'aujourd'hui et d'autrefois/ ... / Lorsque je peins un nu je ressens un impératif, littéralement un besoin de le couvrir soit par l'écriture, soit par de fines veines, soit par des détails divers mais intéressants du point

de vue de la peinture, parmi lesquels se trouve également cette peau-draperie. Quand je peins un mur, le plâtre doit s'en détacher, quand je peins un intérieur, il doit être couvert de toiles d'araignée, et le plancher jonché de déchets, chiffons, ordures, saletés de tout genre. Un corps doux, un mur lisse, une rangée de fenêtres bien droites, un intérieur propre, un plancher miroitant sont pour moi et resteront synonymes de l'ENNUI."

Cette auto-définition mérite d'être relue. Elle dément déjà, ou du moins tâche d'élucider, nombres de malentendus accumulés autour de plus d'un motif de cet art emmaillotté des passions des interprètes. Motifs qu'on pourrait croire intellectuels ou artistiques et qui ne sont parfois que le fruit du hasard. Plus d'un personnage, plus d'un accessoire y sont de purs accidents dans un jeu que l'artiste développe pour remplir l'espace d'un tableau.

1970 est la date limite des expositions exclusivement consacrées aux dessins. Dans les années qui ont suivies, Beksinski a organisé quelques expositions mixtes, composées de peintures et de dessins, mais où la place croissante incombait désormais aux tableaux. Ses derniers dessins datent de 1973-74.* Ils ressemblent peu aux premiers, qui—jusqu'à 1968—étaient de dimensions modestes et exécutés à la plume ou au stylo-bille. Depuis 1968 ils sont de grands formats, en moyenne écrire un astérisque et écrire la note en bas et sont exécutés à la craie noire. A proprement parler, ce sont des tableaux en noir et blanc. Tableaux qui, ni par leur forme, ni par leur sujet ne diffèrent de la peinture. La technique de la craie noire a permis à

* *Beksinski s'est remis à dessiner en 1988*

Beksinski une large utilisation de doux clairs-obscur, d'une façon "naturaliste". Les tableaux de Beksinski exécutés à la craie noire constituent l'un des sommets du dessin contemporain. Ils témoignent d'une rare maîtrise des moyens d'expression que peu de dessinateurs ont jamais atteint.

Pendant les années 1965-66 Beksinski étudie la peinture à l'huile. Il met longtemps pour maîtriser cette technique picturale et y atteindre ce degré de perfection auquel il aspire dans tout ce qu'il fait. Ce n'est qu'au bout de 5 ans, en 1970, qu'il décide de présenter ses peintures à la "Galerie Contemporaine" à Varsovie. Organisée par des enthousiastes inlassables de son art Mme et M. Bogucki - ceux-là mêmes qui, les premiers, ont découvert son talent - cette exposition a fait une profonde impression sur le public qui a vu enfin tout l'art de Beksinski. Un art qui continue à provoquer de vives controverses et qui, désormais, divisera à tout jamais les gens, soit en ses partisans aveugles, soit en ses adversaires acharnés.

Tout au long des années 70 Beksinski exposera ses oeuvres à plusieurs reprises et à chaque fois avec un succès grandissant. Rapidement il deviendra l'une des figures les plus en vue de l'art contemporain polonais. Ses oeuvres seront désormais recherchées par les collectionneurs, achetées par les musées et les amateurs privés. Personne ne doute plus en Pologne que sa peinture soit une manifestation remarquable de l'art de notre temps.

En 1978 se tient au théâtre "STU" à Cracovie l'une des dernières grandes expositions en Pologne de tableaux de Beksinski à l'organisation de laquelle il participe lui-même. Désormais l'artiste cesse d'exposer lui-même ses oeuvres en public. La "Galerie Wahl" en exposera toutefois plusieurs en 1981 et en 1987. Un collectionneur de ses tableaux, Renzo Margonari organisera quelques expositions

à Mantou en Italie. Piotr Dmochowski présentera les tableaux de Beksinski à Paris, à Metz, à Düsseldorf et à Anvers en 1985, 86, 87, 88, et 89.* Mais c'est en Pologne que celui qui s'intéresse à la création de Beksinski trouvera la meilleure possibilité de voir ses tableaux, dans tous les grands musées ainsi qu'au musée de Sanok, sa ville natale où est rassemblée une quantité bien représentative de son oeuvre sans cesse complétée par l'artiste. Pour justifier son refus d'exposer, Beksinski prétend qu'il craint de voir ses tableaux abîmés ou détruits à l'occasion des déplacements divers. Il n'y a là, bien sûr qu'une partie de la vérité...

Mais il est certain que, comme tout perfectionniste il prend un soin extrême de la qualité technique et de la solidité de ses oeuvres. Il choisit le matériel qu'il a méticuleusement testé à de nombreuses reprises et en qui il a une totale confiance: l'isorel. Il le trempe dans des résines spéciales pour lui garantir résistance et longévité. Tout comme il prépare et exécute lui-même des encadrements simples, maniables et d'une solidité à toute épreuve. Dans ce souci extrême apporté aux qualités artisanales, techniques et matérielles de ses oeuvres il dit trouver une lueur d'espoir qu'elles lui survivront et laisseront une trace de son passage sur terre.

En regardant ses tableaux nous avons tout d'abord l'impression d'une attitude spirituelle et esthétique d'une cohérence exceptionnelle. Aussi bien en ce qui concerne les sujets que les formes, cet art se tourne sensiblement vers le passé en se référant aux grands maîtres classiques. Sa technique solide met en valeur et affirme ce lien avec la tradition. Chacun de ses tableaux est une preuve matérielle du non-conformisme de ses idées, des passions et convictions artistiques en rupture avec celles du XX-ème siècle. Ce n'est pas tout: cet art

est aussi un défi lancé au travail hâtif, bâclé, éphémère de nombreux artistes qui se veulent "modernes". Sous cet aspect, l'art de Beksinski paraît anachronique. En apparence... En apparence car tout d'abord les années 80 de notre siècle semblent confirmer le bien fondé de ses idées. Après une longue période du règne de l'avant-garde, de "l'instinct", du "gestuel" et du "spontané" les artistes réapprennent que le Grand Art c'est le grand travail, la grande souffrance, la grande connaissance des techniques, de la technologie et un effort artisanal patient. La solidité du métier devient - ou

Une exposition permanente de tableaux de Beksinski se tient depuis 1989 à la Galerie Dmochowski à Paris.

redevient - une qualité recherchée. Et puis l'art abstrait cède souvent la place au figuratif qui se réfère plus ou moins directement à la réalité. Enfin le monde intérieur de l'artiste redevient un terrain de pénétration artistique. Avec son anachronisme spécifique, Beksinski s'avère peut-être un précurseur des idées qui semblent se réveiller vers cette fin de siècle.

Cependant, en contemplant de plus près son oeuvre, on voit que cet anachronisme n'est qu'un retour partiel à l'art classique. Car par bien des aspects Beksinski reste - et même, oh combien! - un fils fidèle de son époque. Et tout d'abord par son exigence d'expression artistique libre de toute contrainte extérieure. En effet, selon la conception traditionnelle, l'art avait un rôle serviteur à l'égard des mécènes. Les oeuvres artistiques étaient commandées par eux, payées par eux et devaient glorifier l'objet de leur propre culte si ce n'est d'eux-mêmes. L'oeuvre créée sur commande était chose naturelle, elle ne comportait aucune nuance péjorative. Ce n'est que le XX-ème

siècle qui a posé à une telle échelle le problème de la création artistique entièrement autonome. Certes, le geste indépendant de l'artiste était connu depuis bien longtemps, mais il n'a été élevé au rang d'un principe sacro-saint qu'au siècle où nous vivons.

Aussi Beksinski refuse tout travail sur commande et même sur simple suggestion:

"Il suffit que je sache que quelqu'un attend une oeuvre de moi, pour que cette idée rende mon travail impossible. Tant que je suis détendu, tant que j'ai la conscience de pouvoir me permettre de gâcher mon tableau, de m'arrêter à mi-chemin, de faire ce que je veux / ... / tant que cette activité reste agréable et je peux passer ma vie à barbouiller des tableaux. Quand je travaille sur commande - peindre me devient proprement pénible" - déclare-t-il dans une autre interview.

Cette attitude mérite d'être soulignée car elle constitue le fragment d'un tout plus important, dont la trame est faite d'égoïsme, d'autonomie et de pénétration intérieure. Ces trois principes concernent pratiquement tout ce qui - d'une manière ou d'une autre - a trait à la peinture de Beksinski. Aussi bien l'attitude de l'artiste envers le monde, envers l'art et envers sa propre activité, que ce qu'il peint et comment il le peint.

La plupart du temps la notion de l'isolement dans la vie et dans l'art va de pair avec le choix d'une voie, d'un programme existentiel et artistique. L'anachorétisme a des sources bien diverses et se manifeste sous des formes multiples. Celui de Beksinski est absolu, car il n'a rien à voir avec un choix conscient ni avec l'adoption d'un programme de comportement. C'est une solitude parmi les gens et au milieu de l'art, une solitude dont

décident non pas les circonstances, mais la structure la plus profonde de son être. Il est solitaire au milieu d'une grande ville, en famille, entouré des bruits de la rue et des sons des appareils électro-acoustiques modernes. Solitaire parmi ses amis, parmi les acheteurs de ses tableaux et les journalistes qui l'interrogent. Pourtant, celui qui ne connaît Beksinski que par sa légende sera surpris en le rencontrant: cet anachorète contemporain n'est pas un ermite volontaire. Son curriculum vitae - apparemment si normal - n'a rien d'un geste d'abandon ou de refus, sauf peut-être ce fait peu banal qu'il n'entretient aucun contact avec le milieu artistique. Car sa solitude a une toute autre dimension.

Lorsqu'en 1977 Beksinski quittait Sanok pour s'installer à Varsovie, on y voyait généralement un geste de rupture avec sa réclusion volontaire d'antan. Ainsi donc, sous les yeux de milliers de spectateurs habitués à certaines règles du jeu, le "solitaire de Sanok" entrait dans le vacarme d'une métropole européenne. Pour ceux qui voient volontiers dans le comportement des artistes un penchant pour les rites, ce changement de domicile signifiait une trahison. En effet, le code social du savoir-vivre présente volontiers l'homme de l'art comme un individualiste ombrageux, retranché dans son univers, inaccessible aux autres, lointain et provincial.

Les grandes villes tumultueuses semblent réservées aux créateurs modernes, d'avant-garde tout aussi bruyants qu'elles, et tout aussi superficiels. Varsovie, dans la vie de Beksinski, signifiait pour beaucoup la fin d'un anachorète. Le penser, toutefois, était de ne pas comprendre l'essentiel de sa solitude. Solitude qui n'était point suspendue à la réalité d'une petite ville ou d'une métropole:

"Le centre du monde se trouve là où je me trouve" - dit-il.

Dans la bouche d'un autre cela sonnerait

comme une déclaration ridiculement présomptueuse. Dans celle de Beksinski c'est la constatation d'un fait: où qu'il soit est sa solitude.

L'installation à Varsovie n'a ainsi rien changé dans son existence, ni dans son oeuvre. L'inversion artistique s'est avérée une attitude vraie, à rencontre de ceux pour qui toute nouvelle circonstance existentielle doit inévitablement constituer une source de nouvelles inspirations. La décision d'habiter la capitale ne découlait chez Beksinski d'aucune raison idéologique, d'aucune rupture avec sa réclusion intérieure. Elle était un pur fait dû aux circonstances de la vie. Elle est donc restée un simple incident sans prise sur l'essentiel.

Depuis 1973-74 Beksinski se consacre exclusivement à la peinture. Habituellement il emploie des techniques à l'huile, mais depuis longtemps déjà, il a découvert les avantages de l'acrylique. Pour celui qui les regarderait fortuitement et ne les jugerait que d'après les objets qui s'y trouvent, ses tableaux diffèrent peu d'époque en époque. Les mêmes motifs réapparaissent circulairement à des intervalles irréguliers: têtes ou silhouettes enveloppées de peau-toile d'araignée qui s'exfolie, visages de profil en heaumes forgés, couverts de dessins variés, crucifixions, maisons-cathédrales en flammes, objets planants, créatures cadavéreuses qui rampent, figures de "rois" drapées de robes fantastiques et siégeant dans des poses hiératiques, paysages maritimes ou prairies avec des motifs d'arbres solitaires, pierres tombales ou personnages assis sur des chaises. Les accessoires sont multiples mais tous refont plus ou moins régulièrement leur apparition. Sur le plan de la représentation on pourrait croire que le pinceau de Beksinski tourne sur des orbites presque fixes.

Il n'en est pas de même de sa manière de peindre. Elle évolue constamment avec l'âge de l'artiste et avec son expérience. Mais surtout elle se modifie à la suite des techniques employées (huile, acrylique...), du type de

pigments dont il se sert ou des dimensions adoptées pour chaque tableau. Ces considérations techniques ont parfois une influence plus déterminante dans la solution des problèmes de construction ou dans le choix des motifs que les récents événements spirituels ou culturels de la vie de l'artiste ou du monde qui l'entoure.

Ses oeuvres conservent, toutefois, toujours les mêmes rapports avec la réalité: elles s'en rapprochent mais ne se transforment jamais en sa simple représentation. A côté des éléments qui donnent la sensation d'être peints d'après nature, d'autres présentent des traits purement fantastiques. En voici un exemple: la main de l'homme. Son aspect normal semble évident: une main a cinq doigts. Les doigts ont des ongles. Pourtant chez Beksinski cette main ne sera nullement réelle. Elle paraîtra toujours un peu trop grande que les proportions biologiques l'exigeraient. Les veines sembleront un peu trop gonflées pour l'âge et pour l'effort. En revanche le poignet et l'avant-bras seront déjà peints de façon presque conventionnelle. L'artiste ne marquera pas la structure musculaire, car ce qui l'intéressera ce sera plutôt le geste même et l'expression.

C'est parce que Beksinski ne peint jamais d'après nature que chaque chose revêt une forme propre à elle, inventée par son créateur. Et cela, même si cette chose reste très fortement basée sur son aspect réel et vraisemblable. De là vient le caractère particulier de cette peinture, propre à l'univers intérieur de l'artiste: une saisissante impression de fidèle représentation de la nature, suivie immédiatement de la sensation d'irréel. Le ciel de Beksinski, bien qu'il ressemble au ciel naturel n'est jamais un ciel véritable. Même les nuages, si souvent

représentés par l'artiste ne sont que des nuages qu'il a inventés, alors que de prime abord ils semblent photographiquement précis. Le ciel peut être jaunâtre sur un tableau, ocre sur un autre, ou ailleurs gris, émeraude, rouge etc. Mais il est toujours identique à lui-même: d'apparence réel et pourtant ô combien fantastique. L'arbre est aussi toujours le même. Un arbre sans feuille, avec de fines branches touffues, parfois courbées par le vent qui, lui, est toujours violent et emporte tout ce qu'il y a de vivant et de mort sur le tableau. La surface de la terre, la plupart du temps un sol brûlé, un marais avec des flaques d'eau stagnante ou une "base" indéfinie. Elle peut être jonchée aussi bien d'os, de feuilles de papier que de boyaux entortillés. En peignant une maison, Beksinski n'y mettra ni fenêtre, ni embrasure, ni porte avec poignée, ni toit avec cheminée. Au lieu de la fenêtre il y aura une sombre ouverture voilée d'une toile d'araignée et l'on verra sortir de l'intérieur des langues de feu. A la place de la porte on trouvera un orifice noir qui ne mène nulle part. Les os et les veines représentés sur ses tableaux semblent sortis des manuels d'anatomie. Mais un regard à peine attentif montre qu'ils n'ont rigoureusement aucun rapport avec la réalité.

Cette saisissante ressemblance avec le monde extérieur, des visions qui n'ont aucun lien avec lui, prouve sans doute l'origine onirique de cet art. C'est bien dans les rêves que nous voyons un monde déformé, qui, pourtant, nous paraît tout à fait naturel. C'est dans les rêves que nos mains, qui ont cinq doigts chacune, s'enlacent avec des quarantaines de doigts sans que nous nous en étonnions. C'est dans le rêve que nous nous promenons sur une colline flamboyante sans nous brûler. Tout comme dans le rêve nous marchons à travers un champ désert et bien qu'il n'y ait guère de boue, nos jambes refusent de nous porter.

Beksinski accepte, bien entendu, l'interprétation de son art par les songes,

bien que ses visions fassent d'habitude leurs apparitions en état de veille. Pour évoquer une vision, fixée ensuite sur un panneau d'isorel, il lui suffit d'un moment de "voyance": une feuille de papier par exemple qui tombe par terre ou une boucle de cheveux gris qui frissonne au vent chez un homme qui descend du tramway. L'association la plus fréquente, l'explication la plus simple de cette peinture, n'est pas sans raison, le rêve. Et Beksinski le confirme de façon explicite:

"Je peins beaucoup et il se peut que de jour je déclenche les fonctions du cerveau qui favorisent les rêves nocturnes. C'est dans mon enfance et dans ma jeunesse que j'ai eu les rêves les plus intéressants. J'ai peint tout au plus deux ou trois tableaux directement inspirés par les rêves. Les rêves nocturnes et les rêves éveillés se rapprochent par le même mécanisme des associations libres. Dans la psycho-analyse peu importe si le malade raconte un rêve authentique ou une rêverie inventée d'un bout à l'autre. Son psychisme est codé aussi bien dans l'un que dans l'autre."

La clé des songes ouvre l'énigme de ces tableaux. Cela même si les visions qui sont aux sources de leur création viennent des rêves éveillés.

Les rêves... Mais comment alors ne pas penser au surréalisme? D'autant que la manière de peindre y fait aussi penser. La comparaison des tableaux de Beksinski avec l'oeuvre de Salvador Dali ou celle de Giorgio de Chirico semble toute trouvée. Beksinski déclare toutefois que dans une large mesure elle n'est qu'illusion:

"... si j'ai quelque chose de commun avec le surréalisme, c'est seulement la méthode des associations libres. Je ressens davantage un lien étroit avec la peinture du XIX-ème siècle qu'avec le surréalisme. Il est évident que certaines influences du surréalisme se laissent discerner dans ma peinture, mais il m'est complètement égal de savoir quelle étiquette les critiques y colleront."

Mais, même s'il devait y avoir entre elles une parenté, il existe cependant une différence fondamentale entre la peinture surréaliste et celle de Beksinski. Cette différence est enfouie plus profondément que les apparences le révèlent, mais aussi elle est plus fondamentale. A savoir: les surréalistes ont créé un programme idéologique de leur art. Ce programme les a contraint à utiliser des procédés picturaux précis. Ainsi les surréalistes - en théorie, comme en pratique - réalisaient un modèle de l'art, opposé aux modèles précédents, tel le "réalisme" ou le rationalisme conventionnel.

Pour mieux combattre l'adversaire ils devaient avec conséquence appliquer des principes assez simplistes d'inversion. Ainsi un poisson, dans leurs toiles devait se tenir debout et autant que possible hors de l'eau, par contre le cou d'une girafe devait avoir quelques tiroirs qui en sortaient. L'objectif que visaient les surréalistes, était de combattre le réalisme par son contraire le plus immédiat et le plus évident. Beksinski, comme il est facile de s'en apercevoir, ne fait rien de tel. D'abord il ne combat rien, ni personne. Ses poissons gisent sur le sable, rejetés par la mer et les gens ne marchent pas sur la tête. Lorsque nous remarquons sur les tableaux de Beksinski différentes créatures, l'origine de leur présence n'est pas dans la réalisation d'un programme de lutte contre le rationalisme. Ce sont plutôt les obsessions et le subconscient de l'auteur qui en sont l'univers de provenance.

"Je vois clairement plutôt l'EXPRESSION, de ce qui va être peint que sa forme matérielle précise. Je dois découvrir cette forme dans le tableau, même en le transformant à plusieurs reprises. En conséquence il m'arrive de peindre quelque chose d'imprévu pour moi-même, car soudain, en plein milieu du chaos de la composition, de ce "champ de bataille" je discerne comme dans les tâches de Rorschach quelque chose de différent qui devient assez passionnant pour que je remette la vision primitive à plus tard, pour un autre tableau. En outre je traite certains sujets à plusieurs reprises, car je trouve que ce n'est pas encore

ce que j'ai voulu faire. Parfois la version primitive est tout simplement trop petite, et il m'arrive de rester perplexe devant certains détails. Je peins alors deux ou trois versions plus ou moins semblables qui diffèrent cependant, par certains aspects. Parfois plusieurs années séparent ces versions, car entre-temps je peins autre chose. Ainsi je peins, je peignais et je vais encore peindre: la mer, les planètes et les phénomènes dans le ciel, les yeux aveugles qui fixent le vide, la lumière, les portes, la route... Tout ce qui, en dehors de toute symbolique que l'on puisse m'attribuer "ex poste" reste gravé en moi et veut être révélé."

L'enregistreur des visions subconscientes et le metteur en scène des tableaux. L'enregistreur révèle une vision enfouie en lui. Le metteur en scène la peint sur l'isorel. Le premier donne corps à une pulsion du subconscient. Le second dirige l'action de volonté. Le visionnaire impose le thème. Le metteur en scène en fait une oeuvre d'art.

Le monde représenté sur ses tableaux frappe par sa netteté, par son caractère spécifique, par un climat inimitable. Il y a des tableaux "agréables", "sympathique" malgré la juxtaposition des couleurs et des formes qui pourraient choquer. Il y en a aussi des "repoussants", dont l'atmosphère est lourde et s'oppose à la contemplation. Mais le caractère obsessionnel de certaines images et la répétition des motifs les plus choquants ne sont pas fortuits: ils sont une manière d'apprivoiser le spectateur. Leur inlassable reproduction est une façon d'estomper à la longue leur apparence macabre. En y revenant sans cesse Beksinski espère habituer le spectateur à les accepter sans crainte. Ceux qui ont vécu avec ses tableaux savent que l'artiste ne se trompe pas: très rapidement l'aspect extérieur de l'anecdote et de l'horreur disparaît. Reste une sensation permanente de beauté. Les objets cessent d'être identifiables ou remarquables. Tout comme ont depuis longtemps cessé d'être identifiables et remarquables l'horreur de la guerre ou la souffrance physique de la crucifixion sur les tableaux anciens. A force de

les voir et revoir, de vivre en leur présence, les tableaux de Beksinski se dévêtissent de leur apparence extérieure en même temps que le regard du spectateur se sublime et pénètre plus haut et plus profondément.

"Mes efforts tendent, du moins je le crois, à atteindre l'état dans lequel l'objet sur un tableau ne serait pas identifié ou même remarqué. Tout comme on ne saisit pas le bruit du vent derrière la fenêtre. Cet objet ne serait pas remarqué, car dans la conscience du spectateur il s'est —pour ainsi dire —fondu avec le tableau en tant qu'idée depuis qu'il a été vu de nombreuses années durant dans un grand nombre de musées et sur de nombreuses reproductions. Par exemple, presque jamais nous ne sommes en mesure de percevoir le message effectif de la crucifixion. Je parle bien entendu du message extérieur - et non pas du sens mystique - qui, pour tout Européen deviendrait une horreur s'il s'en rendait brusquement compte" - dira-t-il dans une autre interview.

Ne pas choquer mais peindre de beaux tableaux —voilà le désir paradoxal de celui dont les oeuvres sont remplies d'accessoires de la mort, de la décomposition et de l'anéantissement. Les reproduire à l'infini, les représenter sans cesse, jusqu'à ce que le spectateur s'en accoutume et ne les aperçoive plus. Tout comme l'ont réussi les peintres du XIX-ème siècle dont les tableaux sont remplis de blessés agonisants sur les champs de bataille, de mises à mort d'esclaves, de sang et de cadavres qui, pourtant, ne choquent plus et n'empêchent pas de percevoir directement la beauté de la peinture.

Mieux, le rêve de l'artiste est de faire oublier sur ses tableaux non seulement l'horreur des accessoires mais jusqu'à leur existence même. Car s'il peint les figures, ce sont les traits et les couleurs qu'il voudrait faire voir. S'il peint des objets et des personnages c'est au fond seules les formes qui le préoccupent.

Pourtant, la concession faite à la figuration n'a pas nécessairement facilité le dialogue du peintre avec le public. Beksinski souhaiterait que les gens "respirent" ses tableaux. Qu'ils les acceptent tout comme on accepte les couleurs, l'air et la lumière. Mais les spectateurs ne cessent de poser des questions: pourquoi la femme a des cheveux verts? Ou bien, que signifie la voiture couverte de vaisseaux sanguins? Le public veut savoir avant tout ce que "signifient" les tableaux de Beksinski. Lui-même exige probablement une chose impossible de nos jours: que les gens contemplent ses tableaux de la même manière que l'enfant absorbe le monde quand il le voit pour la première fois. Qu'ils ne se préoccupent pas des objets, ne poursuivent pas le jeu des accessoires et surtout ne cherchent pas à tout prix à leur découvrir un sens. Il désirerait que nous gardions l'immédiateté de l'enfant qui lui permet de saisir une grenouille sans dégoût et ainsi ne pas s'étonner de voir dans ses tableaux des cercueils planer dans l'air ou flamber des cathédrales aux bouches sensuelles et aux yeux-fenêtres.

"Il y a un ancien paradoxe chinois - dit Beksinski dans une interview - selon lequel en nous réveillant nous ignorons si c'est le matin ou le soir. Et pourtant combien plus vraisemblable paraît la thèse selon laquelle nous nous réveillons le soir et, durant la journée où nous dormons nous cherchons seulement à comprendre un tant soit peu l'univers nocturne qui est si énorme et magnifique qu'il échappe entièrement à l'attention de notre misérable pensée qui s'obstine à tout classer, à tout ordonner. Nous restons bouche bée, envoûtés, tout comme un enfant devant une avalanche de détails incompréhensibles. Et lorsque nous nous endormons, dans notre sommeil nous allons travailler et construire des cités d'habitations stéréotypées où - nous semble-t-il-nous vivons, le matin, tout en dormant. Nous mettons en ordre tous ces merveilleux détails et nous leur

assignons des systèmes de signification pour les percevoir par notre esprit insuffisamment vif. Ainsi donc toute la littérature que nous ajoutons aux visions se crée "ex poste". Les hommes savent nommer trop de choses. C'est pourquoi ils se laissent tromper par la joyeuse illusion d'avoir acquis le savoir de toute chose. Ils contemplent un nuage et disent que c'est un condensé de vapeur d'eau. Ils regardent un tableau et disent que c'est un symbole de la pollution de l'environnement, car sur le tableau des poissons rejetés par la mer, gisent sur la plage. Cependant nous devrions, autant que possible, regarder ce tableau, et surtout ce monde, d'une manière plus directe —comme un martien regarderait une vache: pour la première fois."

Mais nous, qui vivons au XX-ème siècle, siècle qui paraît si rationnel, nous voulons absolument voir dans les tableaux de Beksinski des objets signifiants et des réponses aux problèmes actuels. Beksinski s'obstine à ne pas céder:

"Ce qui est peint n'est jamais pour moi aussi littéral que pour les spectateurs qui s'approchent du tableau un dictionnaire à la main: l'arbre —symbole de la vie, le vert — symbole de la renaissance, le noir — symbole de la mort...Un oiseau, une vache, une cruche, une pièce de monnaie, l'herbe, un tas d'excréments, tous cela représente pour lui des symboles. La mentalité d'un Européen moyen est encombrée de toute sorte de "camelote" à ce point qu'il ne sait remarquer que peu de choses/.../. Il court avec son dictionnaire qu'il n'arrête pas de consulter pour découvrir des significations. Et comme il y a toujours quelque chose qui ne "colle" pas, il en veut à l'auteur."

Beksinski n'aime pas la symbolique. Tout comme il n'aime pas la narration. Il avoue sincèrement:

"Je déteste l'expression "cela veut dire...". Ce qui est peint ne doit pas être autre chose que ce que l'on voit. "Rien" ne

doit faire penser à rien."

Ainsi la recherche de quelques relations mystérieuses, dissimulées, qui existeraient entre les objets et les personnages de ces tableaux est complètement vaine. Cette peinture ne propose aucun message idéologique. Elle n'a aucun rapport avec les convictions sociales ou politiques de l'artiste. Tout comme elle n'illustre aucune histoire. Les rectangles d'isorel remplis de couleurs ne doivent être que des fenêtres ouvertes sur une autre réalité, la réalité intérieure du peintre. La réalité que lui offre le rêve, les visions et l'imagination bienfaisants. Bienfait qui est d'ailleurs offert à chaque homme par Dieu ou par la nature. Le fait que les gens s'arrêtent devant ces tableaux et les examinent patiemment pour leur trouver une signification en dit probablement plus long sur les spectateurs que sur le peintre. La poubelle des associations d'idées, enrichie sensiblement par le XIX-ème siècle, offre à chacun une excellente occasion de se vanter. Si l'on faisait une expérience en mettant devant un tableau de Beksinski un certain nombre de spectateurs on ne trouverait pas deux réponses identiques au prétendu "message" de l'artiste. C'est parce qu'il n'y en a point. Et si à l'occasion d'une rencontre avec les tableaux de Beksinski chaque spectateur leur découvre un "message" différent, c'est qu'il y cherche une réponse à des questions qui le traversent, lui, et auxquelles Beksinski est totalement étranger. Aucune "découverte" n'est alors "juste" étant donné que dans l'intention de Beksinski il n'y en a aucune. La projection des phobies et des convictions personnelles du public placé devant un miroir serait le seul résultat de ce jeu.

Mais il est vrai que l'erreur est facile si l'on n'y prend pas garde. L'erreur de confondre l'aspect extérieur de ces tableaux avec l'ambition profonde de leur créateur. Par exemple Beksinski s'efforce de peindre le Mystère. Il s'agit pour lui, du mystère du psychisme humain à l'état de "Visitation"

extra-rationnelle. L'état à moitié mystique de l'accord intérieur d'un être avec lui-même. Comme il est impossible de le raconter avec des mots, c'est à dire de rationaliser ce qui est irrationnel, il faut l'exprimer par une atmosphère. Celle-là doit toutefois emprunter la voie des phénomènes et des objets. Pour l'artiste ils sont fortuits et secondaires, mais ils risquent d'obnubiler le spectateur. Ainsi glissant du "Mystère" au mystérieux, de l'essentiel au signifiant, le public verra dans un tel tableau les ruines de Varsovie, la hantise d'Auschwitz ou bien le danger écologique de la pollution de l'eau après une explosion atomique. Devant ces interprétations le peintre se sent perplexe, car il lui est impossible de suivre chaque spectateur pour lui expliquer qu'il y est question d'autre chose. C'est ainsi que le message reçu s'écarte du message envoyé et de nombreuses interviews accordées par Beksinski ne sont que peine perdue. De toute façon la masse des spectateurs continuera à découvrir dans ces tableaux la seule chose que l'apparence lui suggère: un message narratif, une histoire contée, ou au mieux des symboles littéraires ou philosophiques Et il s'agira la plupart du temps de la "philosophie" de foire du genre "nous et l'éternité", "ecce homo" "voici où va le monde", etc. Il faudra probablement longtemps encore avant que tout ceci s'estompe et s'efface à force d'être vu et revu des milliers de fois et avant que l'essentiel, c'est à dire le mysticisme et la beauté de cette peinture, transparaisse sans se déguiser en mots signifiants. Pour qu'enfin entre l'artiste et le spectateur s'établisse un dialogue "de l'âme à l'âme", un dialogue inarticulé, fait de pures émotions.

Il existe une liaison complexe entre la peinture de Beksinski et la musique. Elle est forte mais emprunte des chemins tortueux. Elle est faite tout d'abord d'un besoin pour ainsi dire narcotique qu'a Beksinski de s'entourer de sons lors de son travail. Ce besoin est inséparable de sa personnalité et

fait partie intégrante de sa légende. Car l'univers de la musique constitue pour Beksinski un milieu plus naturel peut-être que la réalité de l'appartement qu'il habite ou bien de la rue qu'il traverse. Il n'est pas capable de peindre sans entendre la musique mais - comme il le prétend - il ne l'écoute pas quand il ne peint pas. Ces deux moyens de l'expression créative sont unis chez lui par un noeud inextricable de mutuelle dépendance. Et lorsqu'il écoute de la musique, c'est au maximum de la puissance des hauts parleurs. Pénétrer alors dans son atelier oblige le visiteur non averti à une retraite immédiate. La force de la sonorité l'expulsera littéralement. Pourtant soupçonner Beksinski de puiser l'inspiration de sa peinture dans la musique n'est qu'à moitié justifié. De même que de le soupçonner d'entrer dans un état extatique par la puissance des sons est une explication superficielle. Au fond il s'agit là de toute autre chose, dont l'artiste a d'ailleurs souvent parlé lui-même. A savoir: la musique est le seul art entièrement et foncièrement irrationnel, indescriptible et - à sa façon - "métaphysique". Son côté abstrait et immédiat permet de se laisser emporter par les obscurités et les lumières sans éprouver la nécessité de "comprendre". Son ambiance impressionnante transporte l'être humain à travers tous les états de satisfaction spirituelle. La musique permet enfin à l'imagination et à la sensibilité humaine de planer dans la région des intimes impudens sans avoir à justifier - même devant soi-même - des sentiments de son âme, du "kitsch" sentimental et des satisfactions enfantines. Mais la musique est aussi capable d'exprimer de façon plus parfaite que le pinceau et la couleur cette communication directe entre l'être et l'esprit, entre la raison et le Mystère.

Ce n'est pas par hasard que Beksinski affirme vouloir construire ses tableaux comme on construit une symphonie. Son architecture le fascine au point qu'il la

désigne comme source de son inspiration. La force évocatrice des poèmes musicaux est effectivement proche de son art. Ses tableaux provoquent des sensations analogues à celles qui se dégagent des symphonies romantiques. Mais le "romantisme" de sa peinture n'est pas la sublime caresse de l'âme. Il est davantage l'image de la passion et du pathétique, de l'horreur mystique et de la réflexion mystérieuse. Il est donc évident que Beksinski écoute plutôt la musique du XIX-ème siècle que n'importe quelle autre. Il ne supporte pas —chose significative —la musique baroque car trop élaborée, "rationnelle" et basée sur la structure harmonique du canon. La musique qu'il aime commence avec Schubert et finit avec les premières oeuvres de Schönberg. Elle continue ainsi au XX-ème siècle seulement là où les créateurs se réfèrent aux tendances du passé. Ses compositeurs favoris sont Wagner, Mahler, Brahms, Richard Strauss, Bruckner, Tchaïkovski, Scriabine, Sibelius, Karłowicz, Franck ou Schmitt et, parmi les contemporains, Honegger, Chostakovitch,



985. Avec P. Dmochowski.
Photo.: Z. Beksinski

With P. Dmochowski.
Photo: Z. Beksinski.

Hindemith, Frank Martin. Il écoute également de la musique "pop" si elle est basée sur un rythme "lourd" et le chant "soûl". Sa discothèque est inépuisable et contient plusieurs milliers de pièces, parfois uniques.

L'analogie entre la musique et la peinture constitue encore une preuve —indirecte —du caractère quasi abstrait —malgré l'écran des accessoires figuratifs —de l'art de Beksinski. Puisque la "signification" n'y signifie rien, puisque l'artiste peut sur un tableau changer tous les éléments qui le composent pour les remplacer par d'autres, plus rien ne nous empêche d'y voir un ciel rouge en tant que tâche rouge, et non pas en tant qu'incendie supposé d'une ville.

Beksinski puise un vif plaisir dans la collection de son propre art. Il aime à s'entourer de ses tableaux. Il en couvre les murs de son atelier comme si c'était du papier peint, les met dans les aures pièces ou les accroche dans l'entrée. Avec le temps il oublie leurs défauts et prend du plaisir à vivre dans un monde coutumier que remplissent - comme il les appelle - ses "animaux domestiques".

Ceux qui cherchent des significations aux tableaux de Beksinski sont prêts à imputer à l'artiste le goût du cruel. Ces corps écorchés, squelettes et cimetières, yeux clos et crânes transpercés sont pour eux des décors d'un "théâtre d'horreur". Ils en veulent au peintre de pratiquer l'art du choc facile. Pourtant Beksinski a raison en rétorquant que le rêve ne fait pas mal, que le songe n'est pas cruel. Lui-même ressent une profonde révolte à l'image de la misère, de l'humiliation ou de la mort:

"J'ai horreur des livres ou des choses ayant trait à l'occupation. Je ne regarde pas les films japonais par principe, car j'ai la nausée rien qu'à voir "hara-kiri" —dit-il dans l'une de ses interview.

Ce qu'il peint et la manière dont il le fait ne

résultent ni de la cruauté ni de l'envie d'épater le public:

"...Le tableau est pour moi quelque chose de très éloigné de la réalité. Il transmet une réalité imaginaire... Le rêve peut être effrayant, mais il n'est pas cruel dans le même sens qu'une documentation photographique peut l'être. Il y a probablement des personnes qui associent le sang sur le tableau au sang qui coule d'une blessure. C'est peut-être une déviation professionnelle, mais je peux vous jurer en toute responsabilité que pour moi il s'agit uniquement de la peinture, posée —bien ou mal —et que ce sont des problèmes de couleurs et de formes qui dominent mes tableaux et pas autre chose."

Cette déclaration ne surprendra pas, si l'on se rappelle l'attitude de Beksinski à l'égard de la photographie qu'il avait jadis pratiquée. Déjà il n'y présentait jamais la réalité telle qu'elle était. Il en construisait plutôt une qu'il peuplait d'images élaborées, plus artificielles que réelles. La peinture dispose évidemment de possibilités plus riches pour recréer le réel ou pour le transformer. Ainsi il ne faut pas mettre en doute la parole de Beksinski quand il affirme que le "théâtre de l'horreur" joue ses pièces dans l'imagination du spectateur et n'a rien de commun avec les intentions de l'artiste. Cependant personne, hélas, n'y pourra rien et les gens continueront à avoir peur du rêve. Tout comme ils seront toujours effrayés par les images de la mort, toute abstraction faite de leur nature, qu'il s'agisse de photographies, de soldats tués ou simplement d'une tache rouge sur la toile tendue. La lutte contre les interprétations "littéraires" et symboliques des tableaux de Beksinski fait souvent penser aux attaques de Don Quichotte contre les moulins à vent.

Certes, il y a dans cet art l'atmosphère d'avant la mort, des moments suprêmes et du frôlement des états proches de la destruction. Il y a comme un cancer sous-cutané qui ronge les paysages, les gens et les corps. Le penchant de Beksinski pour le modernisme et pour la

sécession n'étonne donc pas. La décadence exprimée dans les tableaux de Moreau, de Beardsley ou de Böcklin est, d'une certaine manière, proche de l'esprit de ses créations. Pourtant - chose rare - Beksinski est un homme remarquablement lucide, qui se rend

bien compte des dangers du retour pur et simple à l'attitude décadente, même si celle-ci pourrait se justifier vers cette fin du siècle. Sachant que certaines analogies aboutissent inévitablement au "kitsch" spirituel il cache son attitude derrière un masque de persiflage, du grotesque, de la parodie même.

Comme tout homme au caractère réellement compliqué, Beksinski aime les classifications claires, les définitions nettes, les décisions indiscutables. Comme sa nature d'introverti lui ordonne de descendre plutôt dans les profondeurs de son "moi" que de se dissiper dans des milliers de gestes coutumiers, il rejette de nombreuses manifestations de la vie "normale" pour se concentrer uniquement sur celles qui sont pour lui essentielles. Le fait qu'il ne participe pas à la vie des milieux artistiques, qu'il ne sollicite ni titres, ni décorations, qu'il n'aille ni au théâtre, ni aux expositions des autres pourrait relever de l'excentricité. En réalité, il y a là un choix intérieur et une philosophie de la vie.

Les centaines de chemins qui se croisent en Beksinski - homme et peintre - se joignent pour donner une seule réponse à la question fondamentale: que suivre - le coeur ou la raison?

"Dans mon cas particulier la ligne de démarcation ne se situe pas sur l'alternative: représentation ou non représentation, tradition ou avant-garde, peinture ou moyens d'expressions extra-picturaux. Elle passe ailleurs et en même temps à travers l'histoire de l'art que je connais. C'est la division entre l'art froid et l'art ardent, l'art intellectuel et l'art romantique, et ainsi de suite. Car on peut multiplier les qualificatifs. L'art ardent, romantique, expressif m'est proche. Peu importe la langue qu'il parle" - dit

Beksinski.

De ce côté-ci de la ligne de partage se situe non seulement le romantisme ou l'expressionnisme, mais aussi le mysticisme, le mystérieux et la folie.

Disons enfin l'évidence: l'oeuvre de ce peintre, si riche, si fascinante et si profonde, l'oeuvre dont les visions et la perfection nous coupent parfois le souffle est faite des angoisses, de la solitude et de la conscience du néant. Car si quelqu'un a le courage de descendre jusqu'aux tréfonds de l'existence où nous guettent les fantômes, il verra apparaître devant lui l'image de la Plénitude et du Vide. Il est donné à peu de gens d'accéder à cette place. Elle existe hors du temps et de l'espace, car elle n'apparaît qu'au lieu et au moment qu'elle a choisi pour confident. Beksinski est de ceux-là.

Il a l'habitude de raconter deux histoires dont le sens est similaire. L'une est prise dans "Don Quichotte", l'autre dans "Procès" de Kafka. Dans la première Don Quichotte, qui s'est fabriqué un heaume en carton l'a frappé de son épée pour en vérifier la résistance. Le heaume est tombé en morceaux. Le chevalier n'a plus jamais frappé son heaume.

La deuxième histoire est celle que le curé a raconté à Josèphe K. dans la fameuse scène de la fin du "Procès". Il y est question d'un homme qui attend aux portes de la Loi et du gardien qui ne le laisse pas y pénétrer. Lorsque l'homme meurt après avoir attendu en vain durant toute sa vie, il apprend que cette porte était prévue pour lui seul et que maintenant elle sera fermée éternellement. Les deux contes ont la même morale. Ils décrivent la fragilité de la vie et la puissance de la mort. Tous deux représentent l'illusion que nourrit l'homme sur sa propre existence. Puisque le Néant nous attend derrière toute porte et la vie n'est qu'une Grande Salle d'Attente, un Espoir Non-Réalisé, il ne nous

reste qu'à attendre patiemment devant les portes de la Loi jusqu'à ce que la mort survienne en fabriquant des choses aussi futiles que des heaumes en carton. Faire de l'art c'est cacher l'horreur de la mort en fabriquant un Beau Masque qui permet à l'artiste de ne pas sombrer dans la folie.

"La peinture m'enferme dans la zone bien ordonnée des affaires évidentes. La conscience que ce que je fais n'a aucune importance, que je pourrai aussi bien élever des perroquets ou bien me coucher et regarder le plafond ne me dérange pas dans mes efforts quotidiens de me perfectionner, ne m'empêche pas d'être irrité quand quelqu'un a abîmé mon tableau, ne m'interdit pas la construction de cadres solides pour que le tableau dure." Et de façonner des heaumes en carton...

Puisque le sentiment de l'absurdité et du néant est omniprésent dans la conscience du peintre, puisqu'il ne peint que l'Autre Monde présent dans Ce Monde, qui s'étonnera qu'il peint ce qu'il peint? Si l'être est imprégné du néant, comme Sartre l'a écrit, et si les femmes accouchent sur les tombes, comme Beckett l'a écrit, tout se ramène à une chose: il faut accoucher sur ces tombes, ne serait-ce que pour avoir quelque chose à mettre dans ces tombes.

par Tadeusz Nyczek (Traduit et adapté par Piotr Dmochowski)

