

## **„ZDZISŁAW BEKSIŃSKI”**

**(„Projekt” N° 6-145, 1981 r.)**

*Zdzisław Beksinski est né en 1929 à Sanok. Il est diplômé de la Faculté d'architecture de la Polytechnique de Cracovie. Son adresse : Varsovie, 6, rue Sonaty, apt. 314*

**PROJEKT : Vous avez fait des études d'architecture. Comment ça se fait que vous soyez devenu peintre ?**

Généralement parlant, la réponse est simple : je ne sais pas travailler dans un collectif. L'architecture est un domaine d'activité collective. Si je devais construire seul et pour moi, je pourrais être architecte comme je suis peintre. Je ne ressens de la joie que dans l'activité individuelle. Les dimensions de cette activité n'ont pas une grande importance – peut-être aurai-je eu satisfaction en peignant des grandes fresques, mais seulement si j'étais moi-même propriétaire des matériaux, du mur, si c'est de moi que dépendraient les délais et la façon d'exécuter, et tout le reste. Et puisque ça ne peut pas être comme ça, je préfère des petits tableaux de format adapté à une pièce, peints dans un atelier exiguë, que j'ai arraché au reste de mon appartement, que d'immenses peintures sur commande, disons, de l'ONU.

En acceptant la commande, je voudrai énormément m'en sortir honorablement pour satisfaire le commanditaire. C'est une simple question d'élémentaire honnêteté de l'artisan. Mais en même temps, ce serait pour moi fatigant comme une dette non acquittée. A quoi bon alors prendre de tels engagements ?

**P.: A la fin des années cinquante vous pratiquiez une photographie novatrice et créez des reliefs sculptés, en accord avec l'esprit de l'avant garde de l'époque. Pourquoi donc, après quelques années, vous avez abandonné ces recherches et vous vous étiez consacré exclusivement au dessin, et puis à la peinture à caractère irrationnel.**

En jugeant les choses *ex post* on oublie les motivations qui se trouvaient à la source d'une décision. Par exemple, depuis environ cinq ans je ne dessine plus, tout en ayant envie de revenir pour un temps au dessin, quand j'aurai terminé les deux prochains tableaux, que j'ai encore envie de peindre. Viennent ensuite ces deux autres tableaux. Puis, pour changer, l'envie de dessiner disparaît pour un moment. Puis se passe une année et encore une – il n'est pas exclu que pendant les dix prochaines années je ne dessinerai aucun dessin et serai obligé, à l'occasion d'une interview, d'expliquer pourquoi je m'en suis éloigné.

Il s'est passé quelque chose de pareil avec la photographie. Je garde toujours les appareils nécessaires pour faire de la photo et il m'arrive même de compléter cet appareillage par des nouveaux achats. De temps à autre, une sorte de foule d'idées arrivent, principalement pour être réalisée au moyen de la photographie, mais *de facto* je m'en éloigne de plus en plus. Disons qu'il ne sert à rien de se mentir : presque à coup sûr je ne reviendrai pas à la photographie. Le temps a fait son oeuvre, certains stéréotypes se sont figés, dans ce sens va enfin l'inertie technologique : l'activité de peindre c'est, du moins pour moi, toute une usine, avec des problèmes de fourniture des matériaux, aménagement de l'atelier etc. Pour ce qui est de la façon de voir et décrire c'est une autre affaire. Là, les choses évoluaient probablement aussi lentement et sans heurts.

Je crois que le moment où j'agissais en accord avec l'avant garde de l'époque, c'était déjà la seconde période de mon travail créatif. J'ai commencé comme expressionniste, tout comme commençaient ainsi plusieurs peintres polonais de l'époque. Je ne sais pas

jusqu'à quel degré ils se connaissaient mutuellement, mais le fait est que je n'en connaissais aucun. Ce qui n'empêche que ce que je faisais à cette époque, et qui émanait chez moi en quelque sorte directement de l' « âme », était analogue au travail des autres artistes: des personnages dans le désert, les hommes à tête de pierre, des femmes qui accouchaient, des gens en train de copuler, de déféquer, de mourir, les fusillés ou les pendus, les prisons, les villes sans fenêtres, etc. etc. Du point de vue du style il y avait là quelque chose dans l'esprit de Cwenarski ou de Wroblewski. J'étais capable de fichtre cinq tableaux grand format dans la journée. J'étais absolument dénué du sens critique, je m'impatientais rapidement et ne voyais donc pas de sens à achever picturalement tout ce qui a été barbouillé en un temps éclairé à la tempera ou à la craie noire sur d'énormes morceaux de carton.

Il n'empêche, je crois, que ce n'est qu'alors que j'étais sincère. Ou peut-être naïf ? Car ensuite est arrivée la période de réflexion et je me suis rendu compte que je n'ai pas été le premier à découvrir l'expressionnisme et que ce n'est pas moi qui aie trouvé l'idée que la

vie n'a pas de sens. J'ai même commencé à en avoir un peu honte et plus je hurlais auparavant, plus grande je m'efforçais de créer à présent la distance. Je crois que le fait de me joindre à l'avant-garde a été en réalité la première façon de me mettre un masque sur le visage.

Cela ne signifie bien sûr pas que j'ai changé mes idées, mais honteux de ce que j'ai fait le pitre, j'ai adopté un style en guise de masque. Et pour ce qui est de style, j'ai adopté celui qui était alors en vogue. Encore que, je ne crois pas devoir beaucoup au fait de regarder ce que faisaient les autres. En général je ne m'intéressais jamais outre mesure à ce que faisaient les autres. Je crois qu'un facteur extérieur, mais commun à tous, fait qu'en conséquences les œuvres artistiques d'une période donnée se ressemblent assez.

Je ne m'étonne pas aujourd'hui qu'on m'ait reproché d'imiter les gens, dont je n'avais même pas la moindre idée qu'ils existaient, car en effet mes tableaux, ou plutôt des reliefs de cette époque, ne différaient pas beaucoup de la moyenne nationale.

Et enfin la troisième mutation a conduit à ce que je fais en ce moment. Je crois qu'elle résultait à son tour des inconvénients de porter un masque. Et puisque le chemin menant à la naïve sincérité était désormais pour moi fermé, j'ai choisi quelque chose, qui est toujours un masque, mais on dirait un peu moins inconmode.

Tout ceci ne sont à l'évidence que des semi vérités, mais rechercher et décrire tout ce qui a contribué à ordonner les faits de la vie d'une telle et non pas d'une telle autre façon prendrait mille pages. Et même alors cela ne serait pas exhaustif.

**P.: Est-ce que le changement de direction dans les recherches n'était pas accompagné de conscience de n'avoir aucune chance sur le terrain de l'avant garde et aucune possibilité de se singulariser avec les moyens pratiqués jusqu'alors ?**

Z.B.: Je pense qu'on peut se réaliser au même degré dans chaque domaine stylistique. Tout simplement, en soudant mes reliefs en fer plusieurs fois je me surprénais à penser que j'enviais aux anciens peintres un atelier propre et qui sentait bon. J'avais le simple et naïf besoin de peindre sur un chevalet. Bien sûr avec le temps ça s'est avéré être la même corvée que de souder les plaques de fer.

**P.: Quel a été le rôle de la Galerie Bogucki dans la stimulation de votre création, ne serait-ce que par le fait qu'ils ont été, pendant de longues années, seuls à organiser les expositions de votre création ?**

Z.B.: Avec ma complète incapacité de m'intéresser au côté organisationnel de ma carrière, il est vrai que je n'aurais eu sûrement à ce jour aucune exposition, si ce n'était Monsieur et Madame Bogucki. Je les ai approchés encore dans les années cinquante, quand j'étais photographe, qui en même temps dessinait un peu et peignait.



A l'occasion du projet d'une exposition de la photographie l'un de mes amis m'a amené, ainsi que quelques autres photographes, à l'appartement de Bogucki. C'était encore à Cracovie. Je crois que je devais avoir sur moi les photos de mes premiers tableaux – je ne me souviens pas de détails.

Ensuite, pendant quelques années, les Bogucki avaient avec moi la Golgotha, car ils ont commencé à me lancer, ce qui était une action aussi gracieuse que de caresser le chat à rebrousse poils. Car, comme tout maniaque de sa propre création, j'avais une vraie idée fixe d'éviter un dommage à mes créations. Je leur dressais mille obstacles, aujourd'hui j'en ai honte, mais à l'époque je les prenais pour des agités irresponsables qui, pour une chimère, vont gâcher tout ce que j'ai créé... D'ailleurs cela m'est resté jusqu'aujourd'hui : je hais de faire des expositions.

**P.: Déjà à l'époque des recherches des fractures et des structure parallèles à l'avant-garde, vous avez créé un excellent relief avec le motif de la croix, intitulé « Malte »**

**dédié à Rilke. Dans quelle mesure l'inspiration puisée dans la littérature a pesé sur la volte-face qui s'est produite dans votre création ?**

Z.B.: Je ne me situe plus par rapport à cette période de ma création. Si je peux citer quelque chose de mémoire, c'est seulement que –je le crois – ce titre n'était en rien irremplaçable. Le tableau « Malte » pouvait porter un autre titre et, de mon point de vue, cela ne serait en rien inadapté. Si je me souviens bien, ce tableau a été un essai pas très réussi de réaliser la vision qui s'est imposée à moi lors de la lecture du livre de Rilke.

Pas très réussi dans ce sens que je n'ai jamais réussi à peindre ou à dessiner exactement ce que je voulais. De ce que je faisais et de ce que je fais actuellement il en sort toujours quelque chose de différent, quelque chose un peu « à côté ». Heureusement les spectateurs ne s'en aperçoivent pas, mais c'est un sentiment cauchemardesque : n'avoir dans sa vie aucun tableau qui serait exactement comme on le voulait. Ainsi, après l'avoir

achevé, j'ai donné à ce tableau le nom « Malte ». Mais aujourd'hui je ne voudrai pas y attacher trop d'importance. J'ai un peu oublié comment ça a été.

Bien sûr je puise l'inspiration dans la littérature, tout comme dans la musique, dans l'observation de ce qui m'entoure et dans tout ce qui est en moi et en dehors de moi. Mais je m'en inspire en quelque sorte par hasard, de façon fragmentaire, fractionnée. Par exemple une mèche de cheveux gris chez un vieux monsieur que j'ai aperçu dans le tramway n° 19 à l'arrêt, près de la place de l'Union, il y a trois ans. Plusieurs fois j'ai essayé de la peindre et de la mettre dans un de mes tableaux, mais à ce jour avec effet négatif. Et si je le réussis enfin, à supposer que je le réussisse, dois-je lui donner le titre en accord avec ce qui a constitué la source de l'inspiration? A quoi bon ? Qu'est-ce que ça apporterait?

Des bribes d'inspiration comme ça, j'en ai plein. Il n'y a pas longtemps, j'ai abandonné un tableau déjà à moitié achevé, car tout d'un coup je me suis rendu compte que c'est

presque exactement le dessin d'un ami, que j'ai vu il y a quelques années. Alors que son créateur était toujours accusé par la critique, d'être sous mon influence. On pourrait donc demander : qui est sous l'influence de qui ? – bien que, évidemment, je ne reconnaisse pas de « pomper » sciemment de lui. Mais nous nous inspirons de tout ce qui est autour de nous et cela de façon, je crois, involontaire i peu consciente. L'inspiration par une oeuvre littéraire est une inspiration comme toute autre, à égalité des droits. Plus même, elle n'a pas le devoir d'être celle qu'on devrait attendre, en prenant en considération l'expression de l'oeuvre qui se trouve à sa source.

Un détail sans importance peut aussi m'inspirer. Par exemple, de toute difficile lecture du livre de Hawkes „Branche de limon”, j'ai retenu un bombardier gelé, dont il avait été question dans l'introduction. Mais c'est peut-être parce que j'avais depuis assez longtemps envie de peindre des vieux avions... D'ailleurs, par la suite, j'ai perdu le goût de cette idée, quand j'ai aperçu sur l'un des tableaux de Woodroff, sous forme d'un détail marginal, un vieux bombardier, exactement comme celui que j'avais envie de peindre.

C'est pourquoi je ne supporte pas de regarder les tableaux des autres. Anty-inspiration, autrement dire l'impossibilité de peindre quelque chose car ce quelque chose a déjà été peint par un autre, est pire encore que l'absence totale d'inspiration. D'où il résulte que, quand même, j'ai été le plus heureux au temps où je pensais que c'était à moi le premier au monde que certaines idées sont venues à la tête.

**P.: Notre époque vous perçoit principalement ou bien exclusivement à travers une musique violente dans ses effets. Comment modèle-t-elle votre vision plastique?**

Z.B.: Allons, n'exagérons rien. Tout simplement j'aime la musique et l'écoute en travaillant. Quant à l'époque contemporaine, je la perçois probablement de la même manière que les autres – étant entendu qu'elle a une influence insignifiante sur ma création. Je ne suis pas non plus certains si la musique inspire mon travail de façon directe. Par exemple la pop musique ne m'inspire pas, mais me stimule, à l'exemple du café ou du sucre. C'est décidément un pur plaisir, sans engagement spirituel. Disons qu'il

en est ainsi en général, car bien entendu, comme dans chaque règle, en celle-ci il y a aussi des exceptions. Quand je peins aux sons de la musique pop, j'exécute des mouvements du corps qui me gênent dans mon travail, et qui, en apparence, sont dépourvus de sens. Il n'empêche que débrancher les hauts parleurs provoque une sensation de manque de quelque chose, sans lequel on ne peut pas travailler. Quant à la musique classique en revanche, il se produit ici quelque chose qu'on pourrait qualifier d'inspiration. Tout simplement il me semble que je pense un tableau de la même manière que je pense un poème symphonique de la fin du XIX siècle. C'est pourquoi il m'indiffère ce qui est peint sur le tableau – ce qui importe c'est ce que je ne sais pas exprimer en paroles, mais que, j'ai l'espoir, j'arrive à exprimer dans certains de mes meilleurs tableaux : une sorte d'exaltation, qui ne se prête à l'appellation et qui, néanmoins, existe au plus haut degré dans la musique post wagnérienne. Bien sûr tout ceci en parlant généralement. Car je l'aperçois aussi chez bon nombre de compositeurs plus récents, comme Chostakovitch, Honegger ou Britten.

**P.: Comment jugez-vous les références contenues dans votre création à l'art des grands visionnaires du passé, par exemple Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Black? Comment ressentez-vous les inspirations de la « Jeune Pologne » qui, pour chaque spectateur de votre art, son évidentes ?**

Z.B.: Cette question est déjà une réponse et là, je ne conteste pas. En général, je suis comparé à Linke et à Bosch et dans ces deux cas il naît en moi une opposition résolue. Il est bien entendu au dessus de mes forces d'accepter l'ensemble de Böcklin, mais son « Ile aux morts » a fait sur moi, dans mon enfance, une immense, une inoubliable impression et cette impression perdure à ce jour.

**P.: Dans bon nombre de vos tableaux et dessins le rôle principal est joué par des symboles, les signes et les objets tels que les croix, les squelettes, les têtes de mort qui fonctionnent dans l'art depuis des siècles, mais de manière différente pour**

**différentes périodes historiques. Toutefois vous les adopter dans une version moderniste et parfois romantique. Est-ce une idée consciente ?**

Z.B.: Mais je veux tout simplement peindre des tableaux ! On ne peut pas fuir la tradition. Le tableau lui-même, en tant qu'objet suspendu sur le mur, délimité par une forme géométrique, encadré, regardé et commenté – est entièrement le résultat de la tradition. Chacun de ces éléments, donc la contemplation d'une œuvre d'art, les discussions au sujet de l'œuvre d'art, ce sont des éléments de tradition qui ont pénétrés même dans le conceptualisme. Pourquoi pardieu je devrai volontairement renoncer aux autres éléments de la tradition, tel que la sombre luisance du verni, la composition des personnages et cetera ?

Dès les premiers tableaux que j'ai vu dans mon enfance à l'église et dans des appartements privés se construisait dans ma conscience l'idée du tableau. Et je veux réaliser cette idée. On peut la réaliser bien sûr par la négation, par l'ironie, par les



guillemets, par la distance et par le persiflage, mais on peut la réaliser aussi de façon littérale et naïve. Je me sers donc largement des accessoires de façon consciente, car pour moi ils sont aussi fortement liés à l'idée de tableau que le cadre ou le crochet au dos pour le suspendre. Et pourquoi je me sers de ceux-ci plutôt que de ceux-là ? Au fond, il n'y a pas tant d'accessoires. Tous les grands tableaux du monde se ressemblent et enfin, vraiment, il ne s'agit pas de ce qui est peint. Moi, personnellement, je préfère peindre des ruines fantastiques et irrégulières plutôt qu'un immeuble de bureau contemporain et régulier. Mais c'est parce que je m'ennuis alors au travail. Dans les accessoires ou plutôt dans la préférence pour certains accessoires peut au plus s'exprimer le portrait psychique du créateur.

Mais ce n'est pas pour me découvrir psychiquement devant les autres que je peins. Il s'agit plutôt du contact spirituel. Et peut-être il serait plus honnête de dire que je ne sais pas de quoi il s'agit. Tout simplement je ressens le besoin de peindre. Et pour ce qui est de mon imagination, de son surcroît ou de son manque, moi je ne l'apprécie pas

beaucoup. Un arbre quand il est bien peint sur fond d'un paysage brumeux signifie pour moi ben davantage que tout Magritte.

**P. : Vos oeuvres paraissent étonnamment inégaux. Il y en a qui dans un sens entrouvrent la fenêtre sur un monde mystérieux et extraordinaire, mais il en a davantage qui peuvent agacer par leur banalité. Et vous, établissez-vous une hiérarchie entre vos travaux ?**

Z.B.: Il est clair que je ne voudrais irriter personne par la banalité. En général je crois que je ne suis pas banal. Mais c'est bien sûr seulement mon avis. Est-ce que le problème ne consiste pas plutôt dans une lecture fausse, symbolique de ce qui a été peint ? Mais bien sûr il y a des tableaux que je juge bons et ceux que je crois manqués. Des bons tableaux sont le fruit du hasard ou d'une bonne passe, car évidemment je préférerais toujours peindre exclusivement de bons tableaux. Mais il est évident que ce n'est pas toujours le

cas. De mon point de vue le jugement que le tableau est bon ou bien qu'il est manqué concerne d'un côté la manière dont il est peint et de l'autre ce qui a été peint dessus.

Quant à ce dernier, c'est un fait qu'il m'arrive parfois à mi chemin du travail sur un tableau de perdre la conviction pour ce que je fais. J'ai l'impression que c'est à l'évidence stupide. Ca concerne en règle générale les scènes avec des personnages. C'est comme si je voyais la scène que je peins par la fenêtre et que je sois tenu de la décrire en paroles. Ce problème ne se produit pas avec des paysages : en revanche là se posent les problèmes formels, mais ce n'est pas le sujet de la question.

Pour revenir toutefois à la banalité que ressent le spectateur, je crois que cela consiste surtout dans une lecture inappropriée. Quand je peins les objets réels, chacun d'eux porte en lui un certain nombre d'associations d'idées simples. Ce qui n'empêche que ces associations ne se trouvent pas, pour chacun et toujours, à la surface.

Pour prendre un exemple : la première association avec le mot „poisson” n’est pas identique pour chacun. Ce qui pour l’un sera une association première, sera pour le second septième et pour le troisième centième. Le fait de peindre quelques objets réels sur un seul tableau par la force des choses libère chez le spectateur un jeu de premières associations suivant quelques schémas classiques, ainsi, par exemple, le schéma symbolique ou bien le schéma surréaliste dans le style de Magritte.

Je l’ai déjà dit plusieurs fois que chez moi les associations conceptuelles sont seulement un facteur sous-tendu, qui résulte du fait que je peins les objets réels ou proches du réel, qui sur le tableau se présentent dans un rapport spatial, mais non pas dans un rapport conceptuel.

Bien sûr, j’ai aussi une association première du mot „poisson” quand je peins un poisson dans un certain environnement. Je ne peux pas complètement rejeter la bagage d’associations. Mais aussi je ne m’en sers en aucune mesure de façon créative. Si je ne

peins pas un poisson rouge suspendu sur un ballon, et en général j'évite ce genre de trouvailles, alors je suppose qu'il est clair pour tout un chacun, que le poisson c'est tout simplement le poisson et rien d'autre.

Il n'empêche que si je peins des poissons morts rejetés par la mer sur le sable, ce qui en apparence est tout aussi évident qu'un arbre sur fond d'un paysage brumeux, car les poissons se trouvent dans un état et dans un environnement qui sont pour eux probables, cela ne signifie pas que j'ai évité l'éventualité d'une perception qui porte en elle toutes les caractéristiques d'une banalité littéraire.

Je suis d'ailleurs en train de décrire un tableau précis que j'ai peint il y a quelques années, dont on m'a dégoûté complètement par des exégèses du type, « voilà des classiques poissons sur du sable », ou pire encore, que « c'est une protestation contre la catastrophe écologique qui nous menace ». Mais moi, je ne pensai pas de cette manière, en revanche je pense tout simplement : j'ai peint la mer et des poissons échoués sur la rive. Rien de

plus. Et si un jour je peignais par hasard une fille nue avec le crâne dans la main, ce ne serait sûrement ni « l'amour et la mort » ni « vanités ». La banalité aurait fonctionné seulement de façon sous-tendue. Bien sûr, je ne peins pas un tel tableau, car je m'aperçois moi-même, qu'il s'y cache la possibilité d'une lecture banale. Le problème est en ce que, toutefois, plusieurs fois, seulement ex poste, après avoir peint le tableau, les réactions et les opinions des spectateurs me permettent de me rendre compte que le public éduqué lit le tableau tout à fait différemment de moi.

**P.: Les enthousiastes de votre art considèrent qu'il révèle les tréfonds des expériences existentielles extrêmes. Les adversaires y voient plutôt une magistrale présentation d'une horreur assez stéréotypée. Et vous, comment pourriez-vous verbaliser les significations qu'il contient ?**

Moi, je pense qu'il s'agit tout simplement de peindre de beaux tableaux. Beaux. Ce sera tout de suite pris pour de la coquetterie. A la fin ce n'est pas la première fois que je

rencontre une telle question et une telle réaction à ma réponse. Mais c'est vrai que je tiens à peindre de beaux tableaux. A la source de ce que nous évoque un joli tableau se trouve probablement un grand tableau baroque ou un tableau d'église du dix-neuvième siècle, un sombre paysage accroché dans une vieille maison, à côté des portraits familiaux et d'autres paysages, sans doute se trouve dans cette compagnie un tableau de Vermeer... Ce n'est pas encore tout, mais il ne s'agit sûrement pas de l'horreur.

Ainsi celui qui me dirait que ce que je peins est morbide, me gratifierait d'un compliment inouï. J'ai une forte attirance pour la maladie, mais bien entendu il ne s'agit pas de se délecter d'un rhume, mais d'une morbidité dix-neuvième siècle. Celle qui attirait aussi Thomas Mann. D'où il s'en suit que, sous certains angles, Wojtkiewicz me sera plus proche que Vermeer, mais sous certains angles seulement. Peut-être cette synthèse que je cherche est en soi totalement contradictoire et inaccessible ?

*Interlocuteur Wojciech Skrodzki.*