

FIGARI

SA VIE SON ŒUVRE PAR C. A. HERRERA MAC LEAN
AVEC 28 REPRODUCTIONS DE SES TABLEAUX EN COULEUR



COLOMBINO Hnos. S. A. - EDITORES

MONTEVIDEO - URUGUAY

PEDRO FIGARI

1861 - 1938

Texte en espagnol de C. A. Herrera Mac Lean. Traduction de Simone du
Hautbourg de Rodríguez Pintos

Brief account of his life and work translated by Ralph A. Cowling M. A.

Préface de Jules Supervielle

CET ALBUM S'EST IMPRIMÉ À MONTÉVIDÉO À L'OCCASION DE L'EXPOSITION
DES ŒUVRES DE FIGARI QUI A LIEU AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE
À PARIS ORGANISÉE PAR LA "ASOCIACIÓN RIOPLATENSE DE AMIGOS DE
FIGARI" ET SOUS LE PATRONNAGE DE L'AMBASSADE DE L'URUGUAY EN
FRANCE. — MAI 1960.



Bourse Herrera

CROQUIS FAIT PAR BOURSE HERRERA PENDANT LA
DERNIÈRE EXPOSITION DU PEINTRE À BUENOS AIRES
QUELQUES JOURS AVANT SA MORT.

P R E F A C E

*Transcription d'une page écrite pour l'album édité par
la Commission Nationale de Beaux Arts à Montevideo en 1945.*

IL avait commencé par être un peintre des Dimanches et voilà qu'il colore, illumine et enchante toutes nos semaines. Peindre fut toujours pour lui comme le cadeau d'un jour de fête. C'était le rectangle lumineux de la joie dans une vie qui ne fut pas pour lui sans amertumes. Jamais il ne s'est ennuyé devant une toile et il a toujours réussi à nous faire partager son plaisir, sa tendresse pour le sujet, son émerveillement.

En aucun sens, Figari n'est un peintre de natures mortes. Sa peinture est mouvement. Il aime tout ce qui bouge: les danses, les couples, les chevaux, les diligences, les nuages et donne des ailes même aux maisons et aux arbres. Tout s'anime prodigieusement sous nos yeux et pourtant tout reste à sa place exacte.

A la recherche des jours écoulés, cet évocateur du temps qui n'est plus a trouvé le moyen d'être dans les meilleurs termes avec l'avenir qui semble être aussi son complice. Ses toiles vieillissent admirablement, je veux dire qu'elles restent jeunes, ne perdant jamais rien de leur fraîcheur initiale. Et sa gloire ne fait que grandir.

S'il dérive de Bonnard, de Vuillard, de Van Gogh, les influences qu'il a subies n'ont fait qu'exalter sa propre personnalité et jamais la peinture française ne devint, comme chez lui, si authentiquement "criolla".

André Gide a dit qu'un nouveau poète remet tout en question. On pourrait en dire autant de ce grand coloriste qui a réhabilité le sujet dans la peinture sud-américaine et donné aux larges évocations du passé une grâce, une saveur et des accents jusqu'à lui inconnus dans ces terres.

Jules Supervielle.

PEDRO FIGARI

29 JUIN 1861 - 24 JUILLET 1938

SA VIE - SON ŒUVRE

METTONS-NOUS sous l'égide de quelqu'un de haut prestige pour faire l'éloge d'un grand artiste d'Amérique. Une voix d'outre-mer, de parfaite responsabilité critique, la voix de George Pillement, commence son étude sur Figari par cette phrase définitive: "Tout un continent, l'Amérique Latine, se réveille à la vie de l'art." Il se rapporte à Figari au Río de la Plata, et à Diego Rivera au Mexique. Parce qu'en vérité il s'est produit simultanément en Amérique, ce phénomène de l'éclosion de deux arts précurseurs: l'un au Sud, doux et nostalgique avec Figari, l'autre aux tropiques, fort et rude avec Rivera et Orozco. L'un extrêmement personnel, et comme tel, sans laisser d'école, l'autre primitif et vigoureux, aspirant à une rénovation totale de la peinture autochtone.

L'apparition de Figari dans le ciel américain signale un événement d'une telle étrangeté, qu'il touche au mystère. Car cette voix d'Amérique n'est pas venue pleinement consciente de sa mission, et elle n'est pas née, non plus, après de longues et incertaines recherches. Elle a surgi à l'improviste, subitement, sans même soupçonner de quelle force de vérité elle était chargée; donnant avec simplicité et humilité —comme se donne toujours l'art véritable— ce que le peintre, ayant dépassé la soixantaine, croyait être une poignée de beauté, et qui était, en réalité, un substantiel et énorme trésor de vérités nouvelles dans le pâle ciel d'Amérique.

APERÇUS BIOGRAPHIQUES

Nous allons tenter d'expliquer le phénomène Figari. En pénétrant dans le passé de l'artiste, cherchons à définir la personnalité de l'homme avant celle du peintre, avant que l'artiste ait atteint ses 60 ans et donné torrentiellement, le plus grand jet lyrique de beauté américaine.

Passons rapidement au terrain biographique. Pedro Figari est, dans le Montévidéo de la fin du siècle, le prestigieux avocat attentif au bon renom de son étude. Il est "Défenseur des pauvres", ce qui le met en contact avec les humbles et les déshérités qu'il écoute et défend avec une grande sympathie humaine. Ensuite il est nommé avocat de la Banque de la République. Plus tard il entre au Parlement comme député. En marge de cette activité, et durant ses courts loisirs, il essaye d'une main inexpérimentée d'amateur, de timides ébauches, de fades aquarelles et le tableau que, déjà plus audacieux, il cache pourtant aux yeux des visiteurs. Pendant ce temps-là, ce sont des procès, des consultations, des conseils juridiques, des fonctions politiques. Et un jour, le voici dominé par l'appel impérieux de la défense d'une difficile cause criminelle, qui doit arracher un innocent aux griffes d'une injuste condamnation.

Le cas Butler acquiert, à ce moment, les contours d'une retentissante affaire, transportant devant les Tribunaux de l'endroit, une copie de cette autre retentissante affaire qui, de France, a bouleversé le monde. Figari, se dévouant corps et âmes à cette cause, comme un Zola américain, parvient à libérer l'innocent. Il n'en obtient aucune rétribution, car le libéré est pauvre. Mais le triomphe l'exalte. Il en laissera constance dans une brochure qu'il intitule: "Le crime de la rue Chaná".

De ce chapitre de sa vie juvénile il nous reste ainsi, clairement, un renseignement pour notre biographie: sa passion débordante.

Pour Figari le temps passe lentement et simplement, au milieu des alternatives d'une lutte quotidienne pour faire face aux besoins de son foyer. La maison de Figari est une petite oasis artistique au sein de la vie bourgeoise de la ville. Il y accueille les peintres uruguayens dont il devine aussitôt le talent. C'est d'abord Carlos Saez, ce génial adolescent, qui durant son passage si éphémère sur la scène montévidéenne, trouva toujours en Figari l'ami qui encourage. Saez disparu, il se livre à l'admiration de Blanes Viale, à l'heure où cette peinture claire et vive blessait encore les yeux timides habitués aux terres de Sienna et aux bitumes de Judée.

Il remplit alors sa maison de toiles de valeur. Les premières de Blanes Viale; les paysages du catalan Mir qui déploient leur impressionnisme audacieux à l'époque où Serra et Barbazan Laguerela étaient les idoles des salons damassés.

Ce ne sont pas seulement les peintres mais les musiciens, eux aussi, qui remplissent cette demeure privilégiée avec les plus hautes manifestations de leur art. C'est Eduardo Fabini, avec son violon plein de chants, qui vient apprendre le chemin qui l'aidera à découvrir la beauté de notre terre urugua-

ienne, qu'il fera vibrer un jour dans ses symphonies; et c'est Alfonso Broqua, si injustement oublié, et qui récemment venu de Paris, ébauche ses premières compositions folkloriques, l'oreille attentive aux voix natives.

Tous les grands voyageurs qui passaient par Montévidéo visitaient inévitablement le Salon Figari. Là arrivèrent Guillermo Ferrero et Gina Lombroso, là aussi Anatole France, Rusiñol, Rubinstein... et tous laissaient dans l'esprit avide de beauté une lumière féconde.

Et ainsi jusqu'au jour, où, obsédé par une idée gravée dans un coin de son cerveau, et fatigué par les causes et les dossiers, il se décide à écrire un opuscule sur le destin de l'art. Voici ce qu'il dit dans un passage de son prologue: "Livré, donc, à mes seules ressources, comme un aveugle à son bâton, en vue de m'orienter vers cette nouvelle route au moyen des phénomènes les plus simples de la nature, toujours dignes de foi, dans un milieu qui se présente à nous comme quelque chose de très confus, peut-être surtout à cause des erreurs déjà consacrées par notre mentalité, je me suis aventuré à en rechercher directement une explication, et ceci est le résultat de cet essai, que j'offre au lecteur, non sans une certaine émotion".

Le prologue est daté de 1912. Figari avait alors 51 ans. Son premier plan s'était élargi et avait pris les proportions d'un gros volume débordant d'analyses philosophiques. Ainsi naquit "Art, Esthétique, Idéal", une sérieuse étude pour la recherche d'une cause à cette éternelle angoisse de beauté qui réside dans le cœur des hommes.

Philosophie de l'art: vie déjà tombée dans les filets de la beauté et dès cet instant livrée à l'interrogation en face du sphinx.

Dorénavant la biographie de Figari reste sous le signe de l'art. Peu importe que ses revenus diminuent et que s'éloignent ses procès. Ferme dans ses convictions philosophiques, d'essence positiviste, il essaie de tracer de nouveaux chemins à l'art futur d'Amérique. Essais, opuscules, conférences font crédit d'une foi dont il fallait profiter. Aussi lui confie-t-on un poste à la tête de l'Ecole des Arts et Métiers où il va faire preuve de vertus ignorées.

SON ŒUVRE À L'ÉCOLE INDUSTRIELLE

Cette nouvelle période s'étend de 1917 à 1920, et constitue une étape définitive dans la parabole spirituelle de Figari. Là, entre les murs vétustes et noircis, Figari projeta l'étincelle de sa passion nouvelle.

Il ne fut pas seul à se dédier à cette œuvre, une grande partie de sa famille l'accompagna dans son ardente campagne. Le premier à ses côtés, fut son fils Juan Carlos, avec son tout nouveau diplôme d'architecte; puis, des amis très chers comme l'infortuné peintre Milo Bereta.

Et comme si cela ne lui suffisait pas encore, ses filles vinrent ajouter à l'œuvre en gestation, leur sensibilité féminine.

Il oublie tout pour son Ecole: sa maison n'existe plus que pour les inéluctables besoins de la vie quotidienne. Il transporte son foyer spirituel dans les vieux murs. Il rajeunit les ateliers trop sévères, mieux faits pour une prison que pour une école; il les ouvre au soleil, pour chasser la rigueur de la tâche et y apporter la joie du travail nouveau. Il substitue le nom d'Ecole des Arts et Métiers par celui d'Ecole Industrielle. Il apporte des changements dans le personnel et le mobilier. Il éloigne les maîtres routiniers, et transforme les classes stériles en ateliers vivants comme des ruches.

Dans sa vie, tout devient Ecole. Il remplit ses poches de calepins et de croquis, notant au vol toutes les idées qui lui viennent pour la rénovation des arts appliqués. Il instaure un esprit de confrérie moyenâgeuse en vue d'ennoblir la vie du futur artisan, non par la tâche répétée et stérile, mais par la création féconde. Et redevenu maître artisan, il se passionne, lui aussi, pour tous les matériaux que l'Ecole transformera. Il vit intimement avec la fermeté du fer, la douceur du bois, la luminosité du verre, la docilité de la glaise, la flexibilité de l'osier; avec les toiles, les cuirs et les tissus les plus divers.

A l'œuvre rénovatrice, il fait participer la nature elle-même; une aile de pigeon ou de "terutero", (1) une feuille aigüe "d'espínillo" (2) ou de "mataojo" (3) des fleurs, des fruits, des racines, des nids. Les ébauches, d'une fraîcheur extraordinaire, s'accumulent dans les classes. Et de là, passent, pour servir de modèle, aux ateliers spécialisés. Et ainsi l'oiseau et la fleur s'échappent un jour pour un vitrail, pour un rideau, pour une frise, ou pour alléger le fer, fatigué de copier les ornements Empire ou Louis XVI.

Pour parvenir, dans un plan bienal, à la production substantielle et rénovatrice, les jours furent courts et la tâche immense. Et ainsi, les ateliers, dans une ardeur fébrile, réalisèrent depuis la table jusqu'au berceau, en passant par la cruche, la corbeille, le vitrail, la lampe, le costume et le rideau, toute une œuvre nouvelle et de haute dignité artistique: une création sérieuse et bien orientée comme peuvent l'offrir les grandes écoles disciplinées d'Europe. Et ce fut un phénomène si inaccessible à la compréh-

1. *Terutero*. — Oiseau typique du Río de la Plata.

2. *Espinillo*. { Arbres épineux de notre campagne.

3. *Mataojo*. }

sion locale, qu'on s'en rendit compte seulement aux tristes instants de l'échec final. En effet, un Directeur placé au-dessus de sa hiérarchie de maître d'atelier, vint freiner ses plans. Figari, au début, n'a pas éteint sa flamme. En rechignant, il obéissait un ordre, et en violait un autre, attentif seulement à la vie de ses ateliers. Mais le conflit en suspens éclata un jour: conflit entre une autorité entêtée et un réel savoir. Et Figari perdit injustement la partie.

Sa démission acceptée, et avant de s'éloigner de l'Ecole qu'il avait fait vivre, Figari, comme unique représaille, organisa l'exposition posthume de son oeuvre magnifique. Exposition et douloureuse vente publique. Et c'est ainsi que beaucoup parmi nous, ont pu voir, vendus aux enchères, tous les essais en germination, alors que partout s'élevait un fervent appel pour la réalisation d'une oeuvre nationale.

Après ce bref séjour à l'Ecole Industrielle, Figari passe du champ philosophique au travail de création. Il n'est déjà plus à l'heure de l'interrogation devant la mer insondable de l'art; il est parvenu à celle de la réalisation artistique, avec ses mains et ses yeux encore inexpérimentés. Et il acquiert ainsi une autre vertu, ajoutée à celle de sa passion à l'affût: la foi en sa propre création. Cette conquête nouvelle l'aide prodigieusement à supporter l'amertume de l'incompréhension et de l'abandon. D'autant plus qu'à ce moment, d'autres souffrances viennent s'ajouter à son malheur présent. Alors, le cruel scepticisme mord sa fibre d'infatigable lutteur.

Le désir d'abandonner le sol inhospitalier domine irrésistiblement son échec. Et ainsi, chaque fois plus affermi dans la conviction de son triomphe artistique, et avec l'amertume de sa chute imméritée, Figari s'embarque vers la patrie voisine — toujours désireuse d'offrir aux vaincus politiques, comme en ce jour à ce vaincu de l'art — son constant refuge fraternel.

Convaincus de l'injustice faite à l'oeuvre interrompue de Figari, nous avons apostrophé durement les gouvernements sourds à notre appel. Aujourd'hui, nous pourrions élever une action de grâce, à ce fait, apparemment adverse, qui entraîna un artiste endolori loin du sol natal. Sans cet injuste dessein, Figari n'aurait pas pris ses cartons et ses couleurs et nous n'aurions peut-être pas vu surgir cette oeuvre copieuse, riche et magnifique, qui forme sa miraculeuse création.

L'INITIATION À LA PEINTURE

Et nous voici devant le phénomène de la création chez Figari.

Nous sommes en 1921. L'amertume de l'exil volontaire a fait place à une ferveur artistique peu commune. Au fond d'une maison qu'il a louée à Buenos Aires, et comme en cachette, Figari père et Figari fils s'adonnent à une fébrile création artistique. Et cela, jusqu'à avoir accumulé une vaste collection de tableaux. Et, comme toute oeuvre d'art doit fatalement parvenir au contact humain, cette production s'ouvre pour la première fois, à la Galerie Müller, devant un public nouveau et sceptique. Puis elle traverse le large fleuve pour atteindre les rives de Montévidéo, qu'un vif patriotisme montrait de loin comme devant être accueillantes et douces.

C'est ainsi qu'un matin, nous nous trouvâmes en présence, pour la première fois, du mystère de Figari. Et pourquoi ne pas l'avouer, nous entrâmes pleins de méfiance, et avec la crainte de nous trouver face à l'oeuvre ingénue, imprécise, littéraire et conventionnelle d'une personne — la logique nous le disait — qui n'était pas peintre et qui ne pouvait s'improviser peintre à plus de soixante ans. Or, brusquement, devant les nouveaux tableaux, un trouble s'empara de nous, qui ne pouvions, croire à cette vérité illogique. Doutant de notre propre jugement, nous demandâmes à des artistes amis si ce que nous voyions était une réalité ou une hallucination; si nous nous trouvions réellement en présence d'une peinture nouvelle, ou si nous étions sous l'emprise d'une puissante suggestion, née d'une vieille amitié.

Auparavant, nous étions parvenues de Buenos-Ayres, des critiques aimables mais pleines de réticences, froides et incompréhensives, avec un éloge pour dix objections techniques, qui révélaient clairement un "succès d'estime" que méritait indubitablement l'hôte distingué, lancé dans une audacieuse aventure. Mais elles ne soufflaient mot de la trouvaille inattendue, de l'émotion toute neuve ni de la nouvelle vérité de Figari. Et cette vérité nous fut révélée là pour la première fois, et pour toujours.

Plus tard, dans le courant de la même année, il devait réaliser cette seconde exposition où il s'affirma davantage encore. Alors, oui, la critique de Buenos-Ayres fut unanime à chanter ses louanges, et elle annonça dans l'oeuvre nouvelle de Figari, la naissance de la première peinture américaine.

Au fil d'un souvenir nostalgique, nous revoyons Figari dans un étroit appartement de la rue Charcas, entouré d'un cortège d'affection et d'admiration filiales, dont l'axaltation auréolera le nouvel enfantement. C'était dans un petit atelier de la maison. Nous disons atelier parce qu'il nous faut bien donner un nom à cet espace réduit où il travaillait. C'était en réalité une pièce intérieure, pauvre et banale comme n'importe quelle pièce, avec une fenêtre comme d'autres fenêtres, par où l'on n'apercevait ni lointain horizon, ni reposante ligne d'eau marine, ni même un changeant et bruyant appel d'arbre. Tout au plus s'y hasardaient quelque matin, l'or pâle d'un soleil un peu las, et certain soir, le reflet argenté d'une étoile attardée dans le ciel profané de la ville.

Mais là se trouvait le cercle ensorcelé. Peu importait qu'une grande armoire occupât tout un mur et que, le panier à ouvrage où s'accumulait le linge à reprendre fût dans un autre coin; et dans un autre coin encore

la machine tapageuse, toujours prête à coudre les nouvelles étoffes. Là, dans l'angle le plus éclairé, se trouvait la chaise basse, le chevalet et le carton bruni. Là, la merveilleuse boîte de couleurs. Et là aussi, recueillis et en silence, nos propres yeux d'aujourd'hui l'ont vu travailler des heures et des heures à de petites retouches magiques. Sans esquisses, sans essais préalables, sans ébauches, sans la marque d'aucune ligne, si légère soit-elle, sans rien, surgissait du fond de l'or vieilli des cartons, toute la somptueuse kermesse d'une vie passée; des cours intérieures avec leurs fêtes coloniales; des salons habillés de rouge et d'or; des champs ceints par le ruban d'une danse; des côteaux vaincus par les diligences; des "candombes" (4) sensuels et carnavalesques; de très douces veillées funèbres, sans l'ombre de tragédie; des réunions de commères jouant aux papillons avec les ailes de leurs éventails; des troupes de chevaux las, dans des champs dénudés; des "ombúes" (5) druidiques dominant le paysage...

Ce que nous écrivons aujourd'hui, ne nous est pas dicté à la lumière d'un enthousiasme artistique, mais bien comme un rapport fidèle et photographique. Tout ce qui en nous avive cette vieille émotion, dans le voyage à travers le passé, ne nous porte pas à déformer ou altérer les heures vécues, en vue d'un jugement excessivement élogieux. C'est la vérité évidente, authentique, vérifiée par des centaines de témoins, qui, dans ce recoin inoubliable et hospitalier de la rue Charcas, ouvrirent leurs yeux étonnés, comme les nôtres, devant ce créateur de beauté.

De l'aube au crépuscule, ce vieil homme, changé comme un Faust en artiste juvénile, évoquait... Tout un défilé fantastique de vie passée, pressé par l'angoisse de naître, surgissait de ses pinceaux. Il peignait nerveusement, aidé par la technique du carton qui sèche rapidement. Il n'avait d'autre auxiliaire pour ses recherches que sa mémoire et son imagination. Il peignait avec urgence. D'un carton à peine ébauché, mais déjà palpitant, il passait à un autre puis à un autre. Ensuite il les reprenait pour ajuster les couleurs. Les ciels devenaient peu à peu plus diaphanes. Quelquefois une lune de légende venait les illuminer; et d'autres fois, une lumière de plein midi, qui ne projetait nulle ombre, enveloppait ses champs et ses cours. Et tous les personnages commençaient lentement à se mouvoir; pour la danse, pour le cortège, pour la fête ou pour l'enterrement. Et à la fin, un chien, très doux et rusé, se glissait adroitement au premier plan par un angle du tableau.

Il n'admettait jamais qu'une œuvre fût terminée. Il l'abandonnait quelque temps pour ébaucher, dans sa tumultueuse création, d'autres cartons. Puis il la reprenait, et avec la même spontanéité de coup de pinceau, trouvant toujours à la première touche un équilibre parfait de couleurs, il donnait une nouvelle couche plus riche encore. Et après une autre, et plusieurs autres. Et il arrivait parfois qu'un tableau, sorti de son atelier et déjà installé dans la maison d'un ami, dût, à sa demande, être décroché et reconduit chez lui, pour recevoir une nouvelle charge de subtiles et justes retouches de couleur.

LES PREMIERS AMIS

La compréhension de la ville sensible vint rapidement. Comme toujours, ce furent les tempéraments d'élite qui se sentirent éblouis devant la création de Figari. Nommons-les. Le premier entre tous, contemporain et passionné des choses du passé, fut Don Manuel Güiraldes, grand-père de Don Segundo Sombra, qui voua une fervente dévotion à tous les tableaux de Figari. Et ce fut aussi Güiraldes, le romancier, glorieux de son légitime triomphe, qui prit sous sa protection l'œuvre de résurrection du peintre.

Un autre, González Garaño, chercheur inquiet du passé, collectionneur et historien, se sentit enveloppé par les fils insinuants avec lesquels Figari tissait les époques disparues. Un autre encore, Martin Noël, l'architecte qui a mis en valeur, avec son œuvre et sa parole, notre architecture traditionnelle. Raoul Monsegur, voyageur infatigable, toujours à l'affût de l'ultime palpitation artistique. Le grand Jules Supervielle, mi-uruguayen, mi-français, subjugué par l'immensité de la pampa et l'accent autochtone de la beauté nouvelle.

Cette cour de fidèles admirateurs créa autour de lui l'ambiance propice à la nouvelle peinture. On n'était déjà plus aux moqueries et aux satires devant les nègres et les chevaux misérables. Figari occupait une place privilégiée parmi les intellectuels de Buenos-Ayres. Et son heure devint lumineuse. Heure d'heureuse jeunesse, alors que le temps commençait à courber ses épaules inclinées jour après jour devant le chevalet chargé de cartons.

Toute cette gloire en plénitude chercha à gagner des horizons plus vastes et fut attirée par le pôle magnétique de Paris. D'abord, ce fut Raoul Monségur, l'ami enthousiaste, qui se chargea de transporter le fardeau de rêves de Figari. Pour la première fois, peut-être, le rythme habituel fut inversé, et le lourd transatlantique se vit, avec stupeur, porteur d'une magnifique récolte d'œuvres d'art, au lieu des quintaux de blé et des ballots de laine dont il était coutumier. Pour la première fois, peut-être, cette Amérique habituée à être toujours celle qui reçoit patiemment, à être terre de conquête et de marché, envoyait, au lieu de son or et de ses espèces, une subtile cargaison de poésie. Comment le nouveau port

4. *Candombes*. — Danse de nègres accompagnée de tambourins.

5. *Ombú*. — Arbre de longues branches et vaste frondaison originaire du Río de la Plata.



PORTRAIT DE P. FIGARI FAIT À MILAN EN 1887.

allait-il recevoir le chargement de cette valeur ignorée? Incertitude, anxiété. Mais voici que la ville "acoustique" sentit de loin les battements d'un art nouveau. Et le succès initial fut rayonnant, inespéré. Paris accueillit la nouvelle marchandise avec cette ferveur toujours prompte à accueillir l'émotion artistique encore inexplorée.

Après le succès, arriva l'invitation au voyage. Et Figari s'embarqua une autre fois, mais ce n'était plus comme compagnon de l'amertume et de la défaite, sinon poussé par le plaisir de la conquête pressentie. Et là il s'installa pour la première fois, avec ses cartons et ses couleurs, dans la lumière de la "ville lumière".

LE TRIOMPHE À PARIS

Par un étrange hasard du destin, nous eûmes la chance d'être auprès de lui au commencement de son séjour à Paris. Les scènes journalières, déjà décrites, de la rue Charcas, se renouvelèrent, avec peu de changements, dans la fièvre nouvelle de la métropole. Figari installa son atelier dans une autre petite pièce d'une maison de la rue de Suresnes, sœur de celle de la rue Charcas. Et là, avec quelques meubles très simples, il peupla sa vie.

Juan Carlos, son fils, fut le soutien de ces journées de lutte anxieuse dans le triomphe. Pendant ce temps, le vieil homme continuait, par touches délicates, à remplir et à retoucher ses cartons, un peu froid devant le succès qui l'appelait, parce qu'il préférait vivre sa vie de chimères. Le matin, très tôt, comme c'était son habitude, avec son chaud "mate" (6) et ses pinceaux, il s'installait devant son chevalet et se livrait à ses sorcelleries. Mais l'après-midi c'était un défilé d'américains, de peintres, de critiques, de toute la curiosité devant la nouvelle révélation artistique.

Enfin eut lieu la première exposition de Figari. Et ce fut un triomphe immédiat et définitif, non seulement d'admiration, mais aussi de vente. Les grands marchands de Paris ouvrirent des yeux énormes, aussi démesurés que leurs bourses, devant la nouvelle et fantastique peinture, qui installait dans l'axe du monde, la beauté prometteuse d'une grande collection de tableaux.

Ceci fut le signe évident du véritable succès de Figari. Mais notons la chose étrange qui arriva par la suite: l'embarras de ces mêmes et habiles marchands, qui devant l'éblouissement de ces riches tableaux, fins et subtils, crurent qu'ils représentaient la récolte totale d'une dure et longue vie dédiée au terrible combat de la technique. Mais quand ils virent ou apprirent que les cartons s'empilaient par centaines comme par enchantement; que les orangers fleurissaient en plein hiver, et que les "candombes" noirs surgissaient à raison de plusieurs par semaine, en plein cœur de Paris, ils abandonnèrent —l'affaire frustrée— la dispute des tableaux. Ils ne pouvaient emmagasiner précieusement cette marchandise, en attendant que la mort vienne en augmenter la précieuse valeur. Il restait tant et tant de cartons empilés!

Très vite le nom du peintre, récemment arrivé, changea de prosodie avec la nouvelle langue et l'"i" final de son nom fut accentué. Ainsi prononcé, ce nom courut dans tous les cénacles et ateliers. Et

6. *Mate*. — Infusion de feuilles tropicales prise dans une courge évidée au moyen d'une sorte de calumet en argent.

les critiques empressés —Vauxcelles, Miomandre, Alexandre, Salmon, Cassou, Hourticq, Supervielle, Crémieux— commencèrent à façonner l'éloge de l'artiste dans la douce langue créée pour la douce critique.

L'ÉTRANGE INFLUENCE DU FILS

Il est juste que durant cette période de Paris, nous ouvrions une parenthèse à une place de choix, pour parler de ce fils enthousiaste et encourageant, et non pas pour le fait d'avoir été son fils, mais, et surtout, pour avoir pris une grande part, peut-être encore ignorée, dans la gloire de l'art de son père.

Retournons une fois encore vers le passé, à la recherche d'une réparation pour l'ombre sacrifiée dans laquelle le fils, en transe de tutelle inspirée, a soumis sa vie.

Condisciples de Juan Carlos à l'atelier universitaire, possédés de la même inquiétude et du même esprit de rébellion, nous avons vécu des heures d'intime camaraderie durant les longues journées où Vignola imposait ses modules et ses ordres à la Faculté d'Architecture. Ses études terminées en pleine crise économique, Juan Carlos s'orienta vers l'École Industrielle, dont son père venait de se charger en la révolutionnant.

Là, commença la parfaite compréhension entre le père et le fils. Ils furent comme deux métaux distincts, cuivre et fer, unis par la même chaleur de la forge. Il n'y avait alors aucune distance, aucune hiérarchie. Ils étaient tous les deux également jeunes, parce qu'ils étaient nés le même jour à la vie de l'art. Le père donnait l'élan et Juan Carlos chargeait ses mains d'idées et de projets.

Ensuite vint l'éloignement du pays, avec le voyage plein d'amertume à Buenos-Ayres. Là, pendant les jours de l'exil, la soudure spirituelle s'est maintenue ferme. Et le père et le fils se livrèrent ensemble à la récréation du passé. Étrange et parfaite unité artistique. Flamme incitatrice qui, à l'inverse de la loi naturelle, allait du fils au père. Ce dernier avec son poids d'expérience dramatique, et le premier avec sa jeunesse passionnée. Et ils se mettent à l'ouvrage ensemble. Mais celui qui crée, ce n'est pas le fils, mais le père. Et celui qui critique et oriente, ce n'est pas le père, mais le fils. Et nous voyons ainsi s'accomplir le vœu inaccessible que réclame le proverbe français: "Si vieillesse pouvait; si jeunesse savait". Et de cet échange de fonctions, jeunesse qui encourage et vieillesse qui crée, naît la peinture de Figari, ce prodigieux poème américain.

La chose étrange est que Juan Carlos eut, lui aussi, sa flamme créatrice; et nous faisons remarquer ici le trait magnifique de sa jeunesse infortunée, immolant au génie de son père toute son œuvre pas encore mûre. Nouveau sacrifice d'Abraham devant le bûcher. Mais cette fois c'est le fils qui va volontairement vers l'annulation, secrètement, et sans que le père en soit averti.

L'œuvre de Juan Carlos diffère de celle de son père, par un concept plus voisin de la vie, plus objectif. Ce n'est pas en vain que le fils mordit davantage la réalité, et que le père s'enferma dans la douceur du rêve. C'est ainsi que Juan Carlos fut plus ironique et burlesque dans ses "candombes", plus blessant dans les "médisantes" et les "commères", et plus vivant dans les "pulperías", cette série inconnue de tableaux de grande valeur. Mais dans le concept, dans la technique, dans le sens esthétique, ils furent frères durant un temps. Parfois l'analogie est telle qu'on ignore si tels cartons sortirent de la main noueuse du père ou de celle plus fraîche du fils. Mais où il a influencé indubitablement son père, ce fut dans ce critérium de composition rythmique, équilibrée, et d'austère géométrie. Le sens architectonique du fils doit avoir calmé la fougue du père, de telle sorte que nous relevons en Figari les compositions qui tendent à la théorie classique, à la douce frise avec lesquelles Juan Carlos, dans sa classe, remplissait de bas reliefs les murs illusionnaires.

Ainsi furent les heures de Buenos Ayres, les premières heures de doute et d'incertitude; les heures incroyables de l'éloge unanime, et les heures plus incroyables encore de la consécration européenne. Alors il se produisit ce rare phénomène, surgi d'un sourd drame intérieur: l'annulation du fils dans le flot créateur. Peut-être Juan Carlos sentait-il son génie plus faible que celui de son père, ou peut-être convoitait-il de créer dans un autre courant, et, comme il était jeune, attendait-il son heure avec sérénité. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que le fils disparut comme créateur tandis qu'il affermissait son rôle d'appui et de critique.

Alors cet étrange binôme affirma sa force et son union. Le père ne faisait un pas, n'ébauchait nerveusement ses cartons sans l'essentiel jugement du fils. Jugement qui l'intéressait plus que tous les autres, et qui, quand il était enthousiaste, voilait d'émotion ses yeux fatigués. Jugement franc, admiratif, rigide quelquefois, et parfois réprobateur. Mais le seul qui permit au créateur de croire chaque jour davantage en son œuvre.

Dans cette ombre de second plan, le fils s'en alla un soir, cachant de cruelles douleurs, après avoir rempli les murs de la Galerie Bernheim de cette peinture de Figari, qui allait attirer bientôt le tout Paris. Toujours dans son humble rôle. Toujours comme le bâton du vieil homme. Et il s'en alla vers la mort, en emportant dans ses yeux, pleins d'optimisme, les visions du père.

À LA RECHERCHE DE L'ENFANT

Eloignons-nous maintenant de ce triste réseau biographique. Et cherchons quelque explication à ce phénomène du tardif et lumineux surgissement de l'artiste. Nous avons longuement médité sur le cas étrange de cette spontanée et luxueuse livraison de tout un monde halluciné qui vécut tant d'années endormi, pour surgir avec force, un jour, dans le riche déclin d'une vie.

Prenons Figari avant son initiation à la peinture. Suivons-le, créateur frustré, après l'Ecole Industrielle, comme exilé volontaire sur le sol argentin. Malgré notre amitié avec le père et avec le fils, nous ne savons pas le processus mental qui se produisit alors. Mais tout nous porte à croire que Figari, blessé dans son cœur de père et dans son âme de "forgeur", se calma, rendu, dans la douce paix du foyer. Après la lutte épuisante, et la défaite qui ronge, il aspira, à un repos spirituel. Repos, non, puisque cet esprit privilégié vécut toujours alerte, et prompt comme un arc tendu. Il chercha seulement un changement de paysage spirituel, un détachement terrestre, un état de béatitude, dans l'ardent désir de nouvelles routes à suivre.

Le voyage libérateur en Europe étant inaccessible, il engage —sans paiement onéreux— l'imagination, docile impresario de tournées. Et ainsi il s'évade, par de longs chemins de chimère, sans soupçonner la portée de ses voyages apaisants.

Il a été dit bien souvent —et dans ce cas nous nous trouvons dans l'obligation de le répéter— que l'art est évasion. Le concept n'a jamais été plus clair qu'alors, pour cette vie harcelée, que la douleur pousse vers des voyages impossibles. Où va son navire? Quel port cherche-t-il? Il va en arrière, vers les heures dorées de l'enfance. Lui, qui est presque un vieillard, il va à la rencontre de l'enfant endormi. Et il rêve. Se chargeant de couleurs et de boîtes de peinture, avec une candeur enfantine, il se livre passionnément à une fébrile création. Comme un repos, et comme un remède. Comme un jeu, sans savoir qu'avec ce jeu, allait s'ouvrir la première route à la peinture américaine.

Dans un brillant essai sur Lope de Vega, l'écrivain argentin, Ignacio Anzoategui, écrit ses lignes: "Toute la vie d'un homme est en intime relation avec son enfance; mais avec un mystérieux aspect de l'enfance, qui n'est pas celle que l'on vit quand on est enfant, sinon l'enfance que l'on vit quand on est homme; car l'homme jouit et souffre comparativement avec la jouissance et la souffrance de son enfance. L'enfance intérieure de l'homme est un secret qui ne se manifesterait que si l'homme sent le besoin de manifester son enfance, avec des paroles d'homme et un esprit d'enfant. Cet homme, c'est le poète".

Ici, dans cette libre création artistique de Figari, peignant durant des heures et des heures, avec cette inutilité du jeu, chère à Spencer, et consacrant veillées et enthousiasmes à la réjouissante ronde de ses couleurs, se trouve ce vivant exemple de la renaissance de l'enfant.

Dans son essai philosophique, écrit aussi en pleine période de désolation, à la suite de la mort de son fils, et qu'il intitula: "L'architecte", il y a un fragment, "Le jouet", où Figari nous dit en vers:

"Comme lumineuse chimère d'une enfance dorée, déjà lointaine, s'ouvre, dans mes souvenirs, la vision du jouet, image magnifiée, qui se déplie, se dessine et se colore; et me séduit encore par ses enchantements".

Ainsi dans le jeu divin de l'art, s'éveille, fulgurante et fraîche —comme si les années n'avaient pas versé de cendre sur son souvenir—, toute l'imagerie de sa vie en fleur. Et ce qui surgit d'abord, c'est le nègre qui par les nuits où frémissent des lutins, suscite la frayeur, toujours en éveil, dans les pupilles de l'enfance.

Alors les heures du passé commencent leur défilé ensorcelé à travers les "conventillos", (7) les rues et les places. Figari n'évoque pas, il revit des heures endormies. Il se souvient avec une justesse absolue des noms, des lieux et des costumes. Et dans ses causeries, dont il assaisonne la prodigieuse vision de ses tableaux, il apporte une extraordinaire abondance de détails et d'accidents. Frais, comme s'ils étaient d'hier.

Entre beaucoup d'autres, nous nous rappelons l'histoire de la cuisinière de son enfance peut-être l'esclave fidèle qui lui offrit tout ce "noir cadeau". Il nous racontait un jour, qu'étant enfant, quand il étudiait sur la longue table de la salle à manger, son plus grand plaisir consistait à torturer la patiente domestique. Quand elle entra avec le plateau chargé de verres et d'assiettes, il se mettait à tambouriner avec ses doigts, sur un rythme vif de danse africaine. Et la négresse, comme sous l'emprise d'un sortilège, commençait, tout en résistant, à se contourner. Et suppliante elle lui disait: "non, mon enfant, je vous en prie, non, non, mon enfant. . ." jusqu'à ce que l'obstination enfantine, réjouie, parvint à vaincre le respect de l'esclave, et que la négresse, possédée, se livrât à l'appel terrible de la danse ancestrale.

Avec la même fidélité, il revivait ses heures de fugaces expéditions à travers les champs et les "estancias", (8) en compagnie des "gauchos" (9) et des chevaux. Et celles aussi du vieux Montévidéo, lors du dernier souffle de la domination espagnole, avec ses fêtes solennelles et ses cérémonies populaires et

7. *Conventillo*. — Grande maison des pauvres où on loue des pièces qui donnent sur une vaste cour.

8. *Estancia*. — Vaste extension de terre pour l'élevage des troupeaux et aussi la maison du propriétaire.

9. *Gaucha*. — L'homme qui travaille à l'estancia.

religieuses, que bien peu connaissent, comme cette traditionnelle "Messe de la rencontre", qui se déroule chaque année, à la fin de la Semaine Sainte, dans la ville de Pando.

Figari jouit ainsi des heures émaillées de l'enfance. Quelle vertu magnifique possédait cette rétine, sans ombre d'oubli! Quel cerveau organisé comme une bibliothèque parfaite, gardant sans poussière des temps, toutes les images du premier âge!

LE "CENDAL" POÉTIQUE DE SA PEINTURE

C'est de ce phénomène mental, sur lequel nous avons peut-être trop insisté, que dérive, à notre avis, tout le caractère de l'oeuvre de Figari. Vision parfaite et transparente du passé, mais d'un passé qu'exalte le vif élan de l'imagination.

Car il ne suffit pas d'évoquer simplement un souvenir. Pour qu'il devienne vie à son tour aux yeux des autres, il est nécessaire de l'animer, de le magnifier, de le transformer en matière artistique. Un monde de souvenirs, voilà ce qu'il fut resté seulement, si un autre phénomène, le plus grand, le plus merveilleux, ne fut intervenu pour lui donner, en propre, une nouvelle vie: la substance artistique que Figari a trouvée pour son évocation, le "cendal" poétique, magique et musical dont il a pu envelopper, comme pour en préserver la pureté, tout ce précieux trésor de l'enfance.

Avant les vertus essentiellement plastiques, analysons celles qui naissent de cette résurrection du passé aux heures de découragement. C'est d'abord ce caractère poétique de toute la production de Figari, quelque chose comme le luminex déroulement d'un poème parfait où chaque strophe, vivant de sa propre beauté, s'agrandit encore cependant lorsque nous l'enchaînons aux suivantes. Poème de la race noire, poème des cours fleuries, poème des champs désolés, poème des fêtes et des danses, poèmes des enterrements et des veillées funèbres.

Toute cette vie dont Figari imprègne son oeuvre lui confère en outre un caractère romantique. Nul ne peut ressusciter sa propre douleur ou sa propre joie sans l'habiller en quelque sorte de romantisme. C'est ainsi que de la peinture de Figari surgit le chant d'une vie doucement offerte; et si authentique qu'immédiatement nous la ressentons un peu comme un écho de la nôtre.

Le trésor enchanté qui nous est rendu au cours de ce long voyage au pays de l'enfance, nous rapporte en même temps toutes les premières vertus: l'allégresse joyeuse, ouverte, saine, optimiste comme celle de la fleur; l'ironie suave et compatissante de l'enfant, prompt à saisir le ridicule, à en rire mais sans jamais blesser; la grâce, la fraîcheur dans la joie qui s'adonne à quelque pirouette, quelque espièglerie inattendues: tout cela offert par l'âge tendre; tandis que de l'ombre fatale projetée par le sarment vieilli, tombe une nostalgie pénétrante, qui s'insinue dans les ciels chimériques et envahit les vastes collines dorées.

Ainsi Figari se transforme en narrateur poétique et nous apporte le livre inépuisable de ses contes.

Sans peur, le peintre pénètre sur le terrain défendu de l'anecdote. Mais c'est pour vaincre le préjugé qui condamne en peinture, la parole qui raconte. Son art est purement anecdotique. Sans doute sa peinture vaut-elle d'abord par elle-même, mais la candeur nostalgique de ses anecdotes ajoute à sa vision un élément de beauté.

LA TECHNIQUE DE FIGARI

Prenons le chemin difficile qui conduit à l'analyse de la technique nouvelle de Figari.

Habitué comme nous le sommes à classer par casiers d'après de vieux concepts tout moulus, nous restons interdits devant ce problème nouveau de Figari qui ne relève d'aucune école, d'aucun maître, d'aucune tendance, d'aucune manière.

Bien sûr qu'en une confuse rumeur de grands noms consacrés surgissent: Bruegel, Watteau, Goya, Toulouse Lautrec, Daumier, Guys, Vuillard, Bonnard, comme une vague parenté artistique, à défaut d'autre trace commune d'école ou de technique.

Figari conquiert par son émotion révolutionnaire. Toute grande découverte esthétique détruit d'abord un peu avant d'éblouir. L'éblouissement est si vif, qu'il ne tient pas compte des décombres. Mais les décombres sont là, si nous les cherchons, en nous-mêmes avec le vieux concept détruit, avec l'ancienne vérité tronchée comme une statue. Il en est qui ne voient pas l'éclair et sentent seulement le choc destructeur. Il en est qui pleurent devant les décombres, ignorant la lumière aveuglante. Il en est qui sont insensibles à la nouveauté et qui, à l'occasion de l'éclair ne récoltent que des blessures. En vérité, ceux-là restent blessés, sans possibilité de voir. Ainsi, beaucoup encore, devant Figari, continuent de réclamer dessin, perspective, clair-obscur, plans, contours et ne voient pas la nouvelle création essentiellement plastique, création fastueuse, harmonieuse, impérissable.

Toute l'oeuvre de Figari vit et vivra toujours, parce qu'avant tout, elle est peinture; toutes les autres vertus viennent après cette vertu essentielle. Elle est oeuvre d'art, non par l'anecdote couchée sur



PORTRAIT DE P. FIGARI FAIT À MONTEVIDEO EN 1905.

les cartons, mais par l'influence puissante de ses couleurs, dans les gammes les plus riches et les plus somptueuses que l'on puisse imaginer.

C'est là le véritable don de Figari. Mais l'artiste, comme s'il l'ignorait, n'a jamais insisté sur la qualité de ses toiles: il n'a fait que parler de souvenirs. Et même après son succès aux heures décisives de Paris, jamais, devant le défilé fantastique de ses cartons, jamais il n'a parlé en peintre. Il ne mentionnait ni un effort, ni une recherche de couleur, il restait froid devant l'éloge de sa palette, parce que cette palette, don des dieux, lui était tombée du ciel.

Cette humilité de l'artiste en face de ses tableaux était singulièrement intéressante et révélatrice. Sa parole graphique et juste se limitait toujours à expliquer la scène. Avec précisions de détails, il nommait même les personnages et situait les architectures. Il allait jusqu'à rappeler la date exacte de l'évènement.

C'est qu'en vérité Figari ne pouvait parler de ce mystère de sa peinture, parce que lui-même ne le connaissait pas. Demandez donc à l'oiseau quelles notes s'égrènent dans son chant matinal; et à la campanule de prairie, comment elle ordonne les rouges et les violets de ses pétales. Ainsi Figari sans le savoir (de l'art, signe suprême et secret) nous offrait la riche jouissance de sa couleur; croyant enchaîner des anecdotes tandis qu'il enfilait les pierres précieuses de son collier de souvenirs.

L'IMPRESSIONNISME DE FIGARI

Figari a choisi le carton pour fixer son œuvre. Auparavant, il avait essayé la toile et le bois. En réalité il a trouvé, grâce aux propriétés absorbantes du carton, le moyen le plus rapide pour donner libre cours à ce fleuve qui débordait de souvenirs, impatients de se réaliser en couleur. De là, de sa manière, est né le caractère impressionniste de sa peinture.

Nous avons déjà signalé les préférences marquées de Figari, dans ses achats de tableaux, pour la peinture impressionniste. Cela a pu influencer sa technique. Mais nous croyons davantage que celle-ci a surgi des éléments avec lesquels il lui a fallu lutter dans ses premières et fougueuses tentatives.

Prenons le terme "impressionnisme" dans toute son ampleur de technique et d'expression, considérant, sans nous en tenir à une rapide classification scolaire, que l'impressionnisme, en éliminant le contour, cherche à créer, uniquement au moyen de taches, de touches de couleur.

Il y a ainsi deux sortes d'impressionnisme: l'un purement objectif qui essaie de traduire fidèlement le phénomène optique: cathédrales de Monet, paysages sous le vent de Sisley ou de Pissarro. L'autre, intime et subjectif, qui néglige la vérité du phénomène optique et nous transmet la vérité intérieure, avec tout son contenu d'émotion. C'est là le "haut" impressionnisme, dirons-nous, de quelques unes des dernières toiles de Monet, et des dernières de Renoir, dans la subtilité de ses dégradés de roses. Du sein de l'impressionnisme surgit la recherche obstinée de Cézanne, essayant de sauver la structure solide qui menaçait de s'amenuiser en teintes diaphanes. Puis les écoles modernes diverses se multiplient jusqu'à tomber dans la bigarrure picturale d'aujourd'hui. Figari prend un autre chemin. S'en tenant à la manière impressionniste que lui avait révélée le catalan Mir et les peintres français de l'exposition du

Centenaire de Buenos Ayres, et la faisant sienne, il se livre avec force à une sorte de traduction rapide de ses estampes du souvenir.

Son processus créateur commande sa technique. Figari n'a jamais pensé un "tableau". Dans son esprit les vieilles suggestions s'entrechoquent en foule. Il voyait nettement, clairement avec tous ses détails, comme en un songe lucide, tout un passé d'évocation. Et avec les fragments de ce passé, son esprit enhardi composait de nouveaux épisodes vivants. C'est pourquoi la rapidité était indispensable à sa technique. Il lui fallait produire continuellement, nerveusement, abandonnant un tableau commencé quand une autre idée luttait avec son cerveau pour prendre vie à son tour. En raison de cette urgence mentale et de son goût pour la technique impressionniste, il délaissa le coup de pinceau long et onctueux pour commencer à insinuer sur le carton, touche après touche, les figures qui se mouvaient en sa mémoire.

C'est cette liberté de moyens d'expression qui déchaîne la veine lyrique de Figari. Il a fallu pour cela la merveilleuse richesse de son esprit en proie à une continuelle évocation du passé, et aussi, ses conditions innées et géniales de peintre, qui lui permirent de transposer en vérité artistique, tout ce monde fabuleux de ses rêves qui, dans son cerveau, en une sorte de veille lucide, répondaient à la requête de son souvenir. Aussi, sans aucune de ces entraves qu'impose souvent la dure réalité, en l'absence du modèle irréductible qui est "là" pour signaler la distance de la vérité à la création, Figari a pu s'adonner sans contrainte au bonheur de peindre. Et c'est avec cette liberté de technique impressionniste — bien en accord, cette fois, avec son nom —, qu'il a pu exprimer toutes les facettes de sa tumultueuse beauté.

Libéré de la vérité de plein air, exempté de reproduire exactement la chose vue, sous une lumière exacte, d'animer des personnages réels dans une atmosphère réelle, de velouter des ombres vaporeuses et pénétrantes, cette impressionnisme parvient à la vérité du tableau, non pas par exactitude, mais par incidence poétique. Ciels, nuages, lunes, arbres, champs, animaux, hommes et femmes tout cela vibre grâce à l'efficacité d'une observation subtile et d'une harmonie de couleurs parfaite et musicale.

Dans ce mépris de l'exactitude réaliste Figari a supprimé l'ombre, cet élément essentiellement objectif et dont il ne sentait pas le besoin. L'ombre est un accident physique opposé à la lumière dont il dérive. Mais c'est un accident casuel, momentané, en perpétuelle variation. La lumière telle que la "sent" Figari, est l'agent permanent qui révèle le caractère immuable de la chose: le vert de l'arbre, le rouge de la robe, le blanc du mur crépi.

La lumière dans son tableau est une lumière réelle, empreinte de cette atmosphère poétique que créait la seule vertu de son regard. De là le caractère idyllique de ses scènes champêtres, de ses cours et même de ses "candombes" qui, d'être peints dans la torture du jeu violent des lumières et des ombres, auraient perdu, du même coup, ce voile léger et si tendre dont ils paraissent enveloppés.

De ce fait, le plus souvent, aucune heure ne précise la vie des scènes qui en demeurent ambiguës, instant enfui, quelquefois proche du couchant, annoncé par la présence fantomatique d'une lune, ou bien voisin de midi, par l'or qui déferle sur les cours. Mais, affirmant toujours qu'il s'agit là d'une "no man's land", c'est à dire de cette terre lointaine appartenant à ceux qui voyagent sur l'aile du rêve.

Cette technique de Figari, de petites touches nerveuses, qui n'est ni divisionnisme, ni pointillisme, entoure ses personnages, ses paysages, ses architectures d'un air imprécis, fait de multiples et subtiles échappées offertes à la quête avide de notre imagination.

Et en cela triomphent le flou, l'imprécis, le ténu de Figari qui ne limite pas strictement les formes ni les visages, permettant aux artistes par "truchement" que nous sommes, de leur apporter une parcelle de notre vie dans l'illusion de nous sentir créateurs, sous son ombre.

Toute cette brume qui estompe les champs et les réunions, semble distillée par le souvenir, pour notre propre enchantement. Jamais Figari ne nous livre la vérité dans la dureté de son profil, ni dans sa crudité. Toujours une image brumeuse.

LA COMPOSITION PLASTIQUE DE FIGARI

Intuitif et obtenu sans effort fut aussi son système de composition. On comprend que dans la succession vertigineuse de ses cartons, Figari ne pouvait réaliser l'étude poussée, répétée, d'esquisse en esquisse, de ses tableaux. Soutenu par ce souffle miraculeux, il composait avec la même facilité qu'il colorait. Et les grandes lignes et les grands plans s'ordonnaient seuls sur ses cartons.

La composition, dans ce climat de bonheur et de rêve, devenait diaphane et sereine, toujours dominée par un jeu tranquille d'horizontales où se dressaient les verticales humaines ou celles des arbres. Peu de lignes obliques, peu de perspectives compliquées. Même dans ses "candombes" les plus effrénés, il existe toujours, ou la ligne de la balustrade d'une terrasse ou d'un balcon, ou celle d'un large horizon qui apaise le tableau. Ses compositions sont presque toujours prises de face; et pour ne pas tomber dans la monotonie sont relevées par de légers accents. Et c'est là, dans ces touches qui semblent imprévues — et elles le sont car elles surgissent de sa mystérieuse intuition — que nous évaluons l'art parfait de l'artiste. Dans ses cours de "conventillos", il place un escalier qui contribue, par son rythme incliné, à enrichir l'organisation plastique du tableau. Soit dans l'arbre capricieux, ou le nuage vagabond, soit

dans les architectures fantaisistes, il trouve toujours le détail qui donnera vie à la construction picturale. Infaillible visiteuse de ses ciels, il peint souvent le disque pâli de la lune, comme un accent qui enrichit les hautes zones; tandis qu'il laisse la tache obscure des chiens jouer une fonction chromatique dans les difficiles premiers plans. Les superficies sont toujours riches de couleur. Chaque millimètre carré de sa peinture diffère de celui qui le précède ou qui le suit, mais une atmosphère générale, vibrante et humide donne à ses créations un caractère symphonique.

Ses tableaux sont tous petits, entre 30 et 60 centimètres; très peu atteignent le mètre. Mais ils sont sentis en grande échelle, parce que leur vision d'ensemble se dilate jusqu'à la grande peinture.

Une autre manifestation typique de la technique de Figari a été celle de son dessin. Que de jugements ont été portés —avec le concept rabâché du contour académique— sur cette sensible manière de dessiner! Si nous devions séparer couleur et dessin —et en Figari ils sont parfaitement unis— nous dirions que le dessin de Figari atteint le même lyrisme que sa couleur. C'est la forme qui se revêt du ton juste, pour acquérir, par une autre voie, cette plénitude que réclamait Cézanne. Et outre la plénitude, l'intensité. Rien ne peut être plus profondément expressif que tout ce flou apparent de Figari qui a voulu insister seulement sur ce qu'il y a d'essentiel: sur le signe, l'arabesque, l'hiéroglyphe plastique, la silhouette qui se grave pour toujours. Ceux qui ne savent pas regarder avec des yeux limpides, ceux-là seuls ne voient pas l'évidente vérité de ces tableaux, qui pour n'avoir ni ligne, ni contour bien dessinés, n'en gardent pas moins les vertus principales du dessin: synthèse, caractère, expression. D'ailleurs, c'est dans les petites esquisses et silhouettes dont il a orné ses deux derniers livres édités à Paris, après la mort de son fils: "L'architecte" et "L'histoire kiria" où il révèle toute sa capacité de dessinateur. Dans de délicieuses miniatures, il joue avec les animaux, les hommes, les gestes et les attitudes expressives. Ce sont de très petites images à la plume, sans aucune indécision de tracé et qui montrent son extraordinaire capacité de synthèse. Ainsi nous pouvons affirmer que ce qui a permis à Figari d'atteindre cette haute expression plastique, c'est justement l'union absolue et révolutionnaire de son dessin et de la couleur. La rupture entre ces deux éléments aurait frustré l'ensemble de son œuvre. Tandis que de cette fusion étroite, il a obtenu une vérité plastique qui vit de sa vie propre, en parfaite efficacité esthétique.

L'ORIGINALITÉ DE FIGARI

Avec son langage expressif et profond, Figari parvint à la difficile originalité, cette vertu si recherchée, et qui n'apparaît que quand on ne l'appelle plus. Il avait quelque chose de nouveau à dire, quelque chose qui avait depuis longtemps germé dans son esprit. D'abord il l'avait manifesté par des mots, dans ses écrits; après vint sa tentative frustrée de l'Ecole Industrielle, et en dernier lieu, son émotion lyrique surgit comme une étincelle.

Rapide et fulgurante fut sa période de création. Lente et consciencieuse fut celle de sa préparation antérieure. Car cette préparation qui nous est inconnue, naît bien avant qu'il prenne pinceaux et couleurs. Elle naît, lorsqu'arrivé à l'âge d'homme, il doit affronter la vie d'Amérique, dont il réclame l'expression profonde, originale et inédite. Expression et manière américaines pour tout ce qui est américain.

De là l'horreur de Figari pour tout ce qui était copie, répétition, mode imposée. Nous, ses amis, avant de le savoir peintre, l'avons toujours entendu réclamer des façons et des pensées américaines. En le condamnant toujours, il parlait du sentiment simiesque de ces peuples jeunes, qui avant d'agir et de faire un pas, regardent et copient la marche fatiguée de l'Europe.

Figari fut toujours fidèle à cette attitude de liberté, non pas en un orgueilleux et absurde éloignement de l'expression de l'art étranger, mais bien plutôt en vue d'une étude profonde, pour une absorption méditée afin de la faire participer à tout ce que nous appelons l'esprit américain.

Une telle indépendance de jugement, et une telle anxiété de libération de lointaines influences se firent sentir premièrement dans son œuvre de l'Ecole Industrielle. Il créa tout un monde de choses qui entourent la vie, en ne s'écartant pas des manières européennes, mais en les suivant. Et pour faire "notre", américaine, toute cette œuvre, il chercha la source d'inspiration décorative dans la proche nature. Oiseau, animal, feuille, fleur native, tous, après d'adroites stylisations, servirent à recréer une nouvelle forme d'embellissement. Et après avoir épuisé la nature, il passa à l'histoire, buvant à toutes les sources archéologiques, afin d'arracher d'un passé aborigène et endormi, un sens nouveau à son inspiration.

Ainsi, dans cette recherche obstinée de "notre" profil, Figari vécut rempli de ses propres pensées. Et quand elles se firent chair, plus tard, par l'intermédiaire du tableau, elles résultèrent forcément originales.

Mais pour nous donner cette œuvre plastique de profonde originalité esthétique, le détachement de son intellect pour la manière d'autrui n'eut pas été suffisant. Une chose est être original dans la pensée et dans l'idée, et une autre est l'être dans la difficile réalisation. Il put être inédit; comme le fut sa manière d'imaginer la campagne, l'arbre, l'animal, le "gaucho". Mais il lui restait encore une étape à vaincre: c'était celle de nous donner toute cette glaise pétrie à même sa vie parfaitement originale, en

des expressions originales aussi. Ou pour mieux dire, nous donner une nouvelle substance intellectuelle, au moyen de techniques nouvelles.

Ceci fut le plus grand miracle de l'oeuvre de Figari. Allier un sentiment nouveau de la vie américaine, à une technique précise, juste, incisive, exaltée, qui gardait jalousement le contenu de son idée, comme la gousse garde et presse la graine féconde qu'elle protège.

Peut-être que ce fait dont l'explication ne nous sera pas facilement révélée, garde en soi son secret, car tout ce qui naît lumineux et nouveau dans le cerveau humain possède des ressources mystérieuses pour se frayer des voies nouvelles. Mais elle est si exceptionnelle cette originalité de Figari — l'autre originalité est déjà plus fréquente — que nous devons nous obstiner à discerner le développement de ce langage plastique inespéré.

LA VOCATION QUI ÉCLATE

Figari est né peintre de vocation. Il le fut, comme nous l'avons vu, à tous les instants de sa vie, pas toujours dans la réalisation, mais il l'était dans sa manière de voir, et de retenir, avec une justesse et une mémoire prodigieuses, toute la vision du monde qui l'entourait depuis son enfance. Il savait regarder comme bien peu; très peu savent regarder. De bonne heure, il "regarda" les nègres évoluer autour de lui; plus tard comme "Défenseur des pauvres" il "regarda" les gens humbles qu'il protégeait devant la justice; il "regarda" le vieux Montévidéo qui se mourait lentement; il "regarda" les faubourgs miséreux aux confins de la ville qui grandissait; il "regarda" la campagne et les paysans durant ses visites aux "estancias" de parents et amis. Ses thèmes se formèrent ainsi, lentement, s'accroissant de jour en jour en une récolte sensible et secrète. Par la suite, dans sa création, ils auraient pu dévier vers le roman, ou demeurer dans l'essai philosophique. Mais sa voix intérieure le poussa toujours vers la vigoureuse et dominante expression picturale.

Il prit ses premières leçons de peinture du maître Somavilla; maître soigneux et diffus, qui avec ses maigres ressources dirigea ses pas initiaux dans le dessin et l'aquarelle. Ce maître primaire, et qui fut le premier, fut aussi l'unique qu'il eut dans sa vie. Ensuite Figari fut toujours un autodidacte. Il lui arrivait parfois de sortir pour peindre accompagné de Milo Bereta, l'artiste sensible et fin qui avait introduit alors une timide manière impressionniste. De cette époque de proche influence, où il surpassera bien vite son compagnon, il y a beaucoup d'esquisses intéressantes de campagne et de mer. Puis vint le tour de son fils, très jeune encore, mais déjà touché par la flamme divine. Et ensemble, après de furtives promenades, ils revenaient les dimanches avec des tas d'ébauches et des toiles généralement inconcluses. Là commença le premier contact avec "les blanchisseuses de Malvin", à côté du "Moulin brûlé", site fréquenté par ces artistes, et qui devait un jour rester dans l'histoire de la plastique du "Río de la Plata" comme un coin de terre privilégiée et que la nouvelle peinture allait féconder.

Après cette période, ce fut l'Ecole Industrielle qui exploita toute cette fougue artistique. A travers la campagne, ce n'était plus la poursuite de l'homme ou d'un paysage, mais celle des éléments de la nature. Au retour de leurs promenades ils rapportaient des branches variées "d'espínillos", de chardons, des fleurs, et des oiseaux qu'ils disséquaient, et qui allaient ensuite se fixer dans la matière dure.

Puis vint l'heure de l'exil, et à un âge déjà avancé, celle du don total de sa vie à la tumultueuse création picturale. Le tableau surgit, dérivant encore des impressions de Malvin. Et sa technique se lance déjà en audacieuses tentatives. Et c'est là, dans cette consécration absolue à la frénétique jouissance picturale, que naît le miracle technique. Sur le carton avide d'absorber les couleurs, armé de tubes et de pinceaux en gerbes, Figari note rapidement ses idées en foule. Il sent qu'elles vivent rapidement sur les cartons. Et ainsi, avec le plaisir surprenant de voir naître ses images pleines de vie, il ne connaît pas de limite de temps pour peindre. Il lui semble ne pas être l'auteur de son oeuvre, mais un docile médium qui transmet un message étrange. Il était lui-même étonné par l'abondance tumultueuse de ses tableaux. Aussi les montrait-il à ses amis qu'il consultait. Et les trouvailles auxquelles il se sentait comme étranger, étaient commentées par son tout premier public ami.

Et voilà pourquoi le phénomène Figari est nouveau en Amérique. Nouveau par le contenu et le contenant. Nouveau par l'émotion dont il nous fait don. Il nous transmet de nouvelles choses de l'esprit; et nous les livre habillées de neuf, comme une fleur aborigène qui aurait surgi du cœur agreste de notre terre.

LE CARACTÈRE MUSICAL DE LA PEINTURE DE FIGARI

Cette magnificence de couleur acquiert ainsi une vertu musicale. Tout grand art se doit de tenir cachées des vertus musicales. Et celui de Figari les enferme aussi bien dans ses gammes sombres que dans ses gammes éclatantes. Son tableau nous séduit avant même d'en avoir saisi le jeu des personnages, des champs, des animaux et compris ce qu'il représente. Puis, nous en prenons la véritable connaissance, mais



PORTRAIT DE P. FIGARI FAIT À BUENOS AYRES EN 1924.

c'est déjà sous le signe du sortilège qui nous possède. Quelquefois sur le rythme d'un "andante", d'un "adagio" ou d'un "allegro", très souvent sur celui d'un délicat "scherzo" de couleurs, mais nous nous sentons toujours conduits par une sorte de souffle musical.

On pourrait se livrer à une étude intéressante de toutes les gammes dominantes auxquelles obéit — comme dans la construction musicale — sa composition picturale. Aussi voyons-nous que chaque scène en naissant se présente comme un morceau de musique, avec sa tonalité de "do majeur", de "mi bémol", de "fa naturel" . . . De loin "en écoutant" ses tableaux, nous savons qu'il s'agit de gais "candombes" en majeur ou d'enterrements désolés en ton mineur; si ce sont des nocturnes baignés de lune, ou des bals joyeux, des pastorales paisibles ou de mélancoliques paysages sous des ciels capricieux.

Cette musicalité ne se manifeste pas seulement dans l'ordonnance des couleurs mais aussi dans la forme si typique de sa création. Bien avant que naisse le tableau, c'est comme le bouillonnement intérieur d'un air obstiné, si violent quelquefois qu'il en provoque l'insomnie. Puis, plus tard, dans la clarté du jour nouveau, tout cela commence à se former en une sublime jouissance musicale.

Point n'est besoin d'un atelier spécial, de lumière réglée, de modèles à solde, de notes "in situ", ni d'esquisses préalables. L'oeuvre surgit et chante immédiatement sur tout le carton à la fois. Une touche ici et là, une petite tache au centre, le jeté d'un trait, une silhouette qui commence à se mouvoir et ainsi, sans une hésitation — telle une musique — cette peinture jaillit de la nudité du carton couleur de paille, jusqu'à l'envahir de la plénitude de son vaste chant colorié.

Cette fluidité de création, conséquence de la véritable inspiration artistique, rejoint l'improvisation musicale surgissant ici non d'un instrument mais d'une surface froide et expectante. Il semblerait que l'archet d'un violon magique, par l'effet de quelque enchantement, fut devenu pinceau, échangeant ses notes contre des couleurs devenues sons légers. Ainsi ses impressions naissent agiles, aériennes; et ainsi vivent ces véritables fragments d'un long "carnaval", qui, comme celui de Schumann au piano, traduit sur le carton tout l'inexprimable d'une vie anxieuse de livrer le flux romantique de ses intimes secrets.

LES THÈMES DE FIGARI — LES NÈGRES

Au cours de cette étude, nous avons déjà mentionné les thèmes divers que Figari a traités dans ce développement poétique de sa vision. Peu de peintres ont embrassé autant de contrées et avec plus de richesse et de variété d'expressions.

Une de ses séries caractéristiques, et qui a coïncidé avec une mode fugace en Europe, fut celle de l'art nègre. C'est à dire l'évocation vive et palpitante de la turbulente mais docile tribu des noirs de l'époque qui a suivi la domination espagnole. Tandis qu'à Paris la mode de l'art nègre surgissait de milieux fantaisistes et snobs, sans affection pour l'élément humain, Figari, ému de tendresse, peint son immortel film des nègres, pris non pas durant leurs dures occupations quotidiennes, mais dans leur milieu, ivres encore de leur récente libération. Il les arrache de l'allégresse effrénée de leur "Semaine des Rois", alors que tous leurs instincts ataviques sont déchaînés; ou il les surprend dans la tristesse des veillées funèbres et des enterrements.

Dans ces tableaux, l'élément "nègre" domine totalement. Et avec le luxe des costumes extravagants — toujours sortis de chez le fripier — il crée les plus riches symphonies de couleurs. Là, usant comme élément pacificateur de la pédale sourde du noir, il ose placer dans sa musique, les notes pures des rouges, verts et jaunes. De même que dans ces admirables étalages de technique de la couleur, Figari n'a ni prédécesseur ni rival, il ne tombe jamais dans le grotesque, dans le grossièrement sarcastique, dans le blessant. Avec une haute distinction artistique, ces carnivals de nègres, où se déploient ses vives ressources de couleur, nous émeuvent par cette douce pitié qui s'en dégage, douce pitié envers ce troupeau de serviteurs, dociles et patients, qui devaient supporter jusque dans leurs fêtes, la triste aumône de leurs maîtres.

Ce thème des noirs qui occupe la plus grande partie de son œuvre, a été développé par Figari en forme cyclique. De préférence, il représente le nègre dans ses fêtes, puisque c'est là qu'il révèle surtout le primitif et pittoresque caractère de sa race, mais il le peint aussi dans ses habituelles occupations domestiques: servante en tablier, valet de chambre en livrée, participant à la vie placide de leurs maîtres. Baptêmes, mariages, "candombes", visites; et enfin la série pathétique de ses veillées funèbres et enterrements. C'est là que Figari révèle vraiment sa pitié infinie pour l'ancien esclave, patient et soumis. Tout le grotesque de ses scènes, avec les noirs vêtus de longues redingotes et chapeaux haut de forme, ne se remarque presque pas. On sent seulement la douleur de cette race opprimée qui réclame toujours l'extériorisation pompeuse et primitive pour tous les grands actes de sa vie. Cette douleur qui nous parvient à travers la douceur de ses compositions poétiques, s'est identifiée un jour à la propre douleur de l'artiste. Ainsi pour nous montrer à quel point cette vie docile du noir prenait racine dans le souvenir de sa propre vie, et que le nègre n'était pas pour lui un simple motif ou un prétexte, il le peignit à cette amère période de sa vie, alors qu'il pleurait la perte cruelle de son fils. Entre ses cartons figure un triptyque pathétique où le nègre triste a substitué le nègre des "candombes", et au verso duquel nous lisons cette légende écrite de sa main: "Accablé par ma peine, j'ai conçu ce triptyque que j'offre à la mémoire de Juan Carlos. 1) "On va chercher le mort". 2) "Des fleurs pour le mort". 3) "Apothéose". Et il le signe à Montevideo le 13 Juin 1934.

C'est après cette offrande, que devait se paralyser sa main d'artiste et de merveilleux évocateur du passé.

LES DANSES

Ce thème, gai et rutilant, occupe une grande place dans son œuvre. Si nous prenons la danse dans tous ses aspects, avec ses nègres, qui vivent presque toujours dans le rite frénétique, au son de leurs tambourins, et puis les danses créole dans les cours enguirlandées de plantes grimpantes ou en plein champ, et les danses défendues, dans leurs "bailongos", ⁽¹⁰⁾. "cabarets" "casernes" et "pensions", nous découvrons que l'œuvre de Figari, dans son désir ardent d'évasion, tend presque toujours à un déploiement de couleurs lumineuses pour exprimer la danse qui, depuis les époques ancestrales attire le mâle et la femelle sur l'éternelle danse de la planète.

Mais de cette série relevons celle qui contient la plus grande richesse de poésie, nous voulons parler de ses bals "criollos". Là, dans l'atmosphère libre sous la lumière voilée, Figari place ses "gauchos" et ses paysannes aux allures de jeunes dieux. Ils enroulent et déroulent la chaîne d'une danse, mélangeant les tons bariolés de leurs larges jupes au noir des "chiripas" ⁽¹¹⁾. Le ramage de "l'ombu" ou l'auvent de la cour, ou encore le toit parfumé des orangers protègent la danse. Et au-dessus, éclairé par le soleil ou la lune, un ciel tendre baigne la scène d'un air d'Arcadie.

Dans ces toiles, surtout dans ses "Pericones" ⁽¹²⁾ sous les orangers", Figari a atteint le point culminant de son ordonnance chromatique. Dans cette accumulation de difficultés vaincues avec une facilité extraordinaire, sa puissance lyrique peut seulement se comparer à celle des grands maîtres. Watteau, par exemple, avec les paysages de son "Ile heureuse" peut se placer comme un point de référence dans cette peinture qui déborde ses limites pour s'exprimer avec un coloris qui est à la fois, rêve, parfum et musique, cet impondérable qui s'échappe du tableau et nous enveloppe tout entier.

LA CAMPAGNE

Nous étudierons d'une façon particulière cette série mélancolique des vastes champs sans limites, sur lesquels se détachent ou des animaux, ou des diligences, ou encore des cortèges, noces ou enterrements, parce que c'est là que Figari, avec son merveilleux accent poétique, a bu plus intensément qu'aucun autre à cette source, pourtant si commune, mais qui cachait encore des secrets que lui seul sut révéler.

10. *Bailongos*. — Bal des faubourgs où on danse surtout le tango.

11. *Chiripás*. — Pantalons bouffants que portent les gauchos.

12. *Pericón*. — Danse nationale aux nombreux couples. Espèce de quadrille paysanne à ciel ouvert.

La sensation de terre dépréciée, de terrain vague, qui ne parvient pas à fixer l'homme errant à son obscure fécondité; le "gaucho" et son cheval, premiers protagonistes dans ce drame de l'immensité, galopant avec ses rêves et ses peines, à travers vallées et coteaux; la mélancolie des crépuscules qui meurent sur les horizons; les rivières endormies; les arbres épineux et sauvages; les tristes charrettes avec la chaîne de leurs boeufs soumis; les diligences bruyantes suivant les méandres des chemins effacés; les troupeaux rassasiés sur les collines ou près des ruisseaux et lagunes; les enterrements avec leurs cortèges de veuves et d'orphelins, portant le misérable cercueil sur le tombereau cahoté du vendeur d'eau, jusqu'au lointain cimetière: et les paysans endimanchés et les paysannes avec leurs ombrelles de couleurs dans les cortèges de noces; et en dernier lieu, ses idylles et ses duels "criollos", près de l'impassible "ombu"; toute cette oeuvre, peinte loin de son centre, là-bas dans la modeste chambre, fut revécue dans ses véritables entrailles telluriques. Par son intensité émotive, par les échos qu'ils réveillent en notre conscience d'américains qui avons senti le cri caché de notre terre, ce ne sont plus seulement des paysages; au-delà de leurs limites, ils nous donnent, avec un caractère panthéiste, une vision cosmique, totale et dominatrice, où, comme dans un concert, l'on entend toutes les voix qui naissent du sein mystérieux de la nature.

L' "OMBU"

Dans le paysage vernaculaire, dominant de son vieux lignage toute la scène champêtre, un personnage —ni homme, ni bête— mais doué d'une âme, est souvent présent. C'est "l'ombú". Arbre magnifique, propriété exclusive de la plaine du Rio de la Plata, arbre orgueilleux, arbre hautain dans sa triste solitude. Refuge des oiseaux et des animaux; protecteur du "rancho" qui recherche son ombre; témoin impassible des jours sans événements: forme immense servant de point de repaire au voyageur; vigie de tous les chemins environnants: insigne ostensible des champs sans nom, cet arbre qui supporte imperturbable le pas centenaire des ans, voilà l' élu de Figari qui en fit le centre d'un grand nombre de ses scènes champêtres.

Ce n'est pas un élément de décoration introduisant dans la composition le dessin baroque de ses grosses branches et de ses ramages touffus. C'est aussi une voix authentique à l'intérieur du paysage.

C'est au grand amour de Figari et de son fils que cette plante opulente et seigneuriale de la plaine, doit sa nouvelle existence plastique. Non pas qu'elle n'ait été peinte déjà par beaucoup d'autres mais Figari est le seul qui ait pu donner de cet arbre, dans une vision de poète, toute son ample signification, toute sa vie grosse comme ses troncs, des vieilles traditions de la "pampa", toute sa vigilante action circonvoisine alimentée dans les profondeurs de la terre par les bouches obscures de ses racines.

Ainsi vit l'"ombú" sous des ciels de fantaisie, à travers tous les aspects des champs. Il n'abandonne jamais sa fonction qui est de présider le paysage. Dictateur "criollo" de la scène, à l'ombre bénigne duquel se déroulent les rondes et les "pericons"; se dévide la vie monotone du rancho; se rapprochent les amoureux en furtif rendez-vous; se rencontrent les rivaux pour le duel fatal au couteau. Et sa voix vernaculaire est une voix altière sur le paysage mélancolique.

LE CHEVAL

Auprès de notre paysan, il y a son cheval. Dans une hiérarchie supérieure à celle des animaux domestiques, le cheval, "identifiant à la vie du "gaucho", occupe une place de choix. Il est le compagnon de l'homme qu'il suit à travers toutes les étapes de sa vie hasardeuse. C'est lui que soigne, qu'aime, par dessus tout, le "gaucho" déshérité dont il est le seul bien.

Dans sa compréhension si pénétrante de la vie à la campagne, Figari fut donc amené à porter au cheval une attention particulière. Et nous nous trouvons là en face de sa vertu artistique extraordinaire qui consiste à recréer les visions et qui considère comme tout naturel, le problème cependant terrible de représenter un animal dans sa traduction plastique. Sans esquisses, sans dessin, sans analyse préalables, Figari livré seulement aux facultés de sa puissante rétine, crée le cheval comme il créa le nuage ou l'arbre, sans hésitations ni doutes.

Voilà donc Figari devant cette difficulté incontestable de représenter l'animal. Il en triomphe comme il triomphe dans toutes ses entreprises, en une réussite plastique totale, c'est-à-dire une réussite de peintre. Puis ensuite, en une autre réussite dépassant la première, celle qu'offre toute son oeuvre: une réussite de "vie".

Figari peint ses chevaux, mais il les peint pour les faire vivre, et c'est là qu'aux yeux du vulgaire, Figari a péché, peut-être, par un excès de réalisme.

On ne comprend guère ces reproches de la part de ceux qui ont vécu aux champs. Figari lui n'a pas vécu à la campagne mais, cependant, dans les courts séjours qu'il y fit, il "a vécu" la campagne, intensément, beaucoup plus intimement que ceux qui s'y adonnent aux travaux journaliers, parce qu'il l'a vécue avec la pénétration du poète. Ce faisant, il a vécu ses arbres, ses maisons, ses animaux, ses habitants.

Le cheval vu par Figari est notre véritable cheval, animé d'un esprit que lui seul a décelé. Il campe, ainsi, sur les plaines les vivantes silhouettes dégingandées et cruelles de vieux chevaux amaigris, silhouettes de véritables rossinantes "criollas",⁽¹³⁾ mais il peint aussi des chevaux fringants, superbement harnachés comme ceux qui figurent déjà dans ses différents "Artigas",⁽¹⁴⁾ entre les commissaires et les militaires, dans son "Grito de Asencio",⁽¹⁵⁾ chevaux à belle allure avec leur magnifique prestance d'animaux pleins de noblesse. Tout le monde ne perçoit pas la vérité que Figari exprime dans ses chevaux, mais celle-ci qui s'accroît dans les profils, donne, du cheval au déclin de sa vie, dans l'abandon de sa solitude ou bien encore à l'apogée de son destin, une image d'une pénétrante réalité physique enrichie par toutes les autres vérités que Figari révèle dans ses tableaux.

LES HAUTS CIELS

Dans la poursuite de notre "nature", Figari a peint toute une série abondante de paysages que domine, sur une pauvre frange de terre, l'immensité de la coupole céleste. Le ciel remplit à lui seul, la cinquième partie, voire le quart du tableau coupé par la ligne imperturbable de l'horizon. C'est là une composition plastique ingrate, véritable écueil pour n'importe quel artiste. Comment Figari s'y laisse-t-il prendre en dépit de ses vigoureuses intuitions de peintre? Il s'y laisse prendre parce que, nous le répétons une fois de plus, il ne fait pas de tableau, il fait "la nature". Et notre plaine ouverte, plate, touchant de ses mains les horizons couchés, notre plaine est un élément mineur dans la vision de notre paysage. Cette juste proportion entre le ciel et la terre qui s'offre aux yeux de l'homme errant dans la pampa, Figari l'exprime avec une parfaite justesse. C'est le ciel immense sur la plaine illimitée où s'insinuent ici et là de légères ondulations.

Cet écueil aiguise les facultés du peintre. Même du point de vue plastique, il a tenu la gageure, car il a mis tant de poésie dans ses hauts ciels, il les a chargés de teintes si subtiles, il les a peuplés de nuages voyageurs si étranges, qu'il les a transformés en un véritable "chant", même pour ceux dont les yeux vibrent habituellement au seul appel de la couleur.

Ce léger voile chatoyant bleu ou violet, ou rose ou citron, ou couleur de cendre, recouvre l'animal fatigué, le boeuf patient sur le chemin, le paysan en voyage, la solitude du "rancho"⁽¹⁶⁾ accroupi sur la terre, et il semble leur conférer gratuitement une prodigieuse beauté qui compense l'abandon où leurs vies se traînent au long des jours lents et lourds de monotonie.

Cette impression d'infini, qui loin de nous abattre, nous détend et qui accule l'homme à une sorte d'humilité inconsciente, Figari l'a fait sentir en traits pénétrants. En commentant cet état d'âme né au contact des hauts ciels de Figari, nous nous sommes souvenus d'une phrase parfaite et vraie que nous avons lue un jour. Nous l'avons réclamée au poète Gonzalez Lanuza pour mieux définir et renforcer par le truchement poétique cette émotion des ciels dominateurs. Gonzalez Lanuza n'a pu nous donner la phrase qu'il n'a pas retrouvée. Mais dans sa lettre il nous en offre une autre, qu'il loue vivement, de Roger Caillois, et qui est la suivante: "Je suis reconnaissant à cette terre qui a tant exagéré la part du ciel..."

Ainsi que le poète devant le mystère de la pampa, nous croyons, devant les cartons de Figari où le ciel s'élève sans limites, qu'une gratitude identique surgit de cette contemplation pour "la part de ciel" qu'il nous offre.

LES INTÉRIEURS

En peignant le passé, Figari devait le situer soit à l'air libre soit encadré par les architectures primitives où défilent le "rancho" misérable, "l'estancia" aux murs blancs, le luxueux salon de l'époque coloniale et les grandes salles tapissées du "rouge fédéral".⁽¹⁷⁾

Dans cette série, ce n'est pas le tableau, c'est toujours "la vie" que nous sentons. La tristesse ou la joie l'accompagnent. Tristesse d'amers événements, de luttes fratricides, de maladies, de misères et de morts. Allégresse de fêtes, de bals, de soirées et de concerts.

Avec sa mystérieuse maîtrise, obtenue sans apprentissage préalable, aucune difficulté ne paralyse son pinceau. Ainsi il put vaincre la terrible difficulté de grouper des êtres dans les attitudes les plus diverses. Il traita les humbles avec une douce sympathie, les puissants avec une ironie aigüe qui souligne les faiblesses des désinvoltés matrones et des dames vaniteuses.

Ainsi il a peint ses soirées musicales où s'insinue toujours la gaffe qui tourne en ridicule la scène pompeuse.

Dans cette série il faudrait placer ses cours intérieures, avec leur puits, leurs lanternes et leurs bougainvilliers, et où se déroule la vie monotone de l'époque coloniale. Là, on repasse, on coud, on

13. *Criollo*. — Natif du Río de la Plata.

14. *Artigas*. — Le plus grand héros de notre Indépendance.

15. *Grito de Asencio*. — Premier éclat de notre Indépendance.

16. *Rancho*. — Humble maison de notre campagne aux toits de chaume.

17. *Rojo federal*. — Couleur imposée par la tyrannie de Rosas à Buenos Ayres.

surveille les confitures et là aussi se déchaînent les commérages, tandis qu'on se passe inlassablement de main en main l'inévitable "mate". La servante noire, au rythme régulier de ses espadrilles, marque comme un métronome la vie lente de cette simple symphonie patriarcale. Et puis, les humbles cours, avec la cage des perruches bavardes, les braseros pour la bouilloire et les chats décoratifs qui jouent et qui se mêlent aux jambes confiantes.

Et enfin les cours misérables des "conventillos", vêtues de guenilles, avec leur obscurité, leur odeur à cuisine et à pauvreté, et avec la lassitude logée dans tous les coins.

L'HISTOIRE

Dans le genre historique, qu'il a traité simplement, sans enflure de style, Figari a ouvert une trajectoire inédite dans la peinture d'Amérique. Il unit fraternellement l'histoire de l'Argentine à celle de l'Uruguay, et les conçoit plastiquement avec un caractère narratif, simple et clair, très loin de cette bâtarde grandiloquence avec laquelle on a altéré l'illustration historique.

La série de "Barranco Yaco", où il traite le thème de l'attaque et de la mort de Facundo Quiroga, ⁽¹⁸⁾ dans une mêlée de paysans, de chevaux et de diligence, constitue une des parties les plus riches de son oeuvre.

Dans une gamme de violet bleuté, sous un ciel sombre qui annonce déjà la tragédie, se déroule le crime. Sur la terre s'obscurcissent les ocres rouges, profonds et somptueux. En dehors de sa valeur évocative, il y a dans ces tableaux peu connus, une magnifique qualité chromatique, et tous atteignent une grande maîtrise.

De l'Uruguay il traita le "Grito de Asencio" en quatre ou cinq cartons, et en une toile de plus grande dimension. Le caractère de haut fait augural de l'Indépendance y est donné avec une vive lueur d'aurore, qui chante comme une diane matinale dans l'immobilité du carton. "L'exode du peuple oriental", sa plus grande toile, et qui fut la seule à être réalisée d'après une légère ébauche, lui donne l'occasion d'exprimer la mélancolie infinie des champs sans limites, sillonnés par la douloureuse théorie de charrettes, d'animaux fatigués et de patriotes en déroute, se dirigeant vers l'exil volontaire, unis à la figure de leur chef et héros qui ne se voit pas sur la toile, mais dont la présence magnétique se devine dans l'amer défilé.

Plus tard, il peignit des essais de héros nationaux, montés sur de magnifiques chevaux créoles; le cavalier, petit, sur une énorme monture dans le dessein de fausser la vérité et qui nous porte à sentir l'humanité supérieure par la domination de l'animal subjugué.

Esquisses diverses de scènes fédérales, teintées dans le rouge de la vanité et de la haine et où apparaît en tache légère la figure débauchée du tyran, ou celle douce et seigneuriale de Manuelita Rosas. ⁽¹⁹⁾

BAS-FONDS

Dans son désir d'exprimer la vie du peuple pris dans le rythme des danses, Figari tomba dans les scènes des bas-fonds, les traitant toujours avec une telle qualité poétique, qu'elles restent purgées de toute laideur et crudité. Dans cette série figurent ses "Quitanderas", inspirées par un des plus beaux contes du poète et romancier Uruguayen Enrique Amorím. Pauvres femmes traînées dans les charrettes qui parcourent la campagne pour offrir au "gaucho" une gorgée d'âpre plaisir, dans l'immense lit nuptial de la terre.

Puis c'est le tour de ses "bailongos" où naît le tango faubourien et traînant, marqué par la solennelle tristesse des danseurs. Atmosphère lourde dans laquelle alcool, fumée et musique tissent un voile épais où le mâle exerce son brutal pouvoir sur sa compagne. Les "cabarets", plus récents que les "bailongos", où la danse devient moins rituelle et le commerce de la chair plus grossier. Les "Pensions" où la patronne noire, ventrue et despotique, surveille les artifices de ses pensionnaires, dans les danses provocantes.

Casernes bigarrées et "conventillos" misérables complètent cette série, où le vice se pare de la lumière de la danse, pour faire paraître moins cru l'appel brutal de l'instinct.

LA LUNE

Il nous faut relever l'influence de la lune dans les diverses séries de Figari. Je ne parle pas de cette lune insistante dont nous avons déjà fait mention et qui se trouve dans tous ses ciels, sinon de

18. *Facundo Quiroga*. — Personnage principal du livre de Faustino Domingo Sarmiento, grand écrivain argentin.

19. *Manuelita Rosas*. — Fille du tyran argentin Rosas.

cette lune fantomatique, qui verse sur les champs et les solitudes sa pâleur de cendre et d'argent. Cette lune dont Herrera y Reissig dira:

“desposada del sueño, pan eucarístico de los poetas,
que cambia de forma y es siempre la luna;
que se rejuvenece, y adelgaza y muere y resucita;
prodigio pálido, maravilla insomne...” *

Cette lune captive l'inspiration de Figari dès ses années de peintre caché. Beaucoup de cartons et de toiles de sa première époque annoncent déjà son amour pour la lune.

Il peint la pauvre chaumière en ruines et couverte par le voile argenté; et près d'elle, le petit cheval blanc, élevé au-dessus de sa misère par cette auréole de mystère et de lune.

Il peint des paysages fantastiques, où la lune joue avec les formes étranges des nuages et des arbres torturés comme des faquirs.

Il peint des rochers de cauchemar sous ce même manteau argenté de sorcellerie, auxquels il adjugea les vices humains en les appelant Arrogance, Orgueil, Avarice.

Et en dernier lieu, il choisit la ville romantique des “Ducs”, la Venise baignée par les eaux bleues de l'Adriatique, comme tendre paysage pour placer son flambeau de lune.

Cette série de Venise peinte avec le souvenir de son voyage de “lune de miel”, à l'époque de sa jeunesse, lui fournit l'occasion d'organiser avec les architectures des hommes —palais enchantés et ponts des soupîrs— et avec les architectures des dieux —eaux noctambules et nuages de magie— une évocation des souvenirs vécus, où une autre lune dominatrice veille comme une fée sur les songes de la ville endormie.

AUTRES THÈMES

Figari a démontré une réelle prédilection à faire revivre la vie préhistorique de l'homme des cavernes. Sa longue série de “troglodytes” et d'Indiens, n'a pas un caractère de résurrection documentaire, mais révèle plutôt un prétexte à faire usage de sa richesse de douce ironie, utilisant le pauvre être, fait de triste argile, en face de l'instinct dominateur. Des milliers d'années nous séparent de l'homme qui aima et mourut dans les cavernes. Mais la passion, l'égoïsme, la vanité et la haine ont demeuré dans la matière humaine, dominant culture et religion.

Dans cette série le génie de Figari triomphe seulement par la richesse du paysage de fantaisie dont il enveloppe la scène. Une interprétation conventionnelle amoindrit le souffle vital qui anime en général toute son oeuvre.

De plus, Figari peint, toujours par séries, des cirques avec leurs clowns, leurs écuyères et leurs éléphants; des courses de taureaux, où un soleil d'Andalousie joue sur les capes des toréadors, en audacieuses couleurs; des joueurs de boules d'une grande force expressive; et de vieilles voitures, “victorias et coupés” de souvenir, où le noir de la carrosserie se détache sur les claires architectures.

LE SENS HUMAIN DE L'OEUVRE DE FIGARI

Nous avons insisté sur le fait que Figari dut retrouver son âme d'enfant pour recréer un monde d'évocation. De là on pourrait penser que sa peinture ne touche que la soie légère du rêve et de la candeur enfantine, et qu'elle demeure étrangère à un sentiment ample et pénétré d'humanité. Eclaircissons. Si le matériel de Figari remonte aux “âges dorés” son expérience de la vie l'a porté à arracher de ce passé toute cette essence de sensible substance humaine.

La technique s'est maintenue pure et enveloppée des tendresses de l'enfance. Mais ses thèmes se sont imbibés soit de joie immense, de douceur mélancolique, soit d'amertume, d'intense douleur, et même de tragédie.

Figari fut essentiellement humain dans son oeuvre. Il toucha avec prédilection la vie des humbles. Si les nègres, les “gauchos”, les charretiers, les paysannes, les marchands ambulants, sont baignés par ses douces couleurs de légendes, ils ne peuvent cacher aux regards attentifs, toute la douleur et la tristesse de leurs vies patientes, attachées à la terre misérable.

Figari n'a presque jamais pris l'homme ou la bête isolés, comme élément central de ses tableaux. Il alla toujours aux multitudes, tristes ou réjouies, et ils les chanta en forme cyclique, dans toutes leurs périodes. Il commence à la naissance, aux fêtes baptismales; puis la vie courante, le gai mariage éblouissant de blancheur; des danses; et à la fin inéluctable— la veillée funèbre ou l'enterrement.

Et dans ses veillées funèbres de nègres ou de paysans; et dans ses enterrements, si Figari ne fait pas vibrer la corde de la douleur la plus déchirante, c'est parce que sa distinction spirituelle et surtout

* “épouse du sommeil, pain eucharistique des poètes,
qui change de forme et est toujours la lune;
qui rajeunit, et diminue, et meurt, et ressuscite;
pâle prodige, merveille sans sommeil...”

son feu sacré, baigné par les lumières de sa création, ne lui permettaient pas de blesser avec, cruauté, sinon d'insinuer avec de légères notes mélancoliques. De même que son pinceau atteint les cartons avec réserve et pudeur, de même parvient jusqu'à notre plus intime sensibilité, son émotion délicate, qui nous frappe par petites touches pour le rire ou pour les larmes.

Sa pitié pour l'être humain dans la campagne nue ou dans la ville égoïste, le porte à désirer anxieusement un progrès social. Ce n'est pas en vain qu'il montre la douloureuse injustice de la campagne avidement exploitée par la ville, tandis que bêtes et paysans ruminent ensemble leurs vies parallèles.

A l'inverse de toute son oeuvre littéraire, dans sa peinture de caractère anecdotique il n'a pas cherché à faire de la philosophie. Mais une philosophie douce et réconfortante émane de toute la bonhomie que livre son oeuvre, car en montrant l'humble dans sa vie opprimée et patiente, il nous le présente comme un homme bon, candide, malléable et propice à toutes les tentatives d'ennoblissement humain. Jamais, même dans les thèmes les plus bas et les plus douloureux, le scepticisme n'assombrit son oeuvre. Il ne montre jamais ni vilénie, ni trahison, ni bassesse; et il nous laisse deviner par la fente de l'allégresse primitive, durant un bal ou un "candombe", la possibilité de racheter les vies enlacées entre l'humilité et la misère.

Ces champs immenses qu'il a toujours peints; ces terres dénudées avec la silencieuse présence des bêtes; ces paysans appauvris avec un ciel très haut sur leur petitesse humaine, constituent le plus actuel et puissant argument pour que la vie pastorale et primitive, encore en faveur dans beaucoup de nos campagnes, soit reléguée à l'histoire; et pour qu'une nouvelle vie, sans abandon, sans pénuries, sans injustices, protège et ennoblisse l'homme sur la glèbe ouverte et féconde.

Avec cet aperçu philosophique qui donne une nouvelle saveur aigre-douce, —peut-être involontaire— à presque toutes les oeuvres de Figari, nous ajoutons une vertu de plus à sa peinture. Don généreux à l'humilité et à la pauvreté, accomplissant fidèlement et à la lettre le dessein de la poésie de Rainer Maria Rilke:

"Les voix pauvres souffrent dans la vulgaire vie quotidienne
Les voix incolores, je les aime tant!
De mes fêtes je leur donne des couleurs
jusqu'à ce qu'elles sourient et, lentement deviennent joyeuses.

AUGURE

Voilà ce que fut la vie et l'oeuvre d'un grand peintre d'Amérique. Vie d'un homme parfait, qui dans tous les domaines où il s'engagea, sut se livrer en plénitude. Au tribunal, au foyer, à l'atelier, auprès des amis; et en dernier lieu à "l'Ile du souvenir" qui a été l'ultime période miraculeuse de son existence.

Dans son concept philosophique de la vie, Figari a conservé toujours un faux attachement à toutes les théories positivistes, qui atteignirent leur plus grande faveur, à l'âge où son vigoureux esprit s'ouvrait à l'étude.

Ce fin de siècle fut sceptique et pédant, imbu de concepts scientifiques, et il laissa en son esprit aigu et sûr une empreinte ineffaçable. Il devint un tenace négateur de l'âme et de l'au-delà, et défendit toujours la matière périssable, à laquelle il attribua de tels pouvoirs, qu'elle n'était presque plus matière. Mais sa vie en don perpétuel de généreuse envolée lyrique se trouvait en franche lutte avec sa philosophie. Ainsi ce rêveur incorrigible qui s'entêtait dans sa foi positiviste, à l'heure la plus amère de sa vie, au moment de la mort de son fils bien-aimé, écrivit dans son livre "L'architecte", ces mots profonds, qui furent un involontaire démenti à ses théories:

"Augurio"

"Despojadas de cenizas perezosas
y vueltas a la tarea constructora, fiel hijo amigo,
no en la exedra familiar tranquila,
han de encontrarse de nuevo nuestras células en el camino eterno,
y se reconocerán, espero..." *

Cellules du fils et cellules du père, sur l'éternel chemin, âmes libérées de la racine terrestre, dirions-nous plutôt. Vers elles nous élevons notre requête, sous forme d'augure, en réclamant leur influence de l'au-delà, pour que nos artistes puissent engager leurs vies dans le labeur joyeux, afin de continuer à chanter le chant nouveau-né.

"Augure"

* "Dépouillées de cendres paresseuses
et de retour à la tâche constructive, fidèle enfant ami,
non pas dans le tranquille exèdre familial,
nos cellules doivent se retrouver dans l'éternel chemin;
et elles se reconnaîtront, j'espère..."

PEDRO FIGARI

1861 - 1938

BRIEF ACCOUNT OF HIS LIFE AND WORK

The following account of the life and work of Figari was given by Carlos Herrera Mac-Lean in a lecture on the 20th anniversary of his death

AFTER many years I have been given once again the privilege and pleasure of saying a few words about Figari's painting. I have little new to say, since Figari's work has already received the recognition it deserves, but nowadays we live in a world in which confusion and false values are so contaminating the purity and simplicity of art, that what I have to say will perhaps be deeper, more affirmative, more uncompromising.

I say this as an introduction to my observations on the life and work of Figari, which incidentally enable me to praise the wisdom and vision of the Municipality in creating the new Pedro Figari Museum. It is only fitting that this should be the first museum created for the greatest painter of the River Plate and South America, and indeed one of the greatest in the world.

I have vacillated long in deciding which direction to take in my praise of Figari, so many alluring paths does his work open to us, some hitherto unexplored. For those of us who knew him intimately, and knew, above all, his courage at the end, one path offers itself: to remember his years of enthusiasm and struggle, to remember his life, always stimulated by his desire to create; to show how, from the beginning of his life to the end, there always burned within him, warming those around him, the pure flame of art. I will try to bring back to your memories something of his daily life in old Montevideo, then little more than a village, but which he loved so well and immortalized in his pictures; and describe how he lived, how he struggled, and how he responded, at the end of his life, to the imperious demands of his brush, to become the leading painter of his time.

At the risk, therefore, of being accused of going back to what is past and merely historical, I will say a few words about his biography, since the events of his life were indissolubly bound up with his work. It is very common that the work of an artist is the opposite side of the medal of his life. He expresses through his book, or his picture, what he could not realize in his life. The joy he creates is extracted from his own suffering. His pride as an artist contrasts with his humility as a man. The light that plays through his canvases comes from the darkness of his own experience. But in Figari the harmony between his life and his work was perfect, because his work, matured during his long years of incubation, expressed at the end of his life, in a sudden and extraordinary blaze of artistic creation all that he had felt from infancy to manhood.

Let me, then, in simple words, such as he himself was fond of using, recall to you the principal events of his life. Let me put on one side the pronouncements of the critics and speak of the man. Let me pass over the analysis of the form, the movement, the colour, —the matchless colour of Figari—, that is found in his work, to speak of the life from which he derived his inspiration.

Whenever I have written about Figari I have found myself using the words "mystery", and "miracle". Without these words it is impossible to account for his production. Mystery, when one thinks how his work took the form it did, when it could have become something quite different; and miracle, when one thinks of the extraordinary burst of creation which came when Figari was already more than sixty years of age.

I would like to draw your attention to two aspects of his biography, which I will call his vocation, and his evasion: the first always insistent in face of an obstinate struggle; the second appearing as his salvation in the later years when he felt only disillusionment and defeat.

Figari came from a modest Italian family, originally from Genoa, whose emigrants have made such a rich and varied contribution to the life of our country. He inherited from his native soil, a determination in the face of all obstacles, and an idealism proof against all indifference and incomprehension. He entered the University, and after a hard struggle took his degree as a lawyer. As a young man, at the romantic age, when he wore his hair long à la Alfred de Musset, he fell in love with a charming young lady of the high society of Montevideo. His sweetheart, as was fashionable in those days, took classes in painting and music. Her painting teacher, Sommavila, an old Italian artist, kept her long hours at her easel, and Figari during his visits of courtship, watched her, palette and brush in hand, creating something living and beautiful on her canvas. He became interested, he began to learn, and without realizing it, fell under the siren spell of painting. He studied with her, without, however, neglecting his legal studies. His love and his painting were a dual passion.

Then came marriage, the honeymoon, and the inevitable tour of the museums and galleries of Europe. Their guide on their journey was art.: Florence, Rome, Venice, Bologna, Naples, Pisa; more lessons taken together in academies here and there; then the long return voyage across the Atlantic, thinking of the future and of their own home, and above all, of what pictures and drawings they would hang on their walls.

On their return they became absorbed in the life of their new home in Montevideo. A daughter was born, then another. They were faced with the sharp struggle to earn a living; only in occasional nostalgic conversations could they live over again their Italian experiences. She, a mother, painted no longer: too many clothes to sew, too many bottles to prepare. He, a father, painted no longer: in the morning, his office, in the afternoon, the courts, at night his briefs and law-books. Only in the evening could he escape for a while to see the exhibitions; at Maveroff's, Moretti's, or Catelli's, and, surrounded by artists, talk enthusiastically about painting.

The years went by. More children came, now there were four girls, but at last came a boy. He was christened Juan Carlos, and received more than his share of attention. The children grew, and the girls began to help their mother. Two more girls came, and another boy, the Benjamin, who was given his father's name. Now plates of soup had to be prepared as well as bottles, and the children began to attend school. The parents had their hands full with their busy swarm of children.

Figari began to receive the reward of his hard struggle. His reputation rose, and he dealt with important cases. One in particular brought him fame, the successful defence and release from prison of Lieutenant Almeida, accused of a crime he had not committed. He was appointed official defence lawyer for the poor, but always in the evening he escaped to talk about painting with his friends, in the Maveroff Gallery. The discussions were lively since Figari was a revolutionary, an iconoclast, who tilted against established reputations. Those were the days when the Uruguayan painter Blanes was winning laurels with his historical canvases; but for Figari his academic painting was out of date. In the latest reviews received from Paris he read about other names, other schools, following from a distance the impassioned struggle of the Impressionists. "The Academy is dead", he would declare, but the lively talks about art in which he took part with his bland and ready smile, kept the few enthusiasts together, kept them from stagnating.

The life of the Figaris now took on a more tranquil rhythm. The drawing room, already adorned with many pictures, stimulated talk about painting. Artists came and went; the discussions became less violent. From Europe came new artists, Carlos María Herrera and Salvador Puig. Then came Carlos Saez, not yet twenty, but with the light of genius in his eyes, and Figari, with sure judgment and paternal kindness, realized his promise, and gave him encouragement and confidence. In spite of the difference in their ages, they spoke the same artistic language.

Figari was now President of the Ateneo, the most important cultural society in Montevideo at that time, and he awoke it out of its sleep to embark on new artistic adventures. He organized a competition for posters to advertise the new artistic salon. The competition was won by Saez who at that time caught a terrible illness and died soon after. Figari, shaken by this tragedy that deeply moved all Montevideo, wrote a touching obituary notice.

The life of Figari was a placid one. To the art which enriched their home, was added music. The eldest daughter studied the piano and singing. Interesting people passing through Montevideo were invited to the Figari parties, as also Uruguayan musicians newly arrived from Europe, such as Eduardo Fabini and Alfonso Brocqua; and as they had no harmonium, they bought one specially so that Fabini could play Bach chorales. Usually the younger children were silent listeners at these musical soirées, but occasionally one of them, trembling with nervousness, would sing a romance of Duparc, or play some piece from her instruction book, fondly watched by her parents.

Figari was then at the most important period of his professional life. He was lawyer to the Bank of the Republic, wrote articles for the principal newspaper, the "Dia", and was an intimate friend of Jose Batlle y Ordóñez, later to be Uruguay's great President, then a rising politician. They had long talks about social problems, sharing ideas which seemed revolutionary; but as they were both busy men, Figari suggested they should go out into the country some Sunday. And so they did from time to time in spring and summer. They hired two or three large carriages drawn by quiet horses, and left the town behind for such pleasant spots as the sea-side at Malvin, with its historic Burnt Mill. These outings needed considerable preparation. They left early in the morning with picnic baskets, and kites for the boys, and returned tired in the evening, the children half asleep. Sometimes Batlle could not go, and Figari, having no one to talk to, would take his easel and painting gear. There he had before him the white sands, and the washerwomen with their bundles of clothes and their donkeys, an attractive subject for his brush.

Thus he lived his life serenely in quiet Montevideo. He was always busy, yet found time for everything. At night when there was no music, he read art reviews and books on philosophy. Those were the days of Spencer, Darwin, Stuart Mill and August Comte. He alternated between heavy legal



P. FIGARI DANS SON ATELIER À PARIS EN 1927.

tomes and deep philosophical dissertations. One night he told his wife that he wanted to write a book about art. "But how are you going to find time?" she asked. "I'll find it somehow", he said. "I've got ideas in my head that I must put on paper. Nobody has written the truth about art. A great deal has been said emptily, confusedly, on a subject that is clear and straightforward; and I want to say this in a book". "But how and when are you going to write it?" his wife insisted. "You'll see. I have an idea. I'll go every morning early to the farm at Santa Lucia, and write there until nine o'clock. At ten o'clock I'll be back in the Bank, ready for work". And this plan, which seemed crazy, he carried out, taking the horse-tram at six in the morning, installing himself in the lonely country house, sheltered by ancient trees and covered with purple glicinas, and returning fresh and vigorous to face the heavy work of the day. This occupied all one spring and early summer, and thus it was that one day there appeared "Art, aesthetic and ideal", a thick volume of philosophy that only now, nearly fifty years after its publication, is receiving at the hands of Dr Ardao its true evaluation.

Now a lawyer of considerable reputation, an important brief regarding an inheritance came to him. It concerned a disputed claim to some valuable land in the north of the country, and Figari had to go over the property in the company of one of the claimants. It involved a long leisurely journey. "And what if I take my paint box?", he said, and so combined business with pleasure. He saw gentle undulating hills, with groups of stones scattered here and there; he saw twisted trees, placid streams, and humble cottages, and most exciting of all, a country dance, danced with such grace that at his request it was repeated in the magic light of the moon. His brush was not idle, and he made some sketches, but the most important thing was that he remembered these country scenes, retained them in his unconscious and when the time came, they became the material for his great work as an artist.

Now he had time at his disposal; now he could escape into the country without forgetting his box of paints. He hid it, of course, as if it were a sin, but he did not fail to keep his appointment with Nature. At night, with his son, who brought drawings home from Carré's studio, he studied architectural plans, and there began a deep spiritual and artistic understanding between them that was never to be broken. After Juan Carlos took his degree they collaborated in a plan to reorganize the art teaching of the country. They gave lectures and wrote articles for the newspapers on this important subject; and when the post of Director of the School of Arts and Crafts fell vacant, President Viera offered it to Figari. This was indeed a momentous event in his life, enabling him to give full rein to his artistic vocation, hitherto held in restraint; and he embarked on the task of revolutionizing the old and antiquated School of Arts and Crafts.

He began by opening doors and windows, getting rid of the atmosphere of a prison or a cloister that the school had always had, and then he gave himself freely and generously to the art of teaching, showing the young students how to bring beauty into everyday things. So great was the ardour with which he threw himself into his new work that his whole family became involved in it. His son and companion found in the school an ideal post in which to put into practice all his flowering architectural ideas. Figari emptied his house of all his daughters, making the School and his home a single institution, or rather a single workshop where all could work freely together, teachers and pupils. Everything we use in life, tables, beds, jugs, dishes, glasses, windows, chests, curtains, tablecloths, were looked at

from a new functional and artistic point of view. The revolution that was carried out, in a feverishly short lapse of time, in our programmes and methods of teaching, was incredible.

But sad to say, in this busy hive of activity that Figari and his son created in the workshops of the School, trouble was brewing, and tragic destiny entered his life. The drama began when his daughter Mercedes who had helped him in the School, contracted tuberculosis, and became bed-ridden. Then there broke out a violent quarrel between the dynamic Director who was everywhere at once, and the Committee, pompous, obtuse, ignorant and unimaginative, which from its solemn board room gave orders that were not carried out. The quarrel precipitated his resignation, since he thought that he would come out victorious, and get rid of the only obstacle, pretentious and bureaucratic, that was standing in the way of his plans. But things did not turn out as he expected. Political influences were too strong for him, and his home was filled with gloom at the news that his resignation had been accepted. To complete the tragedy came the death of Mercedes. The Figari home, always united by mutual love and sacrifice, was shaken to its foundations, and Figari had only one idea, to get away from everything, from the house, the town, the country, from everybody who had witnessed the monstrous ingratitude with which he had been treated. How he suffered we can only guess. He shut himself up in an attic in his house in Misiones St. and refusing to see anybody, painted and painted feverishly. Later, with his family, he went to Buenos Aires, and there, setting up a new home in Charcas St., left the past behind him. From sunrise to sunset, in a room at the back of the house, which was used as a sewing room, he worked at his easel.

Separated from his friends he conversed with his canvases. Picture after picture came into being. During the night, when he could not sleep, subjects crowded into his mind, clearly and vividly, with all their figures arranged, negroes and cattledrovers, or as they were then called, "gauchos". Figari never painted simply landscapes; there are always animals, or human beings weaving in the motions of a dance. In the morning, with images still clear in his memory, he would get up early to transfer them to his canvas, —or rather to his "cartones", since he painted on cardboard—, before they faded. And so he filled the room with pictures, hundreds of them piled up on the floor, until someone saw them and told his friends about them. The news went quickly round the studios. First an exhibition was arranged in Buenos Aires in the Müller Gallery, and then another one, afterwards taken to Montevideo. The following year a third exhibition in Buenos Aires brought him full recognition, and he left for the magic soil of Paris.

During his short sojourn in Buenos Aires, his son Juan Carlos was always by his side. He worked as an architect, but more often than not he painted, side by side with his father, "a duet", as his father used to say. This went on until they left for Paris. Installed in a small atelier in the Place du Panthéon, father and son continued their work, the one in a fever of creation, the other in his rôle of encouragement and help. And fame, so elusive and difficult to win in the city of artists, came to their little studio. An exhibition was arranged, and another one planned, but just as Figari's spirit was healing, and his life was fulfilling itself in this surge of artistic creation, his tragic destiny once again struck at him. An exhibition was being organized in the Bernheim Gallery when Juan Carlos, who had contracted a disease of the ears, began to get worse. He attended the opening of the exhibition with his head bandaged after a serious operation, and shortly afterwards, at the moment of his father's triumph, he died. Figari, bereft of his son, who had been his companion, his counsellor, his guide, his hope, was prostrate. He dedicated to him a book into which he poured all his tenderness and grief, and called it "The Architect". Little by little he found strength to go on painting, and as he always conversed with the creatures of his imagination, his negroes, it was a triptych of negroes that he painted as a memorial to his son, the son who had sacrificed his own career to remain with his father, who had inherited his genius but had not had time to give it expression.

Later, Figari, his strength failing, felt the call of his native land, and returned to Montevideo, where with a trembling hand, and brush strokes as tenuous as if made by a feather, he painted his last pictures, until on July 24th. 1938, he died.

I said at the beginning that there were two points I wanted to emphasize in this biography, first his artistic vocation, and second the sudden burst of creation when his professional career crumbled around him. His artistic vocation was always in evidence, at first hesitating and latent in his early attempts to paint; very clear in his discussions with his artistic friends; canalized and specific in his book on the philosophy of art; enthusiastic and practical during his period as Director of the School of Arts and Crafts; and finally, the dominating, overpowering force in his life. Separated from his native soil he sought in painting an escape, a refuge from the shock that had threatened to crush him in his old age. Lost in his painting, outside events passed over his head. To banish from his mind the bitter thoughts that crowded upon him, he painted incessantly, not allowing his hand to rest for an instant. When he was not painting he was talking about his pictures; and as the persons on his canvases were all alive —he had seen them from childhood, and knew them even by their names—, he talked to them with a kind of gentle irony, not realizing perhaps that they were not negroes or "gauchos", but wonderful splashes of colour, grouped in the fantastic interpretation of art.

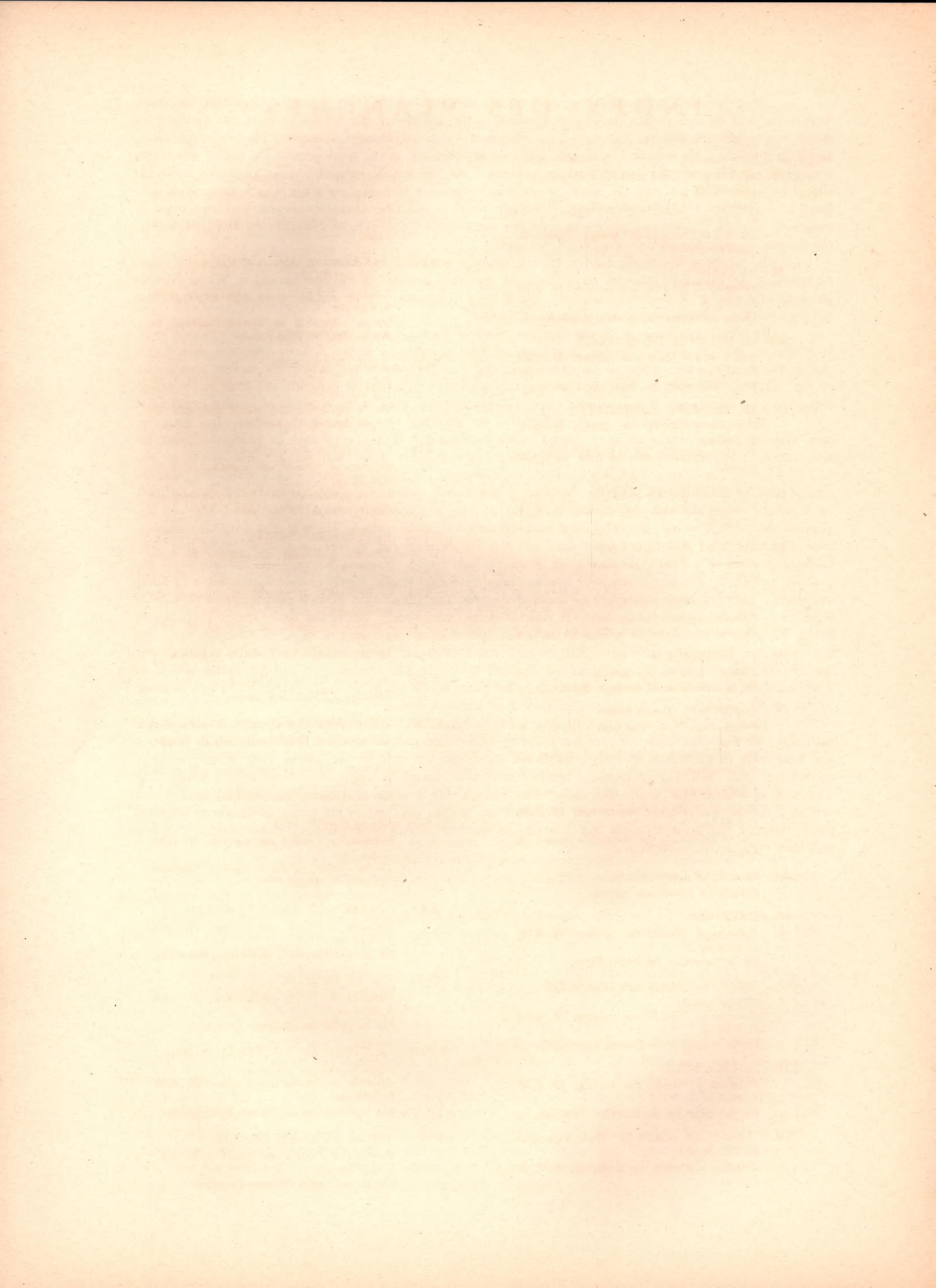
That is why Figari's painting is a miracle, because of the way it broke through the shell. Very little was needed at that particular moment in the history of the School of Arts and Crafts, —a straw would have turned the balance—, for President Viera not to have accepted Figari's resignation, and Figari would have returned, reassured and free of obstacles, to the work-rooms. He would have been a magnificent Director; he would have transformed the old School into the most advanced technical school in South America, but his palate would have remained idle. His pictures, which have made him famous, would never have been painted. The only word to describe such inexplicable concatenations of events is "miracle". No doubt there was a similar miracle behind such productions as the Divine Comedy, the Sistine Chapel, Hamlet, or the Ninth Symphony.

So we have his work, full of charm, without requiring, as painting does nowadays, an esoteric training, an initiation into the inner circle of the elect, before one can understand it. When Figari's painting appeared it seemed revolutionary, but it soon conquered a wide public, especially among those who surrendered themselves to his astonishing colour.

In these observations on the life and work of Figari, I have emphasized his remarkable work as a painter, but on other occasions, and I would like to repeat it today, I have affirmed that Figari closed the great artistic period of Impressionism and Post-Impressionism, before the violent appearance of the "fauves". He follows the steps of Bonnard and Vuillard, but is superior to them; he is beside Gauguin and Van Gogh in his artistic scope, but greater than they in the richness of human experience.

What characterizes the work of Figari is the presence of two faculties, memory and imagination. His remarkable visual memory placed at his disposal all he had ever seen or enjoyed during his life; and his imagination enabled him to arrange and transform these clear images into works of art, and give them a new life. And this capacity for uniting an accurate memory with a vivid imagination, which gave us literally thousands of pictures, is noticeable also in his philosophical work. What made his aesthetic and philosophical work so original was his extraordinary faculty for observing the life around him, which in his case contained such drastic changes of fortune. He was that unusual combination, a painter who was at the same time an original thinker and writer, and so we have his "Art, aesthetic and ideal", "The Architect", his charming and lively "Historia Kyria", and his stories of the country people of Uruguay, seriously commented by Angel Rama. Figari's conversation was extremely interesting, and his acute observations aroused surprise and admiration in such distinguished persons as Güiraldes, Gironde and Martin Noel in Buenos Aires, and Valery Berthelot and Ortega y Gasset in Paris. He even wrote letters, which in an artist and a South American is more remarkable still, and maintained a voluminous correspondence, in his minute exquisite handwriting, with many fellow-artists and friends. Nor must we forget Figari the teacher, who if he had remained as Director of the School of Arts and Crafts, would undoubtedly have taken his place beside his great countryman, Jose Pedro Varela, as one of the pioneers of enlightened education in South America.

Finally, if our mission in founding a Pedro Figari Museum in Montevideo is to commemorate his name, we must not think only of his painting, but commemorate also his belief that South America has something original and intrinsic to contribute to the culture of the world. One of his favourite expressions was "simiesca imitación", ape-like imitation, which he applied to those artists whose only idea was to imitate everything that came from Europe. He believed that one should not surrender oneself to a slavish imitation of what was produced in Europe, nor yet, in an access of mistaken national pride, reject it, but make a fusion and harmony of the two sources of inspiration, thus creating a genuinely new artistic manifestation.



INDEX DES PLANCHES

- I. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.50, L. 0.35 m.
De la collection de Isabel Figari de Aguerrebere.
- II. LA COUR
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection de Oliverio Gironde.
- III. LE MEURTRE DE QUIROGA
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.50, L. 0.70 m.
De la collection de Figari de Faget.
- IV. LE "GAUCHO" CANDIOTTI
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection de Alfredo González Garaño.
- V. TOILETTE DE LA MARIÉE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.38, L. 1.00 m.
- VI. ENTERREMENT DU CHEF
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.50, L. 0.70 m.
- VII. LA TROISIÈME COUR
Peinture à l'huile sur carton.
De la collection de Celina González Garaño.
- VIII. LA PROMENADE
Peinture à l'huile sur carton.
De la collection de Enrique Bulrich.
- IX. CANDOMBE (Danse nègre)
Peinture à l'huile sur toile: H. 0.72, L. 1.04 m.
De la collection de Isabel Figari de Aguerrebere.
- X. LA CHARRUE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.34, L. 0.84 m.
De la collection de Margarita Figari de Faget.
- XI. EL GATO (Danse créole)
Peinture à l'huile sur carton.
- XII. L'ARRIVÉE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection de Pedro Figari.
- XIII. "PERICÓN" SOUS LES ORANGERS (Danse créole)
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection de Daniel Supervielle.
- XIV. DOUBLE NOCE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection de Federico Vogelius.
- XV. "GRITO DE ASECIO" (Fait historique de l'Uruguay)
Peinture à l'huile sur toile: H. 0.58, L. 1.10 m.
- XVI. CANDOMBE (Danse nègre)
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection de Margarita Figari de Faget.
- XVII. "PERICÓN" DANS LA COUR DE L' "ESTANCIA"
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection du Musée National de Beaux Arts de Montévidéo.
- XVIII. JOUR DE COURSES
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection du Musée National de Beaux Arts de Montévidéo.
- XIX. CAMBACUA (Candombe)
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection du Musée National de Beaux Arts de Montévidéo.
- XX. RÉUNION FUNÉRAIRE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.50, L. 0.63 m.
- XXI. CARNAVAL ROSISTE (à l'époque du tyran Rosas)
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.40, L. 1.00 m.
De la collection de Federico Vogelius.
- XXII. ARRIVÉE DE NOUVELLES
Peinture à l'huile sur carton.
- XXIII. COMMISSION DE DAMES (Médaille d'or à l'Exposition Ibero-Américaine de Séville, 1930).
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.70, L. 1.00 m.
De la collection Baitler - Loureiro.
- XXIV. LES COMMERAGES
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.50, L. 0.63 m.
De la collection du Conseiller National Eduardo V. Haedo.
- XXV. "CANDOMBE" LE GILET ROUGE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.33, L. 0.41 m.
De la collection de C. A. Herrera Mac-Lean.
- XXVI. JEU DE FICELLES
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.50, L. 0.70 m.
De la collection Baitler - Loureiro.
- XXVII. LA VISITE AU GOUVERNEUR (Fête nègre à l'époque coloniale)
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.60, L. 0.70 m.
De la collection de Héctor Díaz Castro.
- XXVIII. VENISE AU CLAIR DE LUNE
Peinture à l'huile sur carton: H. 0.35, L. 0.50 m.
De la collection Baitler - Loureiro.

NOUS REMERCIONS LA "COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS
ARTES" DE MONTEVIDEO, LA "GALERÍA WITCOMB" DE
BUENOS AYRES, LE "BANCO DE COBRANZAS", Mr. LUIS
BAITLER ET HECTOR DIAS CASTRO POUR L'AIDE PRÊTÉE
À L'ÉDITION DE CET ALBUM.

★

CE LIVRE FUT PUBLIÉ EN ESPAGNOL À BUENOS AYRES
EN 1943.



PLANCHE I



PLANCHE II



PLANCHE III

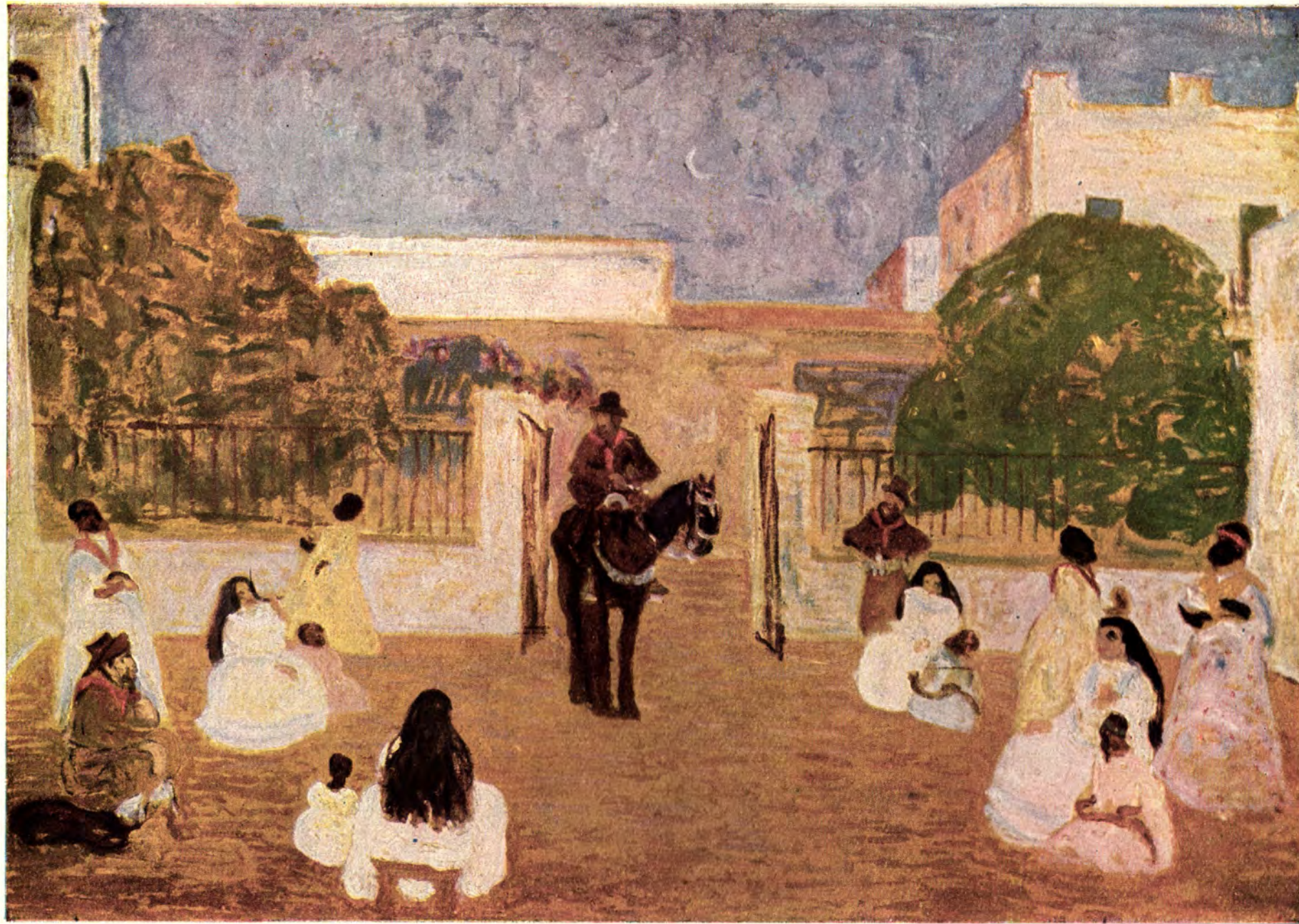


PLANCHE IV



PLANCHE V



PLANCHE VI



PLANCHE VII



PLANCHE VIII



PLANCHE IX



PLANCHE X



PLANCHE XI

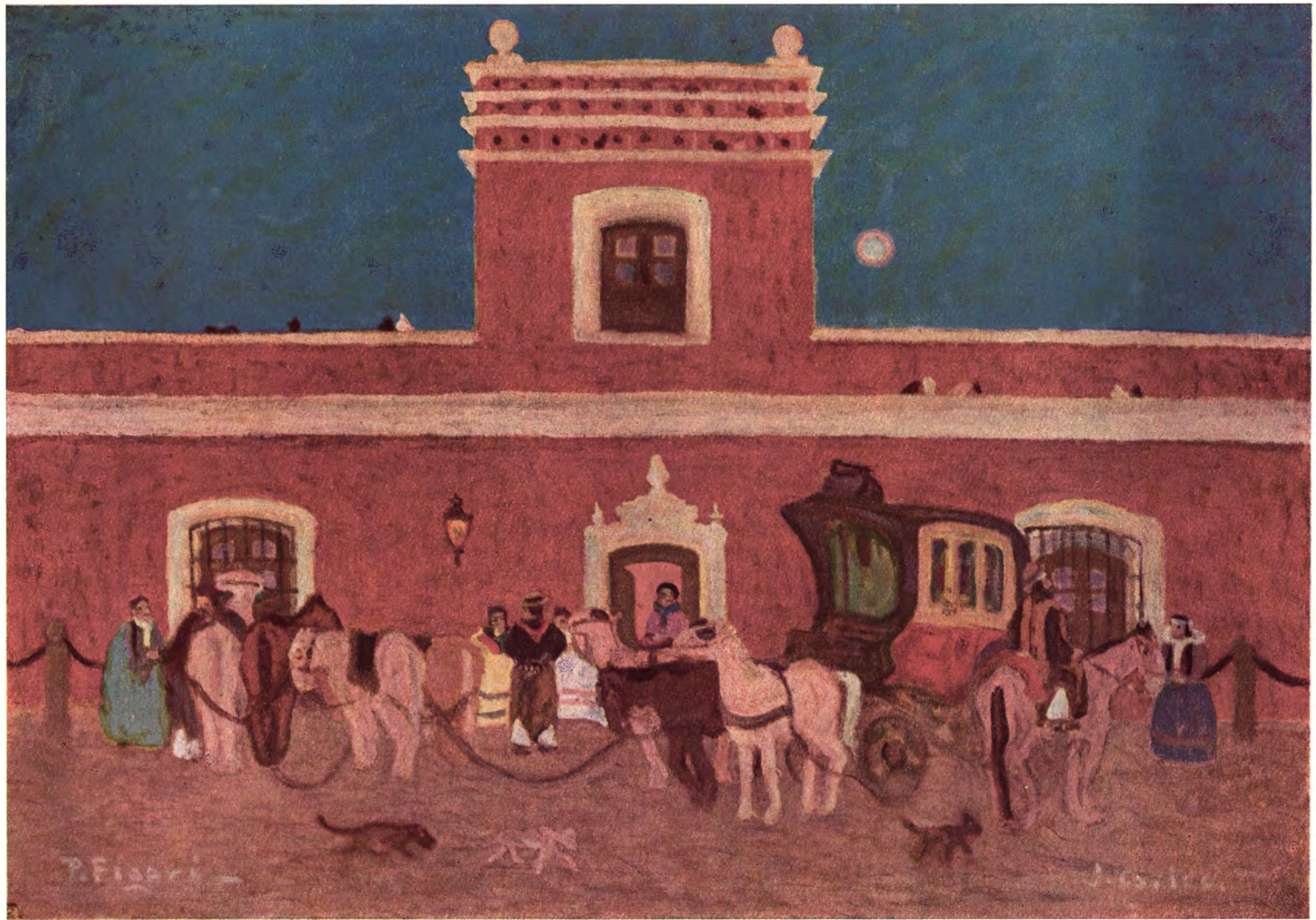


PLANCHE XII



PLANCHE XIII



PLANCHE XIV

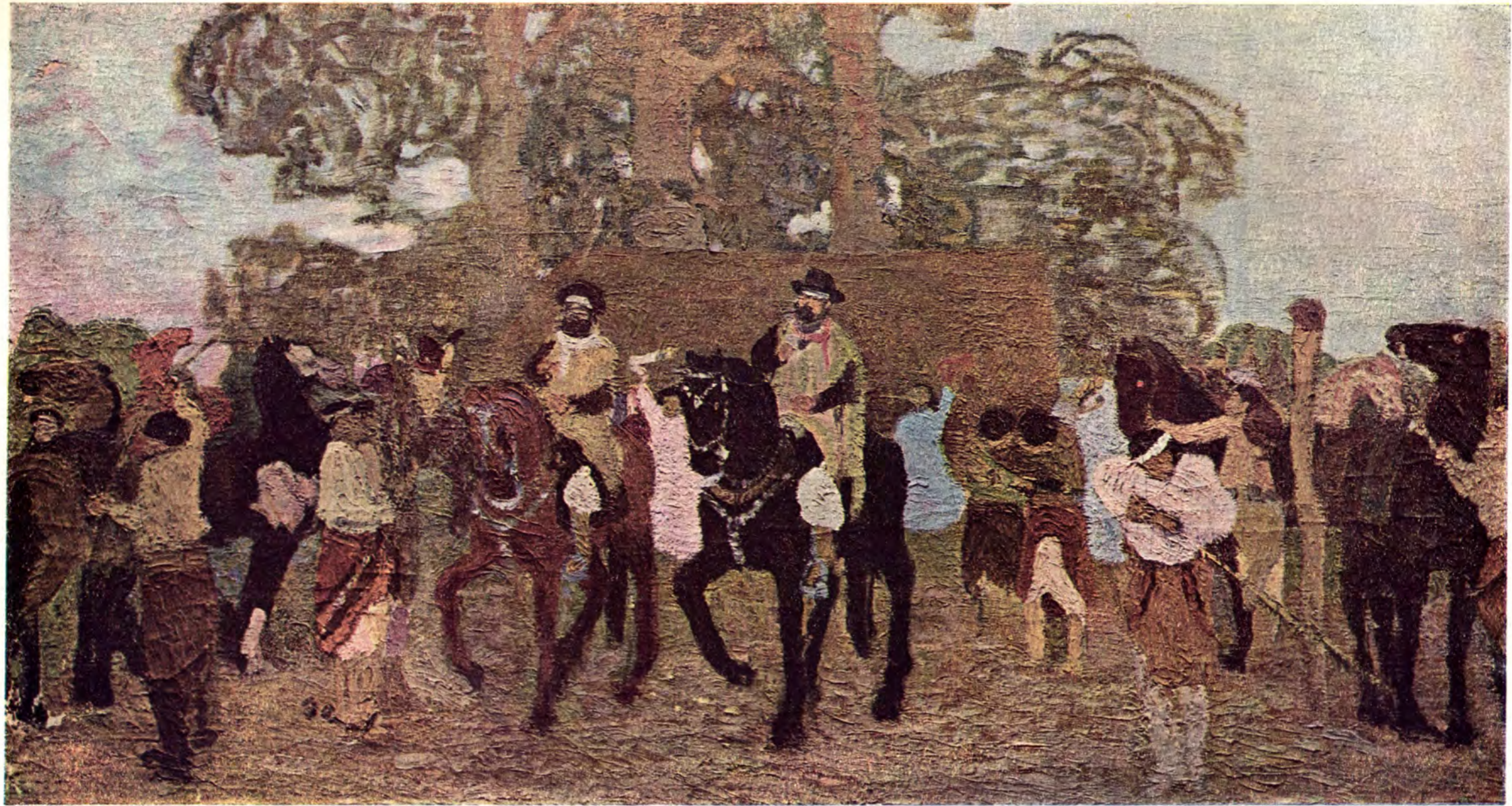


PLANCHE XV



PLANCHE XVI



PLANCHE XVII

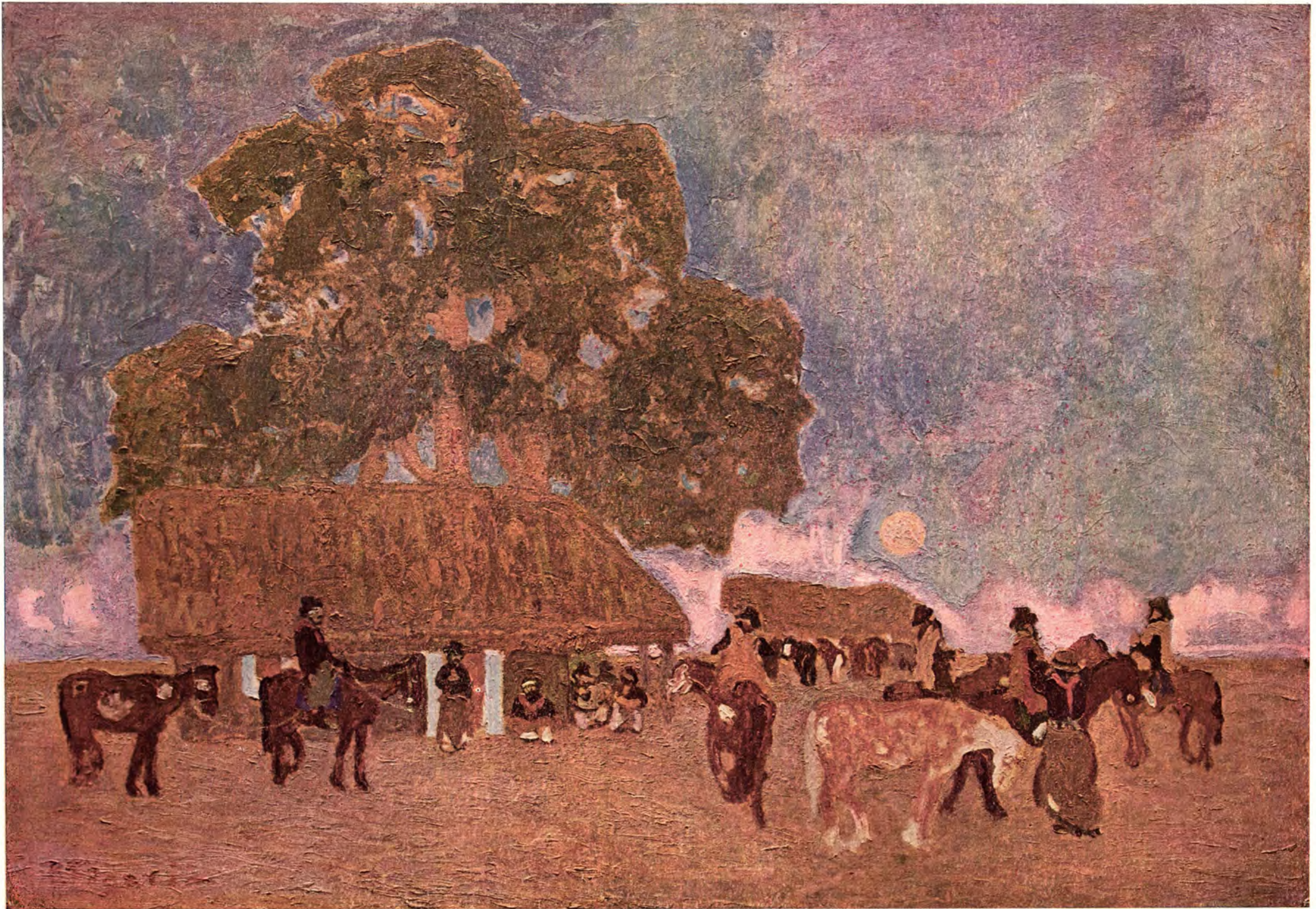


PLANCHE XVIII



PLANCHE XIX

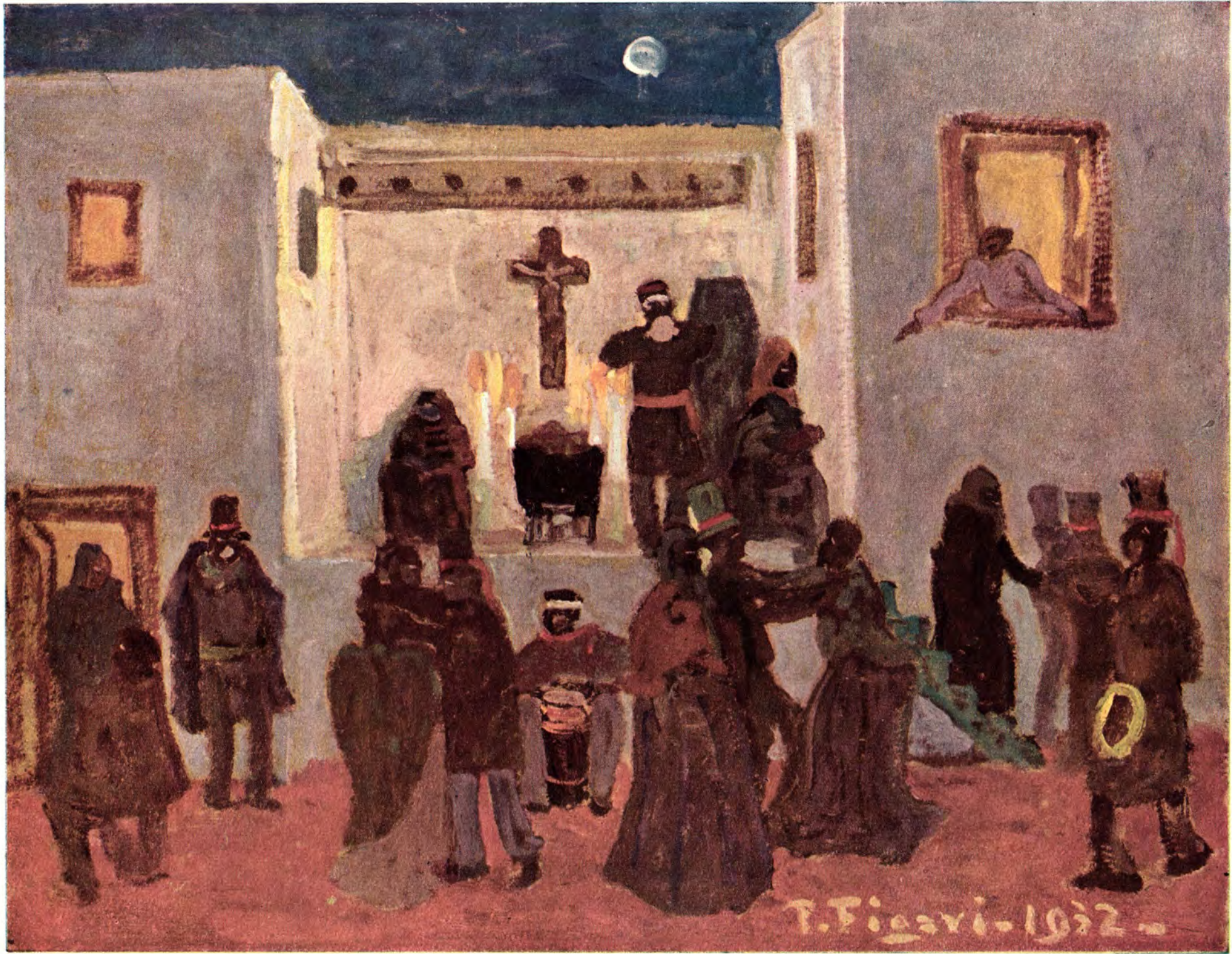


PLANCHE XX



PLANCHE XXI



PLANCHE XXII



PLANCHE XXIII



PLANCHE XXIV



PLANCHE XXV



PLANCHE XXVI



PLANCHE XXVII



PLANCHE XXVIII