

Stefano Esengrini

L'ARCANE DE LA PEINTURE

Entre tout et rien

Je connais bien mes limites, mais je me contente de celles qui marquent mon monde réel. Si je peux les exprimer pleinement, que puis-je souhaiter de plus ?

Giorgio Morandi

Tout d'abord, une précision concernant le titre : le mot « arcane » doit être entendu dans le sens que lui attribue Niccolò Tommaseo dans son *Dictionnaire de la langue italienne*. Ce mot se formerait sur la racine *ar-*, « qui dénote tout ce qui est restreint, défendu, caché ». Arcane, en tant qu'adjectif, est donc synonyme de « secret, notamment à cause de sa grandeur et du soin avec lequel il est gardé en signe de l'importance qui lui est accordée ». Pensez à des expressions telles que « les arcanes jugements de Dieu » ou « les sorts arcanes ».

Cela dit, je ne me souviens pas exactement du moment où, lors de notre rencontre de l'été dernier à Leyde, j'ai proposé à Thierry Delobel d'organiser un séminaire autour de l'œuvre de Robert Marteau. J'aime à penser que nous étions le long de la côte de la mer du Nord, battue comme elle l'est par un vent indomptable et assourdissant qui devait certainement accompagner la force de décision avec laquelle les Pères Pèlerins, qui s'étaient réfugiés dans la petite ville hollandaise, ont navigué le 6 septembre 1620 de l'autre côté de ce « tunnel » qu'est la Manche vers l'Amérique. La même Amérique instituée par Walt Whitman dans la *Préface* de 1855 à ses *Feuilles d'herbe*, dans laquelle le poète a osé dire : « Ici enfin, il y a quelque chose, dans les actions de l'homme, qui peut se mesurer avec les œuvres majestueuses du jour et de la nuit ». Peut-être même dans notre conversation au bord de la mer, sous le regard vigilant de Cécile, se préparait à sa manière la venue parmi nous de ce genre d'homme que Whitman a aperçu à travers le nom de « poète cosmique » – un homme qui, « s'il souffle sur quelque chose qui était auparavant considéré comme petit, le dilate avec la grandeur et la vie de l'univers ».

Ne nous méprenons pas sur le sens le plus intime de cette majesté et de cette grandeur, en les réduisant à de simples manifestations d'un esprit fanatique doué d'un style pompeux. C'est en effet par rapport à une expérience de la vastitude, conçue comme ouverture d'un monde, que prend naissance la réponse avec laquelle l'homme délimite un lieu où habiter. Ou mieux encore : un espace-lieu où séjourner en écho à ce que Georges Braque appelait « le perpétuel » – pas l'éternel –, « le perpétuel et son bruit de source ». Telle aurait alors été la pensée qui aurait donné le ton au séminaire, auquel auraient participé en premier les amis les plus anciens du poète, ainsi que tous ceux qui, bien qu'appartenant à des générations successives, avaient entendu l'appel de la question qui se trouve au fond de phénomènes tels que la « rumeur du ruisseau » ou la « tiédeur de l'air ». Si, poursuit Marteau dans *Mont-Royal*, ce « dire rien, pareil aux feuilles qui bougent » était devenu notre étoile polaire, il ne restait plus qu'à comprendre comment chacun pouvait correspondre à cet appel et faire résonner son expérience du cosmos. Le poète ne disait-il pas de lui-même :

« [...] je voudrais être un peintre. On n'a pas à savoir lire, écrire, à connaître syntaxe, grammaire, langues, linguistique, philosophie, élucubrations universitaires, on a juste à peindre ce qu'on voit comme l'ont fait de Staël, Matisse, Roger de la Fresnaye, Memling. Mais voilà, c'est qu'en vérité on voit avec la parole, avec ce fin ruisseau, le verbe, qui fait son petit bruit de genèse du thalamus à la glotte » ?

Cependant, cette introduction serait incomplète si je ne nommais pas celui à qui je dois d'avoir pu connaître même l'existence de Robert Marteau, dont le travail n'a pas atteint une réputation qui dépasse les frontières de son pays (je pense à cet égard au beau poème de Boris Pasternak qui commence par les vers :

« Être renommé n'est pas beau,
ce n'est pas ainsi que nous nous élevons haut »,

et qui continue un peu plus loin :

« Le but de la création est de se restituer,
et non pas le battage médiatique, non pas le grand succès »).

Je me réfère à François Fédier, qui a accepté il y a quelques années de me présenter Thierry Delobel afin d'approfondir ma compréhension de la pensée de Robert Marteau sur la peinture – une pensée que j'avais commencé à étudier en traduisant le fondamental *Huit peintres*, publié ensuite en italien sous le titre : *Pittura come epifania*.

De l'activité de toute une vie consacrée à la pensée, permettez-moi de mentionner avant tout sa traduction de ce que quelques interprètes considèrent comme « l'ultime œuvre » de Martin Heidegger : *Acheminement vers la parole*. Le dialogue ininterrompu avec cette œuvre a ainsi permis à François Fédier de voir sa propre existence rythmée par la voix de poètes devenus avec le temps ses amis « de pointe » : Godo [Godofredo Iommi], Robert [Marteau] et Dominique [Fourcade]. Et il est même concevable que ces rencontres – ainsi que celles d'une autre manière essentielles avec Jean Beaufret – aient protégé M. Fédier du danger de répéter en tant que simple épigone ce que le philosophe allemand lui avait appris. Dans cette perspective j'aimerais partager avec vous la première pensée de François Fédier qui m'a permis de comprendre instantanément l'esprit qui imprègne chacun de ses écrits, ainsi que chaque geste dans son métier, dans son dialogue avec les autres, dans l'attention qu'il réserve à tout ce qui lui arrive. À la page 334 de son *Regarder voir*, nous pouvons lire ces mots surprenants :

« Le respect des parents est la concrétisation sur *un* plan du respect que l'on *doit* avoir pour sa propre existence.

Ce respect est fondé sur la joie d'exister. Ne serait-ce que pour éprouver l'angoisse d'exister, il *faut* exister, ce qui est la joie fondamentale.

Quand il n'y a plus que le pur fait d'exister, quand il n'y a plus que la pure expérience d'exister, alors cette expérience est joie ».

À la majesté du monde dont parlait Whitman plus tôt, correspond maintenant la joie en tant que disposition fondamentale de l'homme de génie, pris ici dans son être capable de générer, c'est-à-dire de faire prospérer et d'augmenter ce sur quoi il porte son attention. Nous le répétons : la plénitude que ressentent les poètes et les penseurs leur donne la confiance nécessaire pour comprendre le réel qui les amène à chercher son sens jusqu'à ce qu'ils touchent aux arcanes. Ce n'est pas un hasard si, au cours de son expérience

au Chili, François Fédier a pu surprendre le sculpteur Claudio Girola faisant passer entre ses doigts et palpant un rayon de soleil qui filtrait dans la semi-obscurité de son atelier...

Ne tardons plus et entrons enfin dans le cœur du sujet. Après mûre réflexion, j'ai pensé pouvoir apporter une contribution aux travaux de nos journées en m'attachant à deux courts écrits de Marteau sur l'œuvre de Giorgio Morandi (1890-1964). Plus précisément encore : supposant chez mes auditeurs une connaissance précise de la conception que Robert Marteau se faisait de l'art, je me suis inspiré de deux de ses comptes-rendus parus dans le magazine *Poésie* à l'occasion des rétrospectives consacrées à Morandi à Paris en 1987 et 1996-97 pour approfondir la réflexion théorique développée par l'artiste italien dans quelques rares interviews et quelques textes encore plus rares. En d'autres termes, je me suis attaché à souligner la profonde affinité poétique entre les deux créateurs, en me concentrant en particulier sur toutes les déclarations de Morandi qui pourraient aider un lecteur soucieux de comprendre la portée de la phrase autour de laquelle Marteau articule son premier essai et, plus généralement, l'origine de son intérêt. Ainsi commence le poète :

« Peu d'œuvres par leur retrait instaurent une telle présence. Les dieux et les muses voient ainsi les objets, penserions-nous, c'est-à-dire hors de nos comptes qui les limitent à nos usages comme à notre géométrie. L'objet, chez Morandi, n'est pas représentation mais don fait à l'invisibilité ».

Comme vous le savez, les œuvres de Morandi – qu'il s'agisse d'huiles, de dessins, d'aquarelles ou de gravures – présentent un nombre très limité de sujets : natures mortes, paysages et pots de fleurs sont tout ce que l'on trouve ; la figure humaine, par exemple, est presque totalement absente. Or, pour paraphraser les propos de Marteau, la tâche du peintre n'est pas de représenter un objet, c'est-à-dire de l'imiter, de le copier – bref : d'en donner une image. Le thème à représenter, le soi-disant « motif », précisément dans la mesure où il « meut » et « touche », n'est pas compris comme quelque chose de fixe qui s'oppose à ceux qui l'observent, mais a sa propre motilité interne, qui réside dans son être, dans son avoir-lieu, dans son entrer-en-présence. Plus secrète que l'opposition entre présence et absence, cette dimension en retrait garde l'apparition comme possibilité – non seulement fait vérifiable, mais rejeton frémissant, tendre début, fragile vérité.

Une fois de plus – comme cela s'est déjà produit avec Vermeer, Chardin et Cézanne – une nature morte ou un intérieur devient un index de cet espace-et-temps caché qui rythme silencieusement les « œuvres majestueuses du jour et de la nuit ». Les voici maintenant retrouvées dans leur familiarité grâce à l'échelle mineure avec laquelle l'œuvre d'art sait recomposer leur alternance dans une relation d'implication mutuelle qui prélude à un nouveau commencement. Si, en fait, Héraclite pensait, « le soleil est nouveau chaque jour », il est nécessaire que celui qui est chargé de mettre en œuvre une telle vérité invente une nouvelle méthode pour établir la référence entre l'homme et le monde, favorisant un contact qui sache accueillir les choses qui viennent à notre rencontre. D'où le besoin ressenti également par Morandi de dépasser la manière métaphysique de peindre, qui distingue entre matière et forme, c'est-à-dire entre dessin et couleur, et de faire de la couleur elle-même ou, mieux, du ton, l'élément capable de donner compacité et intensité, sans que la ligne intervienne pour démarquer et définir.

Autrement dit, la « réalisation » chère à Cézanne ne se contente pas de libérer l'objet de la matière qui le compose pour lui redonner sa forme, son « essence » spirituelle. Cézanne, d'abord, et Morandi ensuite se proposent de donner une figure à ce jeu entre retrait et apparition qui est à même d'instaurer de nouveau une relation entre l'homme et le

monde qui se fonde sur notre ouverture à l'invisible. Pour cette raison, l'invisibilité d'un tel jeu, en ce qu'il n'est pas un étant, se manifeste par la superposition de taches colorées avec laquelle le peintre mime l'entrée-en-présence de l'objet, mais aussi grâce à quelques espaces blancs au niveau du réchappissage qui laissent l'air traverser la toile en remettant les choses dans leur état germinal.

Je voudrais maintenant conclure par quelques notes sur la « personne » de Morandi. « Par nature enclin à la contemplation », Morandi entendait la peinture comme un chemin par lequel l'art et la vie ne font qu'un. Ainsi une vie « *uneventful* », comme il le dira à Edouard Roditi, c'est-à-dire sans événements significatifs, s'est accomplie quotidiennement dans la paix de son atelier à Bologne ou à Grizzana, un petit village des Apennins éмилиens, en compagnie de ses trois sœurs. Ce sont elles qui ont tout préparé pour que « Giorgio » puisse trouver dans la simplicité de l'inapparent un instant de complétude capable de contrebalancer le sentiment perpétuel de vide décrit par le bien-aimé Giacomo Leopardi dans une de ses *Pensées* sur l'ennui. Interprété comme « en quelque sorte le plus sublime des sentiments humains », l'ennui met en évidence l'incontournable chez l'homme de sa référence à la majesté du cosmos en tant qu'élément qui le dépasse et auquel il doit faire face et donner forme, au-delà de tout désespoir. Leopardi écrivait de manière emblématique :

« Ne pouvoir être satisfait par aucune chose terrestre, ou, pour ainsi dire, par la terre entière ; considérer l'étendue inestimable de l'espace, le nombre et la dimension merveilleuse des mondes, et trouver que tout est peu et petit par rapport à la capacité de sa propre âme ; imaginer le nombre infini de mondes et l'univers infini, et sentir que notre âme et notre désir seraient encore plus grands que tel univers ; et toujours accuser les choses d'insuffisance et de nullité, et souffrir de manque et de vide, et donc d'ennui, me semble le plus grand signe de grandeur et de noblesse que l'on voit dans la nature humaine ».

De même, le décorum d'une telle existence, associé à la discrétion proverbiale et au sens de la mesure qui distinguaient Morandi, ne l'empêchaient pas d'être affable et très intéressé par tout. Cependant, il était jaloux de sa solitude, qu'il considérait comme le bien le plus précieux, car tout y était retrouvé à partir d'une lutte menée personnellement avec la vérité. La preuve en est que, bien qu'il n'ait quitté l'Italie qu'à deux reprises et n'ait pas pu se rendre à Paris, il ne s'est pas refermé sur lui-même, mais a reconnu la nécessité des instances révolutionnaires promues par Corot et Seurat, et surtout par Cézanne, que Morandi connaissait depuis ses vingt ans grâce à ce qu'Ardengo Soffici avait écrit sur les pages du magazine siennois *Vita d'arte*.

Avec Carlo Carrà, Ottone Rosai et Mino Maccari, Morandi a ressenti, comme beaucoup de jeunes, l'urgence de repenser l'identité italienne à l'époque où le fascisme comme « mouvement » (Renzo De Felice) avait été supplanté par un « régime ». Des magazines comme *L'Italiano* de Leo Longanesi ou *Il Selvaggio* de Mino Maccari se sont alors donné pour mission de favoriser un renouveau de l'esprit national, qui fondait le dialogue avec les principales instances de la culture européenne sur une *Selbstbehauptung* de la pensée et de l'art italiens. Dans ce sens, la poétique morandienne des petites choses n'était que la transposition au niveau plastique de ce besoin d'enracinement qui induit un esprit créatif à chanter sa terre avec une intensité encore plus émouvante par la finesse avec laquelle chaque langue maternelle ou chaque langage de composition sait prendre en charge de manière unique le destin confié à chaque peuple. Destin qui acquiert un souffle d'autant plus universel qu'il peut se préciser dans sa singularité.

Voici la raison pour laquelle nous avons pensé que la manière la plus fructueuse de rendre hommage à Robert Marteau pourrait consister à identifier un esprit de correspondance avec l'œuvre de celui que l'Italie compte – avec Elio Vittorini ou Pier Paolo Pasolini – parmi les « honneurs » de sa poésie du XX^{ème} siècle. C'est donc sur ces hypothèses que se jouera également la relation entre Morandi et la leçon de Cézanne, ce qui a permis une compréhension plus vivante et éloquente des maîtres anciens – qui serait autrement impossible si on avait suivi les interprétations traditionnelles –, mais toujours à l'intérieur de l'horizon ouvert par le dialogue avec le grand art italien, dont, selon Morandi, Corot, Courbet et Cézanne étaient les héritiers « les plus légitimes ».

De cette façon, l'écho de Giotto, Masaccio et Piero della Francesca résonne dans le choix des tons – d'une « pauvreté terne et opaque » – et de l'architecture du tableau – d'une « élémentarité brute » (Lionello Venturi). Si les œuvres de Morandi arrivent ainsi à exprimer un « sentiment plus intégral et plus pur » (Roberto Longhi), nous nous trouvons instantanément face à l'équilibre entre l'épiphanie d'un monde commun à tous et la configuration avec laquelle tel ou tel artiste, ainsi que tel ou tel peuple, restent – chacun à sa manière – à la hauteur de la tâche à laquelle ils ont été convoqués.

Demandons-nous maintenant : comment le travail et la langue de Paul Cézanne et de Robert Marteau appartiennent-ils à la tradition française ? Comment la renouvellent-ils ? Et qu'offrent-ils à notre compréhension du monde ?

Je tiens à remercier Marilena Pasquali, directrice du *Centro Studi Giorgio Morandi* de Bologne, et Giulia Ballerini, directrice du *Museo Soffici e del '900 italiano* de Poggio à Caiano, pour leur précieuse collaboration dans la recherche de documents concernant Giorgio Morandi difficiles à trouver.

Je vous remercie pour votre attention.

Reims, samedi 25 juillet 2020