

PREFACE

La polémique autour de l'oeuvre de Giorgio De Chirico est loin d'être close. Elle s'est incontestablement atténuée, presque naturellement, depuis la disparition du peintre en 1978, tandis que quelques études en cours, portant un regard nouveau sur les périodes jusqu'ici contestées, viennent en situer plus précisément la signification thématique et la place dans l'oeuvre, comme elles tentent aussi de les confronter au contexte plus général des années vingt et trente notamment. De même la reconnaissance par certains acteurs des mouvements dits des avant-gardes actuelles comme par leurs critiques, qui y trouvent les références nécessaires à toute assise d'une nouvelle tendance, a-t-elle contribué à une interrogation plus fondamentale.

Aussi lorsque William Rubin, qui organisa cette exposition pour le Museum of Modern Art de New York nous précisa qu'il n'envisageait de montrer que la seule période "métaphysique" et plus précisément de ne couvrir que les années qui précèdent 1919, conforme en cela à la tradition des surréalistes comme au point de vue de A. Barr et J.T. Soby et pour les raisons qu'il développe d'ailleurs ici même, la question me fut immédiatement posée par Gérard Régner d'une possible extension du contenu de cette manifestation pour Munich et pour Paris. Les arguments de celui-ci étant que le critique ne peut ignorer, en l'occurrence, plus des deux tiers de l'oeuvre d'un tel artiste. Ainsi plusieurs rencontres entre Gérard Régner et William Rubin amenèrent à reconsidérer, ensemble, le point de vue initial et, comme William Rubin l'indique lui-même, à compléter la période métaphysique par quelques toiles couvrant la période 1919-1925.

Ce choix correspond à celui de l'exposition telle qu'elle fut présentée à New York et à Londres.

Wieland Schmied et Gérard Régner, chargés de l'exposition de Munich et de Paris, partisans d'une rétrospective complète, tentèrent un moment, avec mon accord pour l'exposition de Paris, de réunir un ensemble significatif d'oeuvres de toutes les périodes. Il semble que pour des raisons diverses : choix, prêts et pourquoi le nier, d'ordre critique, cette démarche ne put aboutir dans des délais finalement fort courts. Certains le regretteront. Il est vrai qu'aujourd'hui encore l'oeuvre de De Chirico, postérieure à la période métaphysique, dérange, suscite incontestablement un malaise, mais questionne l'incertitude de tous. L'énigmatique attitude du peintre vis-à-vis de son oeuvre, la tentation, comme le dit Gérard Régner, qu'il avait de faire la nique à son temps, le point de vue critique d'une éthique douteuse de l'artiste, comme le définit plus loin William Rubin, le sentiment de dérision parfois, l'inextricable dédale des paraphrases, copies, variantes, faux, authentiques, admis ou refusés par le maître, autant de raisons, d'incertitudes qui ne facilitent pas la saisie globale de l'oeuvre. Pourtant, ce qui désormais paraît incontestable est que, par-delà les critères esthétiques et formels, s'imposent çà et là après 1919 un certain nombre de thèmes et d'images tout aussi étranges, énigmatiques et forts, que ceux de la période métaphysique, atteignant souvent les dimensions du mythe. Il paraît difficile, en effet, de ne pas considérer avec attention une série telle que les "Bains mystérieux". Le temps viendra sans doute d'une analyse globale de cette oeuvre qui devra prendre en charge toutes ses contradictions et décider de la valeur plastique et formelle de certaines périodes, même si plus évidemment le contenu iconographique venait à s'imposer.

.../...

Gérard Régnier et Wieland Schmied situent plus loin le problème de ce choix qu'ils assument entièrement. Qu'il me soit permis de les remercier ici, ainsi que tous ceux à qui, à des titres divers, ils expriment leur gratitude. Mais je me dois de dire, plus particulièrement, à William Rubin ma vive reconnaissance pour son aide et sa constante et amicale compréhension - sans lui et ses collaborateurs du Museum of Modern Art, cette exposition eût été impossible.

Dominique Bozo

Jean Clair

Dans la terreur de l'Histoire

¹ Le bruit du jour s'éteint ; pour toute chose, même pour les meilleures, vient le crépuscule : écoutez, Hommes supérieurs, et voyez quelle sorte de démon, mâle ou femelle, est ce génie de la mélancolie vespérale !

*Der Tag klingt ab, allen Dingen kommt nun der Abend, auch den besten Dingen; hört nun und seht, ihr höheren Menschen, welcher Teufel, ob Mann, ob Weib, dieser Geist der Abend-Schwermut ist!*²

Nietzsche (*Also sprach Zarathoustra*)

(...) Une forme de l'optimisme moderne (...) mais différente par la conscience de la perfection qui commande son expression, supprimant ainsi la perspective utopique. Cela confère une sorte de métallisme, de splendeur et de sûreté techniques (...) A notre époque, ces dispositions s'affirment avec une netteté plus particulière chez les peintres déjà, comme De Chirico, où les villes sont mortes et les hommes forgés tout entiers de pièces d'armures. C'est là l'optimisme que la technique mécanique apporte avec soi ou plutôt il l'accompagne, et elle ne peut se passer de lui. Il faut qu'il résonne jusque dans la voix de celui qui parle à la Radio pour annoncer qu'une capitale n'est plus que ruines et cendres.

Ernst Jünger (*Journaux parisiens*, 21 juill. 1942)

Les Archéologues*

En 1790, Goethe publie, à Gotha, *L'Essai d'explication de la métamorphose des plantes*. Quatre ans auparavant à l'Orto botanico de Palerme, il a eu l'intuition de l'*Urpflanze*, de la plante originelle, « modèle et clef [à partir desquels] on peut inventer à l'infini des plantes qui doivent être logiques, c'est-à-dire que, même si elles n'existent pas, elles pourraient cependant exister (...) La même loi s'appliquera à tous les autres êtres vivants ». C'est le temps du voyage en Italie. A Rome, plongé dans la lecture de Winckelmann, Goethe a rencontré Angelica Kauffman, Hirt, Tischbein. Devant les temples de Paestum et de Ségeste, il a eu à son tour la révélation de « la noble simplicité et de la calme grandeur » de l'art antique¹. Devant eux, il s'écrie aussi, comme devant l'*Urpflanze* : « Ici est la clé de tout (...) Ces œuvres d'art sublimes ont été, comme les plus grandes œuvres de la nature, produites selon des lois vraies et naturelles par des hommes. Tout l'arbitraire, l'imaginaire s'effondre : là est la nécessité (...) »

Vienne, au tournant du siècle. La *Ringstrasse* vient d'être construite. Elle est à l'architecture et à l'espace ce que le *Ring* wagnérien est à la musique et au temps : une récapitulation circulaire. C'est le triomphe de l'historicisme. Peintres et architectes puisent dans le passé comme un metteur en scène d'Opéra dans le magasin aux accessoires. Emblème du Pouvoir impérial, le Parlement a été construit dans le style grec classique ; emblème du Savoir, l'université dans le style palladien ; emblème des libertés communales, l'Hôtel de Ville dans le style gothique brabançon ; emblème de la Culture, l'Opéra dans le style Renaissance ; le Théâtre, enfin, dans le style baroque .

Au 19 de la Berggasse, immeuble bourgeois de style éclectique, mêlant *Biedermeier* et *Jugendstil*, au Nobelétage, dans un bureau envahi par les antiques, à l'achat desquels il consacre une bonne part de ses économies, un

* Les intertitres sont empruntés à des titres de tableaux de De Chirico.

homme échafaude une étrange théorie psychologique. Il vient de publier *La Science des Rêves* où revient souvent sa nostalgie de Rome, «la Ville Eternelle». Beaucoup plus tard, quand sa théorie sera achevée, il dira de l'inconscient qu'il est *zeitlos*, délivré du temps, et de la structure des souvenirs qu'elle ressemble à celle d'une ville ruinée. En particulier, il se rappellera l'image de la *Domus Aurea*. Pour expliquer les malaises de l'âme, il fait appel à Œdipe et aux figures de la mythologie grecque. Lui-même, en 1904, sur l'Acropole, sera saisi d'un étrange trouble de mémoire. L'inconscient, son organisation, ses «topiques», mais aussi son fonctionnement, la dynamique de l'enfouissement, de la conservation et du dévoilement des souvenirs sont décrits par lui selon des modèles qui empruntent une part de leurs traits à la science archéologique du siècle écoulé, à Schliemann, à Burckhardt, à Bachofen. Pour l'heure, il est plongé dans une «fantaisie pompéienne», la *Gradiva* de Wilhelm Jensen, qui lui offre un modèle possible de la thérapeutique qu'il met au point. Chaque analysé sera implicitement convié à revivre l'aventure du Dr. Norbert Hanold. Les avatars de *Gradiva-Rediviva-Zoé-Bertgang* ponctuent l'odyssée d'une âme archaïsante vers le soleil de sa libération.

Munich, 1906 : le jeune De Chirico arrive dans la capitale de la Bavière qu'on nomme «La Nouvelle Athènes». Reconstituée par Klenze dans le style néo-classique, la cité déroule arcades, colonnes et propylées. De Chirico y cultive la nostalgie de ses origines familiales — il est né en Thessalie — et, à travers l'œuvre de Böcklin et de Klinger, la lecture de Schopenhauer et surtout de Nietzsche, théoricien de l'éternel retour — autre *Ring* du monde de l'esprit —, il a le pressentiment de ce qui deviendra plus tard la *Metafisica*, destinée à révolutionner le mouvement des arts en Europe. En 1920, cependant, le même peintre tracera sur l'une de ses toiles *Pictor classicus sum* et se représentera sous les traits d'un buste de marbre à l'antique. Bientôt il dira de Munich qu'elle est le berceau où sont nés les deux plus grands maux du siècle : le nazisme et la modernité .

Le nazisme, c'est, en effet, à Munich qu'il est éclos. *Prinzregentensstrasse*, 1937 : on inaugure la Maison de l'Art Allemand, construite dans le style dorique par Troost. De jeunes bavaroises défilent, drapées de tuniques grecques et portant des effigies géantes de Pallas-Athénée. En effet, selon l'idéologie nazie, les Germains sont les descendants naturels du peuple dorien et la germanité doit revendiquer l'héritage grec ancien. L'architecture et la sculpture du III^e Reich seront donc *frühgriechisch*. Hitler prononce des discours, il condamne la nouveauté en art, source de décadence, exalte l'*arché*, «le pont avec la tradition», dit-il , et exige des artistes de la respecter. «Car il ne s'agit, explique Goebbels, que d'un retour en arrière (...) La caractéristique naturelle de l'Etat, c'est le lien entre Etat et vision du monde. C'était le cas non seulement dans les Etats chrétiens mais c'est aussi l'idée d'Etat de l'Antiquité(...)»

La Traversée difficile

Qu'ont apparemment de commun ces quatre exemples, sinon, en effet, ce sempiternel «retour en arrière», ce *regredientes Rückschreiten* dont parle Freud dans la *Traumdeutung*, cette égale fascination pour le monde antique et plus précisément pour la Grèce classique, non seulement ressentie comme origine *naturelle* mais surtout revendiquée jalousement ? On n'a qu'une mère, qu'on ne partage pas.

Tout cependant, en réalité, les distingue. L'historicisme des architectes viennois relève de ce que, avec Panofsky, on pourrait appeler le mode de la *renovatio*, du *renovere*. De même, les fantaisies néo-classicisantes de Troost et de Speer. Au contraire, la réaction néo-classique de Goethe, comme avant celle d'un Pétrarque et du *dolce stil nuovo*, s'inscrit dans la volonté d'un *revivere*, d'un *reviviscere*, d'un *rinasci*. Ici, nous sommes dans une *renaissance*, mouve-

ment de vie et de liberté, face aux modèles qu'il redécouvre et réutilise, là dans un mouvement de *restauration* qui, dans son rapport à la tradition, ressuscite artificiellement et autoritairement des formes archaïques.

Où situer De Chirico ? Dira-t-on qu'il participe de l'un et de l'autre ? Simultanément ? Successivement ? Aura-t-il été l'artisan d'une restauration après avoir été le génie d'une renaissance ? Quelle fut sa situation exacte au regard de l'histoire des formes ?

De telles réactions archaïsantes parsèment l'histoire de la littérature et de l'art. Aucune grande révolution esthétique peut-être qui n'ait été le fruit de telles réactions. Panofsky s'en fit l'historien le plus subtil : « Lorsque l'approfondissement de certains problèmes atteint un degré tel qu'il s'engagerait désormais dans une impasse s'il continuait à partir toujours des mêmes présupposés, il se produit en général de grandes *réactions* ou, mieux, de grands retours en arrière ; ce renversement, lié souvent au brusque transfert du rôle de guide à un autre genre ou à un domaine artistique nouveau, permet, grâce à l'abandon des acquis du présent au profit d'un retour à des formes de représentation en apparence plus « primitives », d'utiliser à la construction d'un nouvel édifice les matériaux provenant de la démolition de l'ancien. »

La mise en valeur du rôle positif, voire salvateur du « retour en arrière », la description d'un mouvement qui, par un paradoxe apparent, mène à une unité organique nouvelle par la destruction de l'unité existante — en cristallisant, dit Panofsky, et en isolant des choses singulières que la corporalité formelle du présent ne réussissait plus à maintenir comme un tout, la transformation de ces éléments libérés en composants liés dans une spatialité organique inédite où elles prennent un sens nouveau : tout cela n'est pas sans rappeler les descriptions que faisait Freud du travail du rêve et des névroses.

Les deux fonctions, l'*innovatio*, qui rompt avec la tradition, le *revivere* qui reprend la tradition en la considérant comme neuve, ne s'excluent pas. Dans l'histoire des formes, comme dans la vie d'un individu, elles coexistent : pas d'avancée en art qui, dans le même temps, ne s'accompagne d'un recul. Inversement, pas de « retour » qui ne débouche sur un progrès. La modernité n'a vécu que de ces perpétuels ressourcements.

De Chirico, à cet égard, incarne exemplairement l'image d'une modernité dont les caractéristiques devaient fasciner une fois pour toutes aussi bien les poètes que les peintres, Apollinaire et André Breton mais aussi Pierre Jean Jouve, Ernst, Dalí et Tanguy, peut-être aussi Balthus. Car, dans aucune œuvre comme dans la sienne ne s'unissent de façon si subtile l'évocation de fantasmagories antiquisantes et une conscience du présent proprement prophétique. Le *Heimweh* romantique d'un retour aux origines est contrarié par une projection dans l'avenir qui devait faire du peintre tour à tour l'Orphée ou le Cassandre des temps nouveaux. Aucune œuvre en son temps ne fut traversée par cette tension, entre l'appel d'un passé qui venait mourir sur les marches du vingtième siècle et dont Böcklin et Klinger avaient été les derniers hérauts, et le pressentiment d'un futur qui serait le monde de la technique et de l'industrie. L'œuvre chiriquienne devait vivre de cette tension. A s'y écarteler, elle devait aussi en périr. La fixation au passé, le sien propre, natif du pays des Argonautes exilé en Italie — dans un lieu où les images du passé antique étaient déjà elles-mêmes des reviviscences —, son attachement à une culture classique que tout, au début du siècle, conspirait à ruiner, sa nostalgie d'un univers familial qu'il n'avait pas connu — un père disparu trop tôt, des errances incessantes — et d'un *locus patriae* spirituel qu'il recherchera toute sa vie, cette *Sehnsucht* se doublait d'une projection dans le futur telle que, dès 1910, il élaborait un univers qui, non seulement était aussi révolutionnaire que le nouvel espace qu'imaginaient alors le cubisme et l'abstraction et qui en possédaient d'ailleurs les caractères formels, mais aussi quant à l'iconographie, qui précédait le surréalisme de quinze ans.

Le paradoxe n'était qu'apparent. Le culte du passé affiché par le nazisme n'était, en effet, qu'un masque jeté sur une entreprise futuriste totalitaire. Ernst Bloch, le tout premier, beaucoup plus tard Albert Speer une fois désillusionné, analyseraient les modalités de ce déguisement : l'exaltation du primitif et de l'originel n'était qu'un moyen de rassurer des classes sociales traditionnelles qu'avait effrayées l'irruption du monde moderne. Aussi l'esthétique du nazisme allait-elle isoler soigneusement les diverses temporalités pour les affecter à des fonctions différentes : un style néo-grec serait appliqué aux édifices du Pouvoir, un style vernaculaire aux habitations domestiques, mais le fonctionnalisme du *Bauhaus* serait, en revanche, conservé pour les usines, les autoroutes, les édifices militaires ... Un tel cloisonnement des styles et des époques selon les fonctions — analogue à celui usé par les architectes du *Ring* viennois — relève de la catégorie du *kitsch*. C'était masquer «l'inquiétante étrangeté» du monde moderne qui commençait, sous les oripeaux d'une *heimlichkeit* de convention. Et l'esprit moderne, à cet égard, quand il se manifestait, n'était là, à son tour, que pour donner le change. L'*Aeropittura* de Marinetti et de Prampolini, quand elle fut présentée en 1934 à Berlin, servait les visées du nazisme aussi bien que le recours à la tradition. La modernité n'était plus ici que le reflet inversé de l'archaïsme. Assimiler modernité et régimes historicistes comme le fit De Chirico, ce n'était pas céder au goût du paradoxe ; c'était rappeler que l'un comme l'autre sont nés de l'esprit des Lumières, de la volonté d'organiser rationnellement la société et que leur destin est aussi commun : les uns, comme de tout totalitarisme, s'achèvent dans la Terreur — fût-elle déguisée sous les ornements néo-grecs — et la seconde dans la barbarie, se cachât-elle sous des théories progressistes.

A Munich mieux qu'ailleurs, De Chirico avait non seulement appris, au contact de Makart, de Hans von Marées ou de Thoma, le goût acide et dissonant des bleus et des verts confrontés. Il y céda aussi au charme inquiétant de l'historicisme et du *Biedermeier*. La fascination de l'arcade brisée et celle du déguisement raphaélite, tout comme la nostalgie d'un Sud imaginaire, se trouvaient déjà tout entier dans la peinture lisse, nostalgique et froide des Nazaréens (ill. 5). Mais il y pressentit aussi le danger d'une idéologie qui prétendrait à elle seule, non seulement récapituler l'Histoire, mais encore avoir pour fin de l'accomplir.

La Tour rouge

Sans doute ne peut-on guère imaginer, aujourd'hui qu'elles ont été démolies ou rejetées dans de lointaines banlieues, l'impression produite sur l'homme du début du siècle par la vision de ces hautes tours fumantes qui commençaient de hérissier le paysage traditionnel des cités, se substituant aux clochers et aux tours et dominant de leur masse les maisons. Gustave Doré et Adolph Menzel, puis les illustrateurs de Jules Verne (ill. 6,7) furent des premiers à en exprimer l'inquiétante présence. Ces piliers géants se dressaient comme l'émanation directe du terreau urbain, signes manifestes et brutaux de l'activité nouvelle et mystérieuse qui couvait dans les murs.

Non par hasard, l'esthétique rassurante du nazisme s'attachera à les éliminer du paysage : les plans pour le Berlin et le Munich du «Reich millénaire»¹⁸ prévoyaient de camoufler la réalité du monde industriel. Les colonnades à la grecque devaient y triompher seules, sans contamination. Mais ils resurgirent d'autant plus violemment pour marquer dans la conscience, et cette fois de manière indélébile, la réalité de ces lieux où, selon une rationalité devenue folle, la production industrielle avait fini par s'identifier à l'extermination des camps.

Le Langage de l'enfant

Rien n'est plus fascinant sans doute que de suivre, tableau après tableau, pas à pas, la démarche de ce fils prodigue et la montée de sa nostalgie.

Ce sont les cartographies où s'inscrivent en pointillés les départs réels et les retours jamais accomplis (ill. 1), ce sont les évocations d'une Grèce idéale, mère des dieux et des formes, matrice du sens. Simultanément, dans les tableaux ferrarais, l'évocation du monde maternel, de l'*Heimat* imaginaire de l'Hellade se doublera et se confortera dans l'image plus autobiographique et plus singulière d'un paradis enfantin peuplé de jouets et de friandises. Alors, les gâteaux secs entrevus dans les vitrines du quartier juif, les brioches, le bâton de sucre d'orge importé d'Angleterre par la *Tudor House*, le cerceau et le diabololo, les formes enfin biscornues et élégantes de la *coppietta* ou plutôt, dans le dialecte ferrarais, de la *cimpeta* composeront, en rouge, jaune et vert profond, le blason d'une enfance lointaine (ill. 2, 3, 4). S'y glissent cependant, pareils à un élément néfaste dans une armoirie, des éléments plus inquiétants, les gants, les accessoires de couture, trop vides, trop inoccupés, images de solitude, d'abandon ou de deuil.

Et sans doute, n'eût-elle été que l'expression d'une nostalgie, l'œuvre de De Chirico n'eût pas exercé pareil pouvoir. Mais qu'elle ait tant fasciné ses contemporains — et qu'elle nous fascine encore —, c'est que le sentiment romantique du retour à la patrie perdue de l'enfance ne s'y faisait plus, comme il l'avait été chez Novalis et chez Schiller, tendre et comme apaisé, mais, comme chez Hölderlin et bientôt Nietzsche, y devenait âpre et désespéré. Le *Heimweh* romantique était ainsi contredit, et comme interdit, par un autre sentiment, l'appréhension aiguë du monde dans lequel il était entré, ou plutôt dans lequel il avait été comme expulsé, le monde moderne de l'industrie, monde de la technique, monde des échanges incessants, monde de la non-permanence, monde du labile et du fugitif, monde de la manipulation des masses, monde enfin qu'avec Mircea Eliade, on pourrait appeler le monde de «la terreur de l'Histoire». Viendrait le temps où De Chirico pourrait confondre dans ses mémoires l'esthétique de la modernité et les visées du nazisme. La *doxa* moderniste — son exaltation du progrès et de la *tabula rasa*, son idéologie anti-culturelle, son culte des héros charismatiques hâtant le cours de l'Histoire, son mépris des vrais matériaux de l'art, sa propension à la gnose, quand le savoir prétend s'articuler à un pouvoir, son goût enfin des manifestes tapageurs et des actions de masse — l'assimilait au totalitarisme.

L'inquiétude de la cheminée, sa brutale intrusion dans le monde de la culture fin-de-siècle, s'était ainsi trouvée conjurée par l'esthétique totalitaire mais seulement pour renaître sous une forme d'autant plus horrible qu'elle était sans équivoque.

Guillaume Apollinaire, en 1913, et non peut-être sans avoir subi l'ascendant de cette peinture nouvelle, s'était pris d'enthousiasme pour ces symboles d'une virilité qui, haut dressée et pavoisée, fécondait dans *Alcools* la mythologie du monde des machines :

*Les viriles cités où dégoisent et chantent
Les métalliques saints de nos saintes usines
Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées
Comme fit autrefois l'Ixion mécanique*

De Chirico, tout au contraire, n'entreprit pas d'exalter la modernité, et moins encore, succombant à la terreur de l'Histoire, d'en hâter la venue. Mais il fut le premier non seulement à tracer, de manière inoubliable, le portrait de la condition moderne, mais encore à l'assumer de bout en bout, de ses débuts glorieux à sa fin pitoyable. Partageant comme Apollinaire la fascination du passé grec et sa nostalgie, il eut le génie de voir dans ces tours, qui mêlaient aux formes classiques les emblèmes funestes d'un orgueil enfantin, viril et cruel, les signaux par lesquels le monde moderne, le monde de la technologie naissante, loin de marquer le début de la libération de l'homme comme le croyaient le poète de *Zone*, les futuristes ou d'autres thuriféraires du mouvement moderne, marquaient au contraire le seuil de son épouvante et de sa barbarie.

Bientôt, les photographes allemands de la Nouvelle Objectivité comme Finsler et Umbo, influencés par la *metafisica*, fixeraient sur leur film sensible l'image de ces mêmes cheminées ou de ces «rues inquiétantes» (ill. 8, 9), aux ombres démesurées. Le réel avait, quinze ans plus tard, rejoint la fiction.

Loin donc d'isoler les temporalités pour les faire servir à des fins différentes comme le firent l'idéologie totalitaire et l'esthétique moderniste, De Chirico les fit se rencontrer et, de ce mélange, créa un univers inédit : notre propre univers. La rencontre de la colonnade grecque et de la cheminée d'usine, la rencontre de la nef ancienne et de la locomotive, celle du temple antique et de la fabrique moderne devenaient les signes d'une iconographie inouïe qui serait pour l'homme contemporain aussi bouleversante que l'avait été l'iconographie des peintres de la Renaissance, élaborée elle aussi à partir de la tension entre motifs antiques et motifs contemporains.

Car c'est de la tension des motifs entre eux que surgit la nouveauté absolue de l'œuvre et son pouvoir déflagrant. Ces rencontres sont de même nature que celle de Norbert Hanold avec Gradiva : le passé féconde le présent, le présent réveille le passé, sous le soleil étrange et inquiétant de la conscience. Car, comme l'établirait Freud, aucun véritable « retour en arrière », aucune véritable « re-naissance » qui ne soient chargés d'inquiétude. Si, comme le dit le dicton, *Liebe ist Heimweh*, l'amour est le mal du pays, la condition moderne transforme ce sentiment en sentiment d'« inquiétante étrangeté » : ce n'est pas désormais sans angoisse qu'on retournera son regard sur « l'orée de l'antique patrie des enfants des hommes » .

Alors que la modernité, parce que tout entière projetée dans le futur, allait faire écran à ce sentiment du *Heimlich*, alors que l'esthétique des régimes historicistes, nazisme ou stalinisme, allait en dissimuler l'inquiétude sous la forme rassurante du *kitsch*, De Chirico, en revanche, lui donnerait toute sa force. Aucune œuvre peut-être, à notre époque, n'aura à ce point célébré la perte de l'intimité que l'homme avait jusque-là goûtée entre lui et les choses. Peut-être aussi parce que nul comme lui, et par les hasards de sa vie et par sa culture, n'était en mesure d'en éprouver l'ampleur.

L'Enigme de l'heure

De 1910 à 1916, les tableaux vont ainsi répéter, avec d'infimes variations, les mêmes images de privation, de dénuement, de dépossession, d'inaccomplissement. C'est ici que le désert annoncé par Nietzsche commence de croître.

Aubaine sans doute des psychanalystes, cette imagerie qui tend de tous côtés les signes de l'impuissance. Ici, par exemple, dans *L'Incertitude du poète* (ill. 10), ce régime en vérité royal, monarchique, de bananes qui démultiplie en vain son orgueil viril — et vient mourir devant le pubis glabre et glacé d'une Vénus de marbre, privée de tête et de membres... Rien n'aura plus jamais lieu. L'espace a cessé d'être, les corps ont cessé de vivre. Nul air d'ailleurs n'a jamais inondé ces terrasses. L'ombre ici n'est si marquée que pour indiquer la perte de l'atmosphère, du *sfumato*, du respirable univers que la peinture avait été. Léonard et les Renaissants avaient inventé le clair-obscur pour montrer que l'espace de la peinture était consubstantiel à l'espace réel et que les tableaux étaient notre patrie spirituelle. L'ombre ici devient opaque et durcie comme un mur, interdisant l'accès au royaume, dénonçant crûment les illusions. Double fantomatique de l'être, elle n'est plus que le signe de la honte de posséder un corps, après avoir été, dans toute l'histoire de la peinture, la marque de son honneur, l'auréole de sa gloire. Et peut-être, à cet égard, De Chirico n'avait-il pas en vain interrogé l'ombre de *Schande* telle que, projetée sur un « mur murmurant », Klinger l'avait magistralement gravée (ill. 11). Nulle échappée donc dans cette version contemporaine de *L'Inferno*. Les signes du voyage, du départ, de l'évasion, sont masqués, défendus. Des locomotives, des voiliers apparaissent, mais dissimulés derrière d'infinis murs de briques.

Symbolisme encore, presque gênant à force d'évidence, le canon tendu de *La Conquête du philosophe*, à la base duquel s'attachent deux énormes boulets. On peut y voir une version moderne de l'*Omphalos* de Délos (ill. 12,13). Pointée vers l'ouverture ombreuse de l'arcade, il n'atteindra jamais son but : au-dessus de lui, tout en haut, trône l'horloge immense et impérieuse, la figure redoutée de *Cronos*, le père qui interdit le passage à l'acte.

Le fût est là comme virilité blessée, désir interdit. La puissance créatrice qui nous venait des Grecs s'est tarie. Le grand dieu Pan est mort. Le cortège de Dionysos s'est dissipé. L'Arcadie n'est plus qu'un songe creux. Et les deux *zrtichauts* qui gisent au sol dissimulent mal leur ressemblance avec des thyrses brisés, dont ne resterait que la pomme (ill. 14) . C'est dans ces tableaux que De Chirico entonne ce *Chant de mélancolie* qu'avait déjà chanté Zarathoustra :

*Gedenkst du da, gedenkst du, heiszes Herz
Wie eins du durstetest,
Nach Himmlischen Tränen und Tau-Geträufel
Versengt und müde durstetest
Dieweil auf gelben Graspfaden
Boshafte abendliche Sonnenblicke
Durch schwarze Bäume um dich liefen,
Blendende Sonnen- Glutblicke, schadenfrohe?²¹*

Il est futile peut-être de se livrer à ce genre d'interprétations. De ce que nous connaissons pourtant de la vie de De Chirico, tout nous y autorise ; l'ingénieur trop tôt disparu, mais dont l'effigie spectrale et moustachue viendra hanter jusqu'aux derniers tableaux, la mère envahissante, adorée et redoutée, tant d'autres accidents... La lecture de *Sexe et Caractère* d'Otto Weininger avait, en outre, initié très tôt De Chirico au symbolisme sexuel.

Mais c'est non seulement de la révélation des signes, c'est non seulement d'une herméneutique nouvelle que l'œuvre traite, c'est aussi, au plan abstrait et formel, de la définition d'un nouvel espace. Une topologie inédite s'esquisse, coalescence de données primitives et de données inédites. Si De Chirico reprend le système perspectiviste des Anciens, s'il réutilise une *scenographia* qui évoque la *perspectiva artificialis*, c'est pour en brouiller le code. Aucun être n'a jamais vécu dans cet espace. Aucun horizon ne l'a jamais borné, aucun point de fuite jamais ordonné, aucune profondeur traversée.

Toute l'œuvre est ainsi placée sous le signe de la stérilité. Mais son génie et sa fascination viennent de ce qu'elle vit le jour au moment où la pensée européenne allait elle-même se fonder sur ce sentiment de dépossession. Les fausses perspectives chiriquiennes, ce jeu trompeur de portiques, de portants et d'ombres portées, cette gnomonique dérégulée qui ne dit plus rien ni du lieu ni du temps, créent l'espace de la modernité avec autant de conviction et de puissance qu'à la même époque, 1910, le cubisme et l'abstraction. Mais alors que Braque et Picasso, en France, inaugurent la modernité en cassant l'espace classique de la représentation d'une manière purement conceptuelle, cérébrale et systématique, alors que Malévitch et Kandinsky, en Russie, inaugurent cette topologie nouvelle à partir de spéculations mystiques, c'est une démarche existentielle, alimentée par la lecture de Schopenhauer, de Nietzsche, mais aussi des philosophes grecs, que De Chirico emprunte, tendant ce miroir funeste où Magritte, Ernst, Dalí, Tanguy, Delvaux, tant d'autres après lui se prendraient.

Trois tableaux, en 1916, *L'Ange juif*, *Salutations d'un ami lointain* et *Intérieur métaphysique I* développent le thème d'un œil figuré conventionnellement comme il l'était dans les traités de perspective classique d'un Abraham Bosse ou d'un Sébastien Le Clerc — confronté à un échafaud d'instruments géométriques, té, équerre, pistolet, appareils d'arpentage et de trigonométrie. Mais là où, dans la *perspectiva artificialis*, la pupille était le centre à partir duquel s'ordonnait la représentation du tableau, conçu comme représentant du monde, elle apparaît ici comme élément indifférent d'un puzzle, objet abandonné parmi des instruments désaccordés (ill. 15, 16). La *Nature morte au violon* de 1920 ratifiera le thème. On se trouve là, de fait, devant une version moderne de la *Melancholia I* de Dürer.

L'espace représenté a cessé d'être consubstantiel à l'espace réel. Peindre a cessé d'être la marque d'un pouvoir sur le monde pour devenir le constat d'une dépossession. La grande horloge qui apparaît si souvent dans les œuvres de De Chirico montre assez sous le signe de quel dieu redoutable la modernité a placé son existence : non pas Mnemosyné, la secourseuse Mémoire qu'allait célébrer Savinio²⁴, celle qui assure la transmission tranquille du souvenir, mais le dieu cannibale et castrateur du Temps : celui qui dévore sa postérité et qui s'oppose à la transmission du Savoir, le Titan dont le règne s'identifie à la force primitive et brutale, au temps des terreurs et des révolutions, à l'Histoire vécue comme épouvante.

Cette angoisse face à l'espace — ce que Worringer nommera au même moment *eine gestige Raumscheu* — sera la marque distinctive de l'art « moderne ». Mais la maîtrise de l'espace réel lui est refusée dans la mesure où c'est sa conception du temps qui lui interdit la maîtrise du passé. Cette « méprise » est, en revanche, ce qui fonde sa valeur — son essence critique — tandis que la maîtrise à quoi prétend une esthétique de simple restauration, comme il en sera des régimes totalitaires, avec leur recours massif aux perspectives et au point de fuite, ne révèle, au contraire, que sa fausseté radicale.

Car il n'y a modernité qu'autant que demeure cette tension entre l'apport ancien et les données du présent. Mais qu'elle s'apaise ou qu'elle soit niée, soit en faveur du seul futur, soit en faveur du seul passé, et l'on quitte le moderne pour tomber dans la mode ou dans le pastiche.

C'est poser le problème de l'évaluation de l'œuvre de De Chirico après l'année 1920, lorsqu'il devient *pictor classicus*. Il avait été jusque-là, dans son rapport à l'*arché*, le maître-d'œuvre d'une renaissance ; à partir de là, par son retour au *bel mestiere* et à la seule *maniera antica*, n'est-il plus que l'agent d'une simple restauration ?

Or, la Renaissance avait déjà connu pareil phénomène lorsque Mantegna, son principal acteur, entreprit de réaliser une restauration totale du monde classique à partir de ses vestiges visibles et tangibles. C'était s'exposer au danger, comme l'écrit Panofsky, « de transformer en statues des figures qui

vivent et qui respirent, au lieu d'insuffler aux statues un souffle de vie». Pareil retournement qui conduisit Mantegna à peindre l'étrange *Saint Sébastien* du Louvre conduisit aussi De Chirico aux pétrifications archéologiques de ses *Autoportraits*, en attendant que ce fût l'œuvre tout entière qui devint morceau d'archéologie (ill. 17, 18). Dans le rapport au passé, la vie s'était évaporée : «au soleil, sur les dalles», *Gradiva Rediviva* Zoé Bertgang avait repris la rigidité du petit bas-relief du Vatican...

Cette pétrification, De Chirico n'en avait-il pas déjà ressenti le *fascinum* lorsque, à Turin, «ville peuplée de statues», il avait cédé à l'appel de ces effigies de bronze ou de marbre qui, placées sur des socles bas et quasi de plain-pied avec la rue, semblent se mêler à la vie de ses habitants ?

L'Enigme de la fatalité

Mais est-ce bien tout ? Il avait été aisé aux surréalistes de «tuer» De Chirico. Le meurtre du père entre dans le rituel du groupe, même il assure sa fondation. L'ascendant que Breton exerçait sur le groupe surréaliste ne pouvait, en effet, s'affirmer qu'à partir du moment où il aurait été reconnu comme chef, c'est-à-dire comme «substitut du Père». Le meurtre symbolique de De Chirico, accompli en 1926 par Breton, puis rituellement répété d'abord par Soby ensuite par W. Rubin et les gens de musée, était ainsi destiné à institutionnaliser le surréalisme qui, de «horde primitive», devenait un groupe social animé d'un même idéal et d'une même ambition mondaine. Mais, par un étrange retour, que seule une psycho-analyse attentive pourrait suivre, c'est l'année même de cette «exécution» que De Chirico peignait la version la plus frappante du *Fils prodigue* (ill. 19). En fait, il semble que le destin singulier de De Chirico, le «meurtre» symbolique qu'il semble lui-même avoir accompli sur un père toujours absent puis qui disparaît alors qu'il était encore adolescent, doublé par l'attachement puissant, continu et tardif à la mère, entraînent un sentiment diffus de culpabilité qui transparait dans les écrits autant que dans l'œuvre peint. Ce sentiment le prédisposait — *énigme de la fatalité* — à se poser lui-même, par un processus bien connu d'autopunition, comme victime propitiatoire de ces enfants dénaturés, les surréalistes.

Il n'en reste pas moins qu'en dehors du groupe surréaliste, un certain nombre d'esprits, non des moindres, n'acceptèrent pas de considérer que De Chirico avait cessé d'être en 1919.

Marcel Duchamp, dans le catalogue de la Société Anonyme, laissa entendre avec sa coutumière lucidité que, de l'évolution postérieure de De Chirico, et contrairement à l'avis commun, «la postérité pourrait avoir son mot à dire». Esprit libre également, Roger Vitrac nota, en *post-scriptum* de son petit essai paru sur le peintre en 1927 : «Rien ne m'autorise à douter de l'œuvre récente de De Chirico. Rien. Au contraire».

Et, de fait, de même que le Goethe «néo-classique» du voyage en Italie n'est pas moins frémissant que le Goethe du *Sturm und Drang*, de même le De Chirico «néo-classique» des années 20 n'est pas moins émouvant que le De Chirico de la *metafisica*. Ne conviendrait-il pas d'ailleurs de parler plutôt d'un néo-romantisme ? La série des *Villas romaines*, *Le Départ du cavalier*, *L'Echo* sont des paysages emplis d'un sentiment élégiaque proche de la poésie de Leopardi et des plus beaux que je connaisse. Le plus abouti des tableaux de cette époque, *L'Ottobrata*, réflexion apaisée sur le déclin du jour, révèle un sentiment digne de ce que furent les plus belles allégories des *Saisons* à la Renaissance. Tandis que s'estompent dans la brume les jeux et les tourments de *Piacere*, de *Giunoco*, d'*Inganno* et de *Gelosia* qui avaient régné dans l'œuvre d'autrefois, se dissipe aussi la figure de Cronos, qui fait place dans le ciel à un petit mercure ailé, et qui s'enfuit (ill. 20).

se met à vomir des torrents de lave «qui se dispersaient en cascades de feu au sein de la masse liquide» et illumine les ruines d'une acropole engloutie, «toute une Pompéi enfouie sous les eaux» .

Cette mer primordiale des premiers âges, agitée de soubresauts volcaniques, est aussi la mer de notre culture, *mare nostrum* de la civilisation — elle est celle de l'enfance de l'humanité. Eruptive, elle dé-couvre, elle lève aux yeux du myste ébloui l'interdit de son propre enfantement.

Rimbaud, qui avait lu *Vingt mille lieues sous les mers*, s'en souviendra aussi, quand il écrira *Le Bateau ivre* :

*J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!
Des écroulements d'eau milieu des bonaces,
Et les lointains vers les gouffes cataractant!*

*Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises
Echouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec des noirs parfums!*

Il n'en demeure pas moins que le texte de De Chirico, face à ses «modèles», garde la précision hallucinatoire d'une vision. Or, rien de ce qu'il décrit n'est imaginé. Rappelons que, dans un texte écrit durant le premier séjour parisien, entre 1911 et 1915, De Chirico évoquait déjà «le sens de la préhistoire»³¹, disant qu'à un artiste aujourd'hui, rien n'était «suffisamment profond, suffisamment pur» pour lui donner le sentiment du nouveau. C'est ici le plus ancien, le plus «profond», qui est le plus «neuf». L'expérience de l'inédit est l'expérience du déjà-connu-jadis ; la découverte est une réminiscence ; elle dé-couvre, littéralement, ce qui était enfoui : on ne trouve que ce qui, de toujours, était là. Comme dit le poète, il s'agit de «prolonger au fond de l'infini pour y trouver du nouveau».

En mai 1919, dans la revue *Valori Plastici*, il allait aussi, évoquant «les signes éternels», se rappeler «l'étrange et profonde impression» que lui avait faite, étant enfant, l'illustration d'un livre «qui portait le titre *La Terre avant le Déluge* et qui représentait un paysage de l'époque tertiaire»³². Or un livre, écrit par Louis Figuier, fut en effet publié sous ce titre par la librairie Hachette en 1894 : deux de ses gravures (ill. 21, 22, 23) correspondent très précisément à la description que, quinze ans plus tard, De Chirico allait donner.

Elles furent gravées par Riou, ce génie méconnu qui avait été aussi l'illustrateur des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne — autre héros chiriquien — dont la publication, au moment où la reconnaissance des pôles et la fondation de la Transsibérienne bouclaient la planète sur elle-même, annonça «le temps du monde fini».

Les Meubles dans la vallée

1935 paraît marquer le vrai tournant de l'œuvre, et peut-être son déclin, en attendant l'étonnante et ultime flambée des années 1974-76. C'est aussi l'année où disparaît sa mère.

Un an auparavant, en 1934, De Chirico avait publié dans *Le Minotaure*, dont le frontispice s'ornait par ailleurs du tableau *Le Duo*, son texte *Sur le Silence* : « Avant que l'homme parût sur la terre le dieu Silence régnait partout, invisible et présent. Des choses noires et flasques, espèce de poissons-rochers, émergeaient lentement comme des sous-marins en manœuvre, puis se traînaient péniblement sur la grève (...) Vastes époques de silence sur la terre, tout fumait ! Des colonnes de vapeur montaient des étangs bouillonnants, d'entre les rochers tragiques et du milieu des forêts. La Nature, la Nature sans bruit (...) De temps à autre, un animal monstrueux, sorte d'îlot à cou de cygne et à tête de perroquet, sortait de l'eau pour entrer à l'intérieur des terres (...) Les grèves étaient jonchées d'étranges coquillages : étoiles, vrilles et spirales brisées ; quelques-uns bougeaient un peu, se déplaçaient par soubresauts, puis s'écroulaient comme épuisés par l'effort, et restaient de nouveau immobiles. »

De Chirico héritait ici d'une longue tradition littéraire, qu'on peut faire remonter au premier Romantisme. Coleridge, dans *The Ancient Mariner*, fut sans doute le premier à imaginer un paysage marin sous la forme d'une rêverie abyssale et préhistorique, mêlant notations naturalistes et fantasmagories matricielles :

*The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.*

*About, about, in reel and rout
The death-fires danced at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.*

Jules Verne, que De Chirico aimait lire, popularisera plus tard cette imagerie dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Sous les yeux stupéfaits du Professeur Aronnax, « auteur des *Mystères des grands fonds* », un volcan sous-marin se met

La fidélité au propos peut surprendre. Ce monde où règne le dieu Silence, où s'esquissent des formes descriptibles mais non encore désignables, ce monde en gésine, c'est aussi le monde *in-fans* où les choses se taisent : source du sens, il ne révèle pas le sens, matrice des formes, il n'en dit pas le nom. Mais ce monde préhistorique où les choses prennent corps, c'est aussi bien, au terme de l'évolution, le monde post-historique, ce monde coupé du passé, ce monde du désert nietzschéen où De Chirico sera condamné à vivre, monde où, privées de la mémoire culturelle, les choses «ne veulent plus rien dire». *Stilleben*, vie silencieuse, nature morte, le monde moderne se tait parce que nous avons désappris à en lire les signes. La vie se pétrifie, le dieu Silence règne à nouveau comme à ses origines parce que le monde a été déserté par les dieux et par les démons.

Cette terre avant le déluge se présente donc comme une projection fantasmagorique du monde enfantin, *in-fans*, un double archéologique de la propre aventure du peintre : la matrice silencieuse d'où il a été trop tôt expulsé pour y accomplir son destin.

La rêverie phylogénétique sur les origines redouble et généralise les fantasmes ontogénétiques de l'enfance ; mais en même temps, elle les récapitule et les rationalise, jouant le rôle que devait jouer la «découverte» de l'*Urpflanze*, «clef de toute chose» dans la vision de Goethe. Elle insère les structures de la conscience individuelle dans le cadre global de l'histoire culturelle : le malaise ressenti par De Chirico face au double problème de la modernité et du totalitarisme — à la fois comme Italien soumis au fascisme et comme artiste soumis au *diktat* de l'avant-garde — se prolongeait naturellement et nécessairement, mais s'expliquait aussi par ce «malaise dans la civilisation» — *in der Kultur* — que la fantasmagorie phylogénétique, l'*Urfantasie* du texte publié dans *Le Minotaure*, avec son fondement néo-darwiniste, dévoilait clairement.

Le thème des *Meubles dans la vallée*, qui apparaît tardivement, sera la manifestation peinte du même fantôme. Ces objets par excellence familiers, lariques, emplis du sentiment du *heimat*, ces emblèmes du foyer et de la protection que sont des meubles domestiques ont été «déplacés» : ils n'ont plus leur place dans le temps présent ; déménagés, évacués, ils sont en effet désormais dans un *vacuum*, un non-lieu qui renvoie au non-lieu de la modernité. C'est donc à eux seuls, laisse entendre De Chirico, qu'il appartient de créer un lieu hors de tout lieu, un *loculus*, de restaurer une présence au cœur du néant, «un sanctuaire, dit-il précisément, au seuil duquel les Furies s'arrêtent comme retenues par une main invisible et toute-puissante» . Ces meubles sont inséparables du sol — du solide — de la terre originelle. Ils sont ce sur quoi, dès l'enfance, on prend appui pour être-au-monde. Aussi leur apparition se double-t-elle, quasi nécessairement, de l'évocation du temple grec qui lui aussi instaure, par sa *solidité*, sa relation au monde, sinon à l'humain. Epaves d'un déménagement domestique où le sens de l'intime s'est naufragé, regroupé sur le radeau d'un plancher, ils s'inscrivent ainsi dans un paysage où gisent des tambours de colonnes et des fragments de frontons (ill. 24) : le destin singulier de l'artiste s'inscrit, une fois encore, dans le *fatum* général de la culture dont il participe.

Les Adieux du poète

De Chirico s'éveille à son art dans le climat sécessionniste et *Gründerzeit* de la Munich de Klinger, de Hans Von Marées et de Von Stuck ; il en réalise les chefs-d'œuvre dans l'éclairage des philosophes de la décadence ; il la clôt dans le climat frivole et crépusculaire des années 70, quand «l'avant-garde» n'était déjà plus qu'une imposture entretenue par le marché, et le totalitarisme devenu un système quasi universel de gouvernement. D'immortalité, la seule qu'il pût alors agréer, était celle, dérisoire, que lui offrait l'Académie Française.

Dans la terreur de l'Histoire

Devin promis à déchiffrer les signes d'une mélancolie nouvelle, enfant chéri des Mères, nouvel Hermès destiné à redonner au monde le sens démonique qu'il avait perdu, De Chirico devint ainsi au fil des ans ce Cassandre désenchanté qui, à mesure que s'éloignait de lui l'enfance, voyait les choses se figer sous ses yeux et peu à peu se taire, comme si, après avoir eu la grâce de réanimer des formes archaïques, il n'eût plus eu que le pouvoir de pétrifier des formes vives.

Et il arriva qu'il se pétrifia lui-même, avec les années, sous la forme de ce Bouddha hypnotique, plongé des heures durant dans la contemplation d'un écran de télévision, indifférent à tout, aigre et acrimonieux, comme si, pour échapper à la terreur de l'Histoire, il n'avait plus trouvé qu'à en parodier la frénésie et à en contrefaire la tromperie. Plagiaire de lui-même, bégayeur de son œuvre, il fit à son temps, qui ne l'avait pas épargné, sa nique ultime. *Les Muses inquiétantes* inlassablement recopiées, les mêmes thèmes anciens indéfiniment répétés, toute cette agitation stérile et sénile qui n'avait pour but que de purger, que d'évacuer jusqu'à l'ombre de ce qui avait un jour été, mimait désormais sur un mode dérisoire le déroulement morne et indifférent d'une éternité privée de sens.

C'est en solitaire que De Chirico avait exploré et reconnu ce monde désert et minéral qui devait devenir, quinze ans après, celui du surréalisme avant de devenir aujourd'hui celui de notre propre conscience. Il fut aussi le premier à le quitter quand d'autres que lui y pénétrèrent. Entre 1910 et 1920, comme Picasso, comme Malévitch, et au même titre qu'eux, il avait goûté la liberté infinie de s'éprouver «moderne». Bien avant eux, il éprouva la terreur et la nausée de se découvrir «historique». Son «reniement» ne manque pas de grandeur ; il annonçait peut-être les seules vraies conquêtes de l'art de notre temps.

Son frère Andrea, pressentant la fatalité qui s'attachait aux Dioscures, l'avait désarmée en prenant le pseudonyme d'Albert Savin ; *promachos*, il put s'avancer masqué et parfaire son œuvre. Mais, de De Chirico, le corps fut enseveli dans le caveau d'un autre, pour ratifier *post mortem* le sort qui avait voulu que sa peinture eût été confisquée par ce qui lui était le plus étranger, le plus hostile. Enterré, il le fut de manière anonyme : son œuvre, comme son tombeau, attendent encore un nom.

Wieland Schmied

Les sept villes de Giorgio De Chirico

Sur la mythologie du peintre

Sept villes se disputent la naissance d'Homère. Ce sont aussi sept villes qui jouent un rôle particulier dans la biographie du peintre De Chirico et il se sentait lié à elles d'une manière tout à fait mystérieuse — si lié qu'elles devinrent des points fixes de sa mythologie privée et qu'elles lui parurent être tour à tour en des phases changeantes de sa vie des endroits de naissance ou de renaissance. La séparation d'avec l'un de ces lieux signifiait aussi pour lui la plupart du temps une orientation tout autre de son existence et de son art.

Ces sept villes sont Volo, Munich, Florence, Turin, Paris, Ferrare et Rome. Toutes ne marquent pas seulement des étapes de son développement spirituel, elles déterminent aussi amplement l'iconographie de son oeuvre.

De Chirico croyait à la prédestination, aux pressentiments et aux signes, à la magie des lieux et à la signification de constellations déterminées. Dans la métaphore de la naissance, il essayait à la fois de comprendre les moments marquants de sa vie en tant que destin et de leur donner ainsi du sens.

A Volo, où il vit le jour — le premier moment conscient de son enfance fut pour lui la lumière de l'Antiquité — il naquit à la Grèce ; à Munich à l'existence pensante, à la réflexion sur soi-même ; à Florence à la peinture. Sur la place Santa Croce lui fut départi par un après-midi d'automne de l'année 1910 cet événement qui le rendit étranger à la réalité visible et lui fit pressentir la vision de sa propre image du monde métaphysique. Sa première révélation lui fut énigmatique et pleine de joie comme l'annonce d'une naissance imminente. «Ce qui se passa à l'époque, je ne peux l'expliquer ; cela reste un mystère», disait-il plus tard dans un petit commentaire à son tableau *Enigme d'un après-midi d'automne*, qu'il peignit après cet événement et qu'il exposa à Paris en 1912.

Le catalogue du Salon d'Automne de Paris le désignait, lui qui aimait à se dire en ce temps-là «florentin», comme étant «né à Florence». L'avait-il lui-même précisé ? Ou bien n'était-ce qu'une méprise des organisateurs, qui le mettaient

tout naturellement en relation avec la ville des Médicis ? Comme toujours aussi, il laissa la chose en état et l'on ne sait pas s'il fit rien à l'époque pour éclaircir l'erreur et corriger l'indication du lieu de sa naissance.

Il mentionne deux autres villes comme lieux d'une renaissance spirituelle : Rome et Paris. Il les voit toutes deux en relation avec Volo dans des textes où il essaie de décrire ou d'attester d'une manière allégoriquement poétique des phases décisives du chemin de sa vie. Volo est pour lui le lieu du commencement, du départ, du port d'où, selon l'antique légende, Jason et les Argonautes s'embarquèrent vers des pays inconnus à la conquête de la Toison d'or. Rome devient pour lui le lieu du retour, dans lequel — semblable à Ulysse pour Pénélope ou au fils prodigue dans les bras de son père qui lui pardonne — il retrouve son chemin.

Ainsi décrit-il cet événement qui fut le sien à la Villa Borghèse et qui le combla devant le tableau de Titien intitulé *L'Amour sacré et l'Amour profane*, lui révélant la tradition de la grande peinture : «... Ce fut l'été 1919. A Rome, il faisait une grande chaleur : il y eut des jours où souffla sur la ville un vent embrasé, un de ces vents qui viennent d'Afrique, comme celui qui souffla le jour où je naquis, là où se dressait l'antique Iolchos...» Pour renforcer le motif du destin, le souffle du vent est encore soutenu par le son de trompettes : «Dans la salle, je vis apparaître des langues de feu, tandis que dehors, à travers l'espace du ciel entièrement clair au-dessus de la ville, résonna un bruit solennel, comme si, pour saluer cet instant, on eût heurté des armes les unes contre les autres... mêlé à un son de trompettes qui annonçaient une résurrection».

Dans le même sens De Chirico a ressenti comme une renaissance son retour à Paris en 1925. C'est maintenant l'image du monde métaphysique des premières années parisiennes, qui apparaît de nouveau et dont il voudrait retrouver le chemin. Dans le poème *Salve Lucretia* qu'il publia dans la *Rivista di Firenze* en février 1925 — donc peu de mois avant sa nouvelle installation ressentie comme définitive — il parle de sa nostalgie vers l'ouest, comme d'une région déterminée pour lui tout à fait mystérieuse. Le texte est un hymne à Paris : «... reviens, ô ma première fortune...» Après une nuit blanche, il a la vision du départ des Argonautes dont le bâtiment, à la fois galère, chaland et aéronef, s'élève au-dessus de la Seine dans la pâleur de l'aube. Quand De Chirico fait alors entreprendre à Jason son voyage sur la Seine, Paris devient pour lui la ville d'un élan nouveau et d'une renaissance spirituelle.

De même que Rome, en tant que centre du monde, est pour lui coordonné au mythe du milieu et représente les forces de la tradition, de l'histoire méditerranéenne, de même Paris est pour lui la ville de l'ouest, du départ, de l'avant-garde, et elle répond tout simplement du monde moderne. Dans les

années au cours desquelles il se reconnaissait dans Paris et dans cette idée de l'ouest, il pensait discerner dans le mouvement de sa vie — de Volo à Munich, de Florence à Turin — un fatal penchant vers l'ouest et il découvrait, courbé sur des plans, que dans toutes ces villes il avait préféré habiter dans leur quartier ouest, que tous les chemins l'avaient inconsciemment orienté vers l'ouest : « J'ai souvent pensé aux raisons possibles de cette force d'attraction de l'ouest. Je n'ai jamais trouvé une explication qui me satisfasse. Aussi je m'abandonne au charme de la considération métaphysique. Je renvoie l'énigme de la marche vers l'ouest dans le monde des nombreuses énigmes qui sont restées pour moi jusqu'à ce jour insolubles ».

Volo, Munich, Florence, Turin, Paris, Ferrare et Rome : sept villes, sept étapes de sa vie, sept centres de son inspiration iconographique. Dans cette esquisse, il n'est guère possible que de nommer tout à fait sommairement et succinctement chacune de ces villes associées à leurs thématiques pour ne pas répéter ce qui a déjà été dit ailleurs. Ainsi l'exposé de Maurizio Fagiolo dell'Arco : « De Chirico à Paris 1911-15 » et mon commentaire dans ce catalogue concernant De Chirico et la philosophie allemande, offrent-ils en plusieurs points des compléments de détail à ce sujet.

Etre né à Volo, avoir grandi sur le sol du monde de l'Antiquité à Volo et à Athènes, et avoir été élevé dans les légendes grecques, cela avait donné dès le début le sens du mythe au jeune De Chirico, l'avait rendu réceptif à l'idée d'une vie placée sous le signe et la puissance du mythe qui agissent à l'intérieur de notre existence, avait éveillé en lui une conscience du destin marquée par l'esprit de la tragédie antique et de son sort inéluctable.

Cependant l'Antiquité n'était pas que le mythe, elle était en même temps le plaisir de l'énigme au problème qui nous est posé et qu'il s'agit de résoudre allégoriquement et par conséquent d'une manière effective. Le Sphinx, l'oracle de Delphes, qui parle par énigmes et allusions, n'était-il pas l'expression la plus reculée de la question de l'homme sur lui-même, sur son origine, son essence, son destin ?

En même temps Volo signifie aussi une métaphore du premier départ et en cela du déracinement, de l'absence locative, du dépaysement, de la constante suite d'arrivées et de départs, des constants adieux aux sites, Athènes, Venise, Milan, Munich, Florence, Turin... Cette condamnation aux voyages, ce constant état d'errance trouve son expression chez De Chirico dans l'image des cartes terrestres ou marines avec l'indication des routes maritimes, dans les voiles qui apparaissent derrière des murs et des môles et dans le thème toujours repris de la locomotive. Le père de De Chirico était ingénieur des chemins de fer, affecté à la construction de la voie ferroviaire thessalienne de Larissa à Volo.

Le monde des gares, des trains, des locomotives à vapeur mais aussi de la technique et de la géométrie, tout cela qui était le monde de son père, représente le centre des tableaux de sa période métaphysique.

Après la mort précoce de son père, la famille quitte Athènes pour s'établir à Munich, hors de l'Antiquité pour le présent. Dans la philosophie d'un Schopenhauer, d'un Nietzsche, d'un Weininger, l'étudiant de l'Académie de Munich apprit à comprendre l'esprit des âges, à vénérer chez Arnold Böcklin et chez Max Klinger les maîtres de la modernité — telle qu'il la concevait.

Florence, qui est pour De Chirico une autre étape décisive de sa découverte de lui-même, n'en est pas moins importante par la proximité de Böcklin qui mourut en 1901 à San Domenico (Fiesole) et qui est enterré au Camposanto degli Allori : c'est là qu'il eut en 1910 la première vision de ses places métaphysiques, et qu'il accomplit le dépassement de Böcklin.

De toutes les villes, Turin, brève étape du voyage pour Paris en juillet 1911, a laissé dans sa peinture les traces les plus fortes et les plus évidentes. Il fut tout d'abord intéressé, en passant, par la physionomie urbaine de la vieille métropole piémontaise. Turin, c'était pour lui avant tout la ville de Nietzsche : c'est là que Nietzsche avait passé à partir d'avril 1888 une année décisive de sa vie, avait achevé dans une fièvre exaltée manuscrit après manuscrit *Le crépuscule des idoles*, *Le cas Wagner*, *Ecce homo*, *L'Antéchrist*. Jamais auparavant il n'avait balancé à ce point entre la dépression et le dépassement de soi, entre le doute et l'enthousiasme de la création. C'est l'année au cours de laquelle il pensait éprouver comme jamais par le passé le moment du bonheur, de l'extériorité et de l'intériorité de soi-même. Et c'est en même temps la dernière année où il lui fut possible de travailler car, au tournant de 1888-1889, il sombra dans la ténèbre spirituelle.

Au Giorgio De Chirico croyant au destin, saisi durant sa période munihoise par la lecture de Nietzsche comme par aucune autre, le fait que l'année turinoise de Nietzsche, 1888, fut en même temps celle de sa propre naissance ne pouvait apparaître comme un hasard. Ainsi donc Turin avait également à voir avec sa naissance. Ici, il s'était heurté à l'une des énigmes de la vie à laquelle il n'aurait de cesse de revenir.

Lors de son passage de quelques jours à Turin, il chercha toutes les places qui étaient associées au souvenir de Nietzsche, il emprunta les chemins que, déjà entraîné par la folie, le grand philosophe allemand avait parcourus, jusqu'à la Piazza Carlo Alberto où, dans les premiers jours du mois de janvier de l'année 1889, Nietzsche désespéré avait embrassé un cheval maltraité.

La particularité est à présent qu'ici, à Turin, soudain, tout ce qui s'était formé chez De Chirico sur la base de la lecture de Nietzsche — mais aussi sur celle de Schopenhauer et de Weininger — en tant que sentiment de la vie, atmosphère,

représentation du monde, semblait trouver sa correspondance dans la réalité visible et se déposer dans les façades des vieux Palazzi, dans les arcades, dont Turin est si riche, dans les places bien proportionnées avec leurs fières statues.

Il est certain que De Chirico n'a pas encore commencé la série de ses tableaux des *Places d'Italie* à Turin, il ne les a peintes que plus tard à Paris. Mais ici la vision — après qu'il en eut reçu à Florence le premier germe — a mûri, ici elle a recueilli la manière de voir la plus vivante possible. Des peintures comme *Nature morte: Turin au printemps* ou *Nature morte «Turin 1888»* trahissent déjà par le titre une profonde relation avec la ville de Nietzsche, dans *Le Prophète* se trouve écrit le nom de «Torino» sur un tableau noir au milieu d'une construction géométrique pleine de mystère. Dans mon essai «Turin comme métaphore de la mort et de la naissance» (*Neue Zürcher Zeitung*, 31 octobre 1980) j'ai tenté une interprétation de cette toile et fait paraître la peinture *Nature morte «Turin 1888»* pour la première fois sous son vrai titre.

Paris, où la vision de ses *Places d'Italie* prit ensuite sa forme définitive, a laissé dans l'iconographie de ses tableaux des traces comparativement moindres. Cependant nous devons lui imputer les tours, les cheminées, les murs en briques et non moins des gares comme la *Gare Montparnasse*. Dans son exposé «De Chirico à Paris 1911-15» Maurizio Fagiolo dell'Arco donne à ce sujet beaucoup d'indications. C'est surtout la relation Apollinaire-Orphée qu'il décrit qui m'apparaît importante.

Les thèmes liés à Ferrare sont particulièrement multiples et complexes. De Chirico a appelé plus tard Ferrare, où il s'établit en 1915 pour répondre à l'appel du service militaire, «la plus métaphysique de toutes les villes». Le Palais d'Este — dans lequel on ne cultivait pas seulement les arts au temps du Tasse — domine la scène, sur laquelle *Les Muses inquiétantes* ont leur entrée. Les pâtisseries aux vitrines des boulangers du vieux ghetto juif le fascinaient non moins que le Palais d'Este — elles forment dans de singuliers arrangements le thème de beaucoup de tableaux.

A côté des cakes et des bretzels apparaissent des motifs multiples extraits du contexte de la guerre : les longues barrettes et les rubans, les galons sur les manches des militaires, sur les cols et les épaulettes, et enfin les cartes routières. Des études de détails anatomiques font penser à son activité dans un hôpital militaire à la Villa del Seminario (où il pouvait disposer pour lui-même lors de ses heures de temps libre d'une pièce dans laquelle il peignait). Des scènes d'adieu de soldats allant au front et de leur femme qu'il pouvait constamment observer, trouvèrent leur transposition allégorique dans des tableaux comme *Hector et Andromaque*.

Néanmoins, le temps passé à Ferrare signifiait pour De Chirico — pour autant qu'il pouvait profiter d'une relative liberté — une phase de retraite, d'isolement, de réclusion. Les espaces internes claustrophobes de ses *Intérieurs métaphysiques* ajustés par des instruments de géomètre parlent ici une langue claire.

L'installation à Rome devenue possible avec la fin de la guerre en automne 1918 eut l'effet d'une libération. Au début, Rome ne signifiait pas seulement pour lui l'inspiration au travers de l'art des maîtres des musées, mais aussi des randonnées dans les environs. Les années 1919-25 lui apportèrent avec les motifs des villas romaines, des maisons de campagne, des rochers et des fontaines, la découverte d'un thème jusqu'alors inconnu : celui du paysage. Les tableaux équestres sont devenus de fringants cavaliers sur leurs chevaux, les statues de beaux adolescents et les ensembles d'objets énigmatiques sur les places vides se sont métamorphosés en natures mortes avec des fruits juteux. Les objets ont perdu leur ombre.

De Chirico et la modernité

Aucune fortune critique sur un peintre majeur du vingtième siècle ne présente autant de désaccords fondamentaux, n'achoppe sur tant de contradictions que celle consacrée à Giorgio De Chirico. Les admirateurs de ses toiles métaphysiques (1911-1917), si novatrices, semblent n'avoir précisément en commun que l'admiration qu'ils y portent ; leur désaccord profond touche à la fois à l'interprétation de cette œuvre remarquable et à l'analyse du contexte artistique immédiat et des antécédents possibles. Les appréciations de son œuvre plus tardive, c'est-à-dire de 1918 à sa mort en 1978, semblent — ces dernières années du moins — s'opposer plus violemment encore.

L'image communément admise de ce que l'on appelle généralement «le premier» De Chirico¹, le De Chirico des années 1911 à 1917, est celle d'un solitaire dont l'entreprise *sui generis* n'allait pas seulement à l'encontre de celle de ses compatriotes futuristes, mais n'avait de plus que peu ou pas de lien avec les styles qui dominaient alors à Paris.

Jean Cassou compare, par exemple, «l'intense réaffirmation du passé» du peintre métaphysique, qu'il considère «marquée avant tout par une volonté de classicisme», aux «préoccupations du présent et de la modernité» des futuristes. Pour Cassou, «autant le futurisme se trouve engagé dans des relations formelles et spirituelles avec l'impressionnisme, le divisionnisme, le cubisme, l'expressionnisme, (...) autant la peinture de De Chirico apparaît-elle à contre-courant de tout ce qui se vend et se fait alors».²

James Thrall Soby, bien qu'il suggère, dans la monographie exemplaire qu'il consacre au peintre, l'influence possible du cubisme sur le premier De Chirico, considère cet aspect de l'œuvre comme secondaire. Ainsi l'admiration de Guillaume Apollinaire et de son entourage pour les œuvres que De Chirico exécuta à Paris est-elle considérée comme une chose assez singulière. «L'enthousiasme du poète français pour le jeune Italien», écrit Soby, «est d'autant plus étonnant que le chemin de De Chirico est à l'opposé de l'orientation cubiste...»⁴ De fait, la critique a uniformément répercuté l'affirmation répétée de l'artiste selon laquelle les œuvres qu'il a réalisées à Paris et à Ferrare entre 1911 et 1917 «diffèrent totalement de ce qui se faisait alors».⁵

L'hypothèse qui ferait de De Chirico un peintre «classique», si importante dans la critique d'après la Première Guerre mondiale, résulte avant tout de l'affinité apparente entre ses premières œuvres et les maîtres florentins du *Quattrocento*. Non seulement sa scénographie accueille-t-elle des éléments «classiques» (la sculpture antique comme Ariane et l'Apollon du Belvédère), une architecture vaguement classique quoique simplifiée à l'extrême et, plus tard, des mannequins aux noms classiques tels «Hector et Andromaque» et «Muses», mais encore son esthétique picturale se fonde-t-elle sur la primauté du *disegno* et sur une structuration de l'espace par la perspective, tout à fait contraire à l'esprit moderne. Ces composantes de son imagerie et de sa

méthode fusionnèrent, donnant lieu à ce que Haftmann appelle un «style froid, dur, qui a des affinités avec la fresque» et rappelle «la simplicité archaïque (de) Giotto, Uccello et Piero della Francesca». ⁶ Sans doute l'intérêt que De Chirico portait à la peinture florentine (comme sa nostalgie de cette ville qu'il quitta pour Paris) apparaît-il dans le choix de donner la ville toscane pour sa ville natale dans les catalogues des divers Salons d'Automne à partir de 1912' (en réalité, il naquit de parents italiens à Volo, en Grèce).

Dans aucun écrit de De Chirico de cette période, la Renaissance italienne n'est cependant proposée comme modèle pictural idéal. Cette notion n'apparaît, en effet, que dans le cadre du «retour à la tradition» que De Chirico préconisa à partir de 1919-1920. Il renonça alors à son premier style et ré-orienta son art vers un illusionnisme presque suranné et sa rhétorique vers des désaveux catégoriques par lesquels il cherchait en termes toujours plus forts et paranoïaques, à «démâcher» l'art moderne, dans lequel il ne voyait que «mauvaise foi ou crétinisme», spéculation des marchands et de la critique. ⁸ De même, le qualificatif «classique» n'apparaît-il jamais dans ses premiers écrits — ni dans aucun texte de cette période *concernant* le peintre. Ce terme apparaît pour la première fois en 1919, lorsque De Chirico se confère le titre de «Pictor Classicus». ⁹

Malgré cela, il est fréquent que la critique qualifie de «classique» le De Chirico d'*avant* 1919 ; ceci constitue l'argument essentiel de ceux qui admirent son œuvre tardive dans la mesure où ils considèrent le néo-classicisme affirmé et délibéré de ces années-là comme la prolongation logique et naturelle de sa première manière. Pour Wieland Schmied, par exemple, «l'essence (de l'artiste) demeure inchangée» tout au long de sa carrière. ¹⁰ Jean Clair, quant à lui, suggère que le néo-classicisme plus tardif constitue, d'un certain point de vue du moins, la réalisation la plus complète de l'artiste. Jean Clair, pour qui les premiers paysages urbains de De Chirico «ne sont autres que (...) la résurgence d'un paysage classique sous le déguisement d'une cité moderne», compare les mannequins de la première période à ceux plus charnels et moins abstraits de la période tardive chez lesquels — en dépit d'une «tendance à un réalisme plus illusionniste» — la poésie unique de De Chirico «persiste, plus vive encore». ¹¹ Cependant, voir dans le premier De Chirico un peintre classique et accréditer l'hypothèse selon laquelle ses affinités esthétiques le rapprocheraient des maîtres florentins plutôt que de ses contemporains est, à tout le moins, problématique. Compte tenu de l'inversion, de la conversion, voire de la perversion par De Chirico des techniques du *Quattrocento*, son premier style, représente, à mon avis, moins la célébration du classicisme que sa critique. On ne peut douter que ses images recèlent une nostalgie de la quiétude et de l'ordre classiques, mais c'est bien de *nostalgie* qu'il s'agit, car ni le peintre, alors profondément inquiet, ni l'œuvre ne possèdent une telle stabilité. En effet, c'est précisément le «sentiment majestueux de solidité et d'équilibre» que De Chirico désigne solennellement en 1920 comme le «signe de la grande peinture italienne» ¹² qui fut systématiquement ébranlé dans sa première œuvre. Les plans inclinés et les espaces précaires, peuplés de personnages fantomatiques et d'ombres menaçantes, sont davantage romantiques que classiques, et leur *stimmung* de mélancolie et de lassitude trouve une contrepartie dans les vers du romantique Giacomo Leopardi, ¹³ plutôt que chez les poètes classiques. Un voyage à travers ce que Gordon Onslow-Ford appelle la «Chirico-City» ¹⁴ est indiscutablement — comme l'annonce le titre d'une peinture — *La traversée difficile*. En effet, les mots-clés les plus employés dans les titres des premières œuvres de De Chirico — «infini», «inconsistance», «incertitude», «inquiétude», «énigme», «mystère», «surprise», «angoisse», «mélancolie» — suggèrent plutôt une variante latine de ce sentiment spécifiquement moderne et urbain : l'agoraphobie, le *Platzangst* des peintres expressionnistes depuis Munch.

«puisé dans l'atelier» des cubistes qui, à travers la grammaire disjonctive de leur style, firent s'épanouir une poésie jusqu'alors fort négligée. Cette quête de la «deuxième identité» des objets (qui fut le point de départ de tout un développement du surréalisme), trouve une contrepartie plus juste encore chez Marcel Duchamp, bien que, par ailleurs, l'ironiste et De Chirico aient suivi des orientations opposées. De Chirico rejoint Duchamp, lorsqu'il dit : «Tout objet a deux apparences, celle de tous les jours que nous voyons presque toujours et qui est celle que voient les gens en général, et celle, spectrale ou métaphysique, que ne perçoivent rares individus dans des moments de clairvoyance et d'abstraction métaphysiques, comme c'est le cas pour certains corps solides que le soleil ne peut pénétrer, mais que l'on peut voir grâce, par exemple, aux rayons X ou à d'autres moyens puissants et artificiels.»¹⁶

Pour Duchamp, par exemple, le *Grand Verre* est une sorte de plaque radiographique imaginaire dressée face à la réalité, où cette «deuxième identité» viendrait littéralement se projeter ; pour De Chirico, cette identité est fonction de l'intuition du spectateur et de sa capacité à apprécier la résonance des incongruités plastiques et poétiques entrelacées dans l'image.

Chez De Chirico, les métaphores picturales juxtaposées sont souvent étourdissantes, admirables, empreintes d'une force et d'une simplicité étonnantes que ses disciples surréalistes ne purent jamais égaler. Dans le *Chant d'amour* (ill. 8), sans doute son chef-d'œuvre de ce point de vue, le buste de l'Apollon du Belvédère, le gant en caoutchouc rouge, le ballon et la locomotive disposés sur fond d'arcades n'ont aucun lien logique. Cependant, les signes qu'évoquent ces symboles juxtaposés s'enrichissent l'un l'autre jusqu'à créer un remarquable tissu d'associations qui n'est pas moins révélateur que l'évocation classique par Lautréamont de la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection. Au fur et à mesure que l'image s'épanouit dans notre esprit, le mythe d'Apollon est comme sapé par des connotations freudiennes souterraines et les autres objets familiers nous semblent tout à coup étrangers. C'est là le «monde (...) en tant qu'immense musée d'objets étranges» dans lequel le jeune peintre disait qu'il souhaitait vivre. Toutefois, la force de *Chant d'amour* demeure inséparable de l'extraordinaire intensité plastique des composants de l'image sans laquelle la poésie picturale se verrait réduite à de la «littérature». La traduction du principe poétique symboliste en termes picturaux, bien que étant la contribution essentielle, la plus influente et la plus facilement discernable, de De Chirico n'eût cependant pas suffi, à elle seule, à lui donner la place

Les premiers écrits critiques sur De Chirico — sans parler de ses écrits postérieurs à 1917 — sont inhabituellement orientés par la tactique artistique de l'époque. Hormis les polémiques qui opposent De Chirico au futurisme, les textes viennent de deux sources principales aux options nettement délimitées : les surréalistes pour lesquels le premier De Chirico fut une «sentinelle» sur le chemin de leur propre développement, même s'ils rejetèrent avec véhémence son œuvre postérieure à 1918, et le groupe des *Valori Plastici*, champion de la réaction conservatrice d'après-guerre, le «rappel à l'ordre», qui célébra au contraire les peintures néo-classiques et plus conventionnelles des années vingt que méprisaient les surréalistes. Les deux camps se préoccupaient presque exclusivement du contenu imagé de l'œuvre et, de fait, l'imagerie singulière du premier De Chirico influença de multiples façons la peinture moderne des années vingt et trente.¹⁵ La composante moderniste que De Chirico partageait avec les artistes contemporains durant les années passées à Paris et Ferrare, où il exécuta ses plus grandes œuvres, est plutôt d'ordre stylistique. Nous nous pencherons davantage dans cette étude sur les problèmes afférents à l'iconographie que sur ceux qui relèvent du style. Mais la fusion indissoluble de ces deux aspects nous oblige à tenir compte des principes sous-jacents à l'imagerie de De Chirico, d'autant plus que la concrétisation d'une technique essentiellement poétique — la juxtaposition irrationnelle ou incongrue d'objets quotidiens — se trouve au centre de son legs historique.

Bien sûr, le principe du *dépaysement* comme artifice littéraire avait d'ores et déjà été introduit par les poètes symbolistes français et on trouve certaines énigmes picturales de ce type chez Henri Rousseau, dont l'ascendant sur le premier De Chirico est pratiquement méconnu. Mais l'imagerie poétique des symbolistes tend vers l'exotique et le *recherché*, et leurs vocabulaires et syntaxes s'adressent à une sensibilité excessive. Les symboles de De Chirico — les bananes, les artichauts, les canons, les horloges, l'architecture et la statuaire — sont, par comparaison, banals. Mais c'est cette banalité même qui donne à son œuvre l'universalité qui manque à l'imagerie symboliste plus subtile. L'attention que De Chirico accorde à la réalité quotidienne afin d'en révéler le potentiel poétique et métaphysique, obscurci par notre relation utilitaire et quotidienne aux objets, se rapproche davantage dans son essence du sujet

importante qu'il occupe dans l'art du vingtième siècle. Celle-ci est, en effet, également fonction de la puissance plastique et de l'originalité du style que l'artiste affina au cours des deux années qui précédèrent la série extraordinaire des «Places d'Italie» de 1913, et qui furent le véhicule pictural de sa poésie. Une étude attentive de la technique de De Chirico durant ces années où il produisit le meilleur de son œuvre montre contrairement aux attitudes critiques et historiques acceptées — que ce «véhicule» pictural superbe est aussi étranger aux modèles supposés du *Quattrocento* que dépendant de la peinture parisienne de l'époque. En dépit des apparences premières, De Chirico va apparaître à la fois comme un peintre moderne et le poète d'une sensibilité spécifiquement moderne.

Toute étude attentive de la littérature critique sur De Chirico confirme que l'on considère d'ordinaire (quoique à tort) le retour à la perspective du quinzième siècle¹⁷, voire même à la «perspective académique»,¹⁸ comme l'un des aspects de son prétendu classicisme. Soby lui-même parle d'une «restauration» de la «perspective linéaire en trompe-l'œil». ¹⁹ Curieusement, c'est précisément en comparant méticuleusement la perspective qu'utilise De Chirico et celle du prétendu modèle Renaissant que nous sommes le mieux à même de commencer à mettre en évidence le caractère spécifiquement moderne de l'attitude esthétique de sa jeunesse.

La perspective du *Quattrocento* est, en son sens le plus profond, une branche de l'humanisme. Pour la première fois, de façon systématique tout au moins, la représentation du monde ne se fondait pas sur une hiérarchie de valeurs collectivement acceptées et conférées au sujet, mais plutôt sur la façon dont le sujet était perçu du point de vue de l'individu, de l'observateur dorénavant mobile. La perspective focale rigoureuse n'est, bien sûr, qu'un système géométrique abstrait dont les projections ne répondent pas tout à fait à l'essence même de la réalité visuelle. Mais cette réalité y est mieux représentée qu'elle ne l'a jamais été auparavant. Le fondement scientifique de la perspective soulignait son dessein humaniste de représenter le monde comme un ensemble d'entités ayant des liens logiques entre elles et sises dans un espace rationnel et mesurable. Les maniéristes, par la suite, se serviraient de ce dispositif pour créer des scénographies illusionnistes, convaincantes, anti-classiques et asymétriques ; en revanche les peintres de la Renaissance, qui le créèrent, l'utilisèrent précisément dans le but de renforcer les qualités de symétrie et d'ordre fondamentales à leur perception classique du monde.

La perspective de la Renaissance projette l'image d'un espace sans danger et parfaitement franchissable. A l'inverse, les plans inclinés de De Chirico créent un espace qui, lorsqu'il n'est pas absolument bouché, se révèle peu profond et vertigineux. Le spectateur voit dans l'espace du quinzième siècle la prolongation en trompe-l'œil du sien ; sa position par rapport à la *donnée* qu'est la représentation — et donc, par extension, par rapport à l'ordre naturel des choses — est précise et logique. Dans la perspective du XV^e siècle, l'unité de ce rapport s'exprime mathématiquement et visuellement par la focalité rigoureuse qui tire toutes les orthogonales vers un seul point de fuite. Prenons en antithèse *L'Enigme d'un jour* (ill. 2). Ici, les lignes de fuite des arcades qui composent le bâtiment de gauche se rejoignent, non sur la ligne d'horizon mais au-dessus d'elle, à gauche de la cheminée la plus basse : celles des arcades de droite se rejoignent au pied de l'autre cheminée, et le point de fuite des orthogonales du socle se situe bien au-delà du champ pictural. La même multiplicité de points de fuite est également apparente dans *Gare Montparnasse (La Mélancolie du départ)* (ill. 3). Dans cette composition puissante, l'alignement pratiquement dans le même plan du linteau de la façade principale de la gare (parallèle au plan du tableau) et de la façade latérale (vue en raccourci), nous contraint à chercher un point de fuite situé dans l'espace à la hauteur du linteau — de telle sorte que nous nous sentons suspendus de façon précaire dans le vide (c'est également le

cas dans *L'Enigme d'un jour*) plutôt que bien posés sur le sol à l'endroit où commence l'espace du tableau comme dans la perspective du quinzième siècle. La multiplicité des points de fuite de ces peintures subvertissent donc la cohérence perspective de la Renaissance en confrontant le spectateur avec tout un réseau de tensions spatiales qui s'opposent et minent d'un point de vue psychologique toute impression initiale de quiétude ou de stabilité.

De Chirico fait parfois allusion à la nature irrationnelle, voire fantastique de sa perspective, en intégrant à ses peintures — comme un «tableau dans le tableau» — une toile qui figure l'esquisse préliminaire du dessin. *Le Prophète* (ill. 4), par exemple, présente un mannequin assis devant un chevalet sur lequel est posé un tableau encadré représentant, en perspectives, une longue enfilade d'arcades au fond de laquelle se dresse un personnage vêtu d'une toge que De Chirico avait déjà emprunté à *Ulysse et Calypso* de Böcklin, pour *l'Enigme de l'Oracle* de 1910. A première vue, l'image sur le chevalet apparaît presque comme un exercice de perspective ; la forme schématique et le trait clair sur fond noir ne sont pas non plus sans rappeler un «bleu» d'ingénieur ou d'architecte, et le matériel dont se servait le père de l'artiste, ingénieur. L'architecture et l'espace s'y projettent en perspective, on y voit des formes tracées au compas et à la règle, des chiffres, des lettres capitales et des bas de casse qui font penser aux légendes de coupes ou d'élévations architecturales, et le nom énigmatique «Torino» (Turin). Un examen plus approfondi de l'image schématique du *Prophète* révèle qu'il s'agit d'une fiction d'allure scientifique — une projection cabalistique qui ne ressemble pas plus à la perspective focale rigoureuse qu'à de véritables plans d'architecte ou d'ingénieur et, en ceci, fait penser à la «physique amusante» de Duchamp. La figure menaçante d'Ulysse casse l'échelle qu'établit l'architecture et renverse ainsi la logique et l'ordre que la perspective de la Renaissance avait imposés à la peinture (ce qui rend le personnage d'autant plus menaçant et satisfait donc aux exigences expressives de De Chirico). Les projections géométriques comme la fuite des orthogonales s'avèrent soit illogiques soit, d'un point de vue rationaliste, dépourvues de sens, les numéros et les chiffres sont aussi énigmatiques que le mot «Torino». ²⁰ On en déduit qu'il s'agit ici comme dans d'autres œuvres de cette période, d'une véritable parodie de perspective, d'une «irrationalisation» d'un système qui, au quinzième siècle, fut une des ramifications de la géométrie euclidienne. On voit ainsi que l'aspect «classique» des premières œuvres de De Chirico — considéré comme une structure formelle ou comme un thème — joue essentiellement un rôle métaphysique. En subvertissant le classicisme, en le retournant, De Chirico nous communique le malaise singulier de la vie moderne. Mais l'instinct moderniste de De Chirico mine la perspective traditionnelle de façon plus radicale encore. Dans la peinture du *Quattrocento* l'illusionnisme ne se résumait pas au seul problème de la perspective linéaire. Le schéma perspectif linéaire n'était qu'un réseau de «coordonnées» sur lequel venaient s'inscrire des personnages et objets qui devaient nécessairement être modelés en ronde-bosse. Ainsi, l'écart entre les formes solides peintes de façon illusionniste et réaliste donnait-il la mesure de l'espace vide rendu lui aussi avec illusionnisme et réalisme (les «valeurs tactiles» de Berenson). Dans la peinture de la Renaissance, la masse de l'objet est vue de façon quantitative, et le modelé en ronde-bosse crée l'illusion d'un contour arrondi qui complète le cylindre de la masse, tandis que l'espace vide met en valeur le relief des figures et des objets dont il rehausse par un effet de contraste la tangibilité. De plus, vers le milieu du quinzième siècle, les peintres apprirent à «ombrer» pour ainsi dire l'atmosphère en renforçant l'illusion d'un espace profondément éloigné grâce à la technique de la perspective «des lointains» ou perspective atmosphérique.

A l'encontre de cette méthodologie, les personnages et les objets qui figurent dans les premières œuvres, cristallines et «non atmosphériques», de De Chirico hésitent entre un modelé qui suggère un très faible relief et un simple effet de

hachures, souvent grossières. Ceci prive ses personnages et ses objets du poids et de la consistance qui constituent, chez Masaccio ou Piero, les véhicules esthétiques par lesquels la *gravitas* éthique et émotionnelle du sujet nous est transmise. En effet, le pseudo-modelé de De Chirico, qui ne contraint que rarement l'œil à voir un plan *tourner* par rapport au plan du tableau, affaiblit et dissout la solidité des masses à tel point qu'il en vient à ne plus constituer qu'une convention décorative qui articule le plan et qui a bien souvent pour effet de transformer les objets (y compris les statues de pierre) en formes sans pesanteur, désincarnées et comme spectrales.

Un exemple extrême de cette substitution par De Chirico du dégradé (qui articule une surface plane) au modelé (qui donne l'illusion d'une surface qui «tourne») nous est donné dans les détails du torse d'Ariane et de la tour de *La Statue silencieuse* (ill. 5). On notera la façon dont le peintre, pour représenter les seins, choisit de substituer au modelé progressif, qui contraindrait notre œil à voir ces surfaces arrondies «tourner» dans l'espace, un effet de hachure audacieux qui produit une impression essentiellement bi-dimensionnelle. L'opposition maximale des zones de lumière et d'ombre sur les seins accentue encore la platitude de la représentation. Et pour empêcher que notre œil ne lise dans la partie inférieure et ombragée des seins un effet de profondeur, De Chirico prit soin de tracer à leur base des hachures blanches contrastantes qui font ressortir visuellement ce contour supposé en retrait. De Chirico use d'une technique semblable pour contredire la présomption de cylindricité de la tour (ill. 6) : bien que le côté gauche soit ombré comme s'il n'était pas éclairé, des hachures blanches, peintes là où la surface devrait être la plus sombre, subvertissent la rondeur de la forme et «tirent» ainsi visuellement vers nous le plan qui devrait s'en éloigner.

L'ébranlement de la solidité et de la cylindricité qui apparaît dans le dégradé de *La Statue silencieuse* trouve une contrepartie dans les inconsistances voulues et dans le relief peu profond indiqué par le modelé que De Chirico a parfois bien voulu suggérer. Pour le saisir, il convient de comparer un détail d'une des premières œuvres de De Chirico avec un détail d'une toile plus tardive au sujet semblable où le modelé est rendu de façon conventionnelle. Prenons, à titre d'exemple, les deux têtes d'Apollon reproduites ci-contre. Celle de la *Nature morte* de 1962 (ill. 7) est modelée par un dégradé subtil qui crée une illusion convaincante de relief en ronde-bosse en dépit du contraste que crée le fond noir. À l'inverse, le traitement de la tête dans le *Chant d'amour* (ill. 8) rappelle un bas-relief ; cet effet est rehaussé par l'absence d'ombre qui devrait modeler, à droite, les plans arrondis de la chevelure, de l'oreille et du cou ; le contour blanc des cheveux en haut à droite tire cette zone en avant vers la surface, tandis que le cerne noir accentué sur la droite du cou prévient toute tentation de voir le cylindre «tourner» dans l'espace. En examinant la base du cou d'Apollon, nous nous rendons compte que De Chirico a, en fait, représenté cette tête en trois dimensions comme s'il s'agissait d'un moulage dont la partie arrière a été coupée de façon à en faire un relief. Bien sûr, cet effet d'aplanissement est parfaitement logique dans la mesure où il intègre mieux à la structure essentiellement abstraite et plane de la composition d'ensemble de cette tête du Belvédère.

Nous sommes mieux à même de percevoir ce que j'ai nommé le «pseudo-modelé» de De Chirico — et le clair-obscur contradictoire qui lui fait pendant — dans sa façon de traiter les sphères, par exemple le ballon vert de *Chant d'amour* (ill. 8) et du *Mauvais Génie d'un roi*, 1914-15 (ill. 30). dans ces deux œuvres l'effet de platitude est accentué par un rehaut non nécessaire sur le côté ombré de l'objet ainsi que par le cerne du ballon aussi intense sur le contour qui fait face à la source de lumière que sur l'autre et par le dessin abstrait d'arabesques noires surimposées dont la jonction avec le pourtour de l'objet forme un motif linéaire autonome qui, au lieu d'accentuer un effet de rondeur, y fait obstacle.

Mais, le moins qu'on puisse dire, c'est que le premier De Chirico était cohérent dans ses contradictions : en ce qui concerne le modelé, elles impliquaient la négation de la tradition qui veut une source de lumière unique ; cette négation participait du même esprit que la suppression du point de fuite unique. Les sources d'éclairage autonomes de formes individuelles sont étrangères à l'art de la Renaissance, mais elles sont au cœur même du cubisme. Je ne veux pas insinuer par là que De Chirico a consciemment repris cet aspect de l'œuvre de Picasso, qu'il connaissait et fréquentait lorsqu'il était à Paris, bien que cela puisse être vrai. Qu'il nous suffise de dire que le peintre se fit une règle d'or de cette « dissociation » peu après son arrivée à Paris. Le cubisme n'étant pas non plus le seul modèle moderne de ce que Breton nommera plus tard les « éclairages dérangeants » ; des effets assez proches sont ébauchés chez Rousseau, dont De Chirico a bien connu l'œuvre à Paris grâce à Apollinaire, à Picasso, à Serge Férat,²¹ grâce aussi à la rétrospective Rousseau chez Bernheim-Jeune en 1912 ; on les trouve aussi dans l'œuvre de Seurat, dont De Chirico étudia manifestement le *Dimanche d'été à la Grande Jatte*, auquel il emprunte l'image de la petite fille qui court sur le terre-plein pour la reprendre dans l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre : *Mystère et mélancolie d'une rue* (voir n° 18 du catalogue).

Il ne faut pas s'étonner que, dans ces premières œuvres, De Chirico ait manifesté la même « irrationalité » délibérée dans le traitement des ombres portées que dans celui des dégradés et du modelé. Là aussi, il mina les buts et les procédés des modèles putatifs du *Quattrocento*. Dans l'art de la Renaissance italienne, les ombres portées attestent de la réalité et de la logique du monde réel en soulignant l'opacité des solides (qui bloquent le passage de la lumière), en confirmant que le sol est une entité solide sur laquelle sont posées des figures, enfin en mesurant littéralement les distances entre les objets. Chez De Chirico, les ombres portées inventives possèdent une vie propre : elles n'ont pas à se plier aux exigences d'un éclairage unique. Parfois, leurs contours sont si éloignés des objets qui sont à leur source qu'elles semblent impliquer des présences cachées ; ou encore l'existence d'un objet semble mise en doute par l'absence d'une ombre convenable ; ou bien fréquemment, dans *Mystère et mélancolie d'une rue* par exemple, des objets placés hors du champ visuel projettent des ombres

mystérieuses, inintelligibles, voire menaçantes. L'ombre «désincarnée» est sans doute le plus étonnant des artifices poétiques de De Chirico et cette trouvaille allait être reprise par certains surréalistes après lui.

Ainsi la comparaison habituelle, qui oppose le modernisme des futuristes (bruyamment proclamé mais fondamentalement ambigu, comme nous allons le voir) au prétendu retour de De Chirico aux techniques classiques de la Renaissance, me paraît-elle tout à fait injustifiable. Peu importe que les déclarations du «Pictor Classicus» (publiées, comme on l'a déjà dit, après qu'il a abandonné son premier style pour embrasser un illusionnisme suranné) fournissent «l'autorité» nécessaire à la plupart des critiques pour appuyer leurs théories selon lesquelles ses premières œuvres seraient à l'opposé de la modernité contemporaine.

La peinture du quinzième siècle italien, comme tout art ancien est illusionniste. Les premières œuvres de De Chirico, comme toute grande peinture moderne, ne le sont pas. Soffici l'avait compris intuitivement quand il insistait sur le fait que «si la géométrie et les effets de la perspective constituent les éléments principaux de l'art [de De Chirico] (...) on ne peut cependant pas nier que son œuvre ne ressemble à aucune autre (...) ayant les mêmes principes de base». Cependant, le lecteur peut s'interroger sur le bien-fondé de ce qualificatif de «non illusionniste» dans le cas d'un art qui utilise la perspective linéaire. La réponse se trouve dans la définition même que l'on donne de l'illusionnisme. L'aspect moderne du premier De Chirico découle du fait que sa perspective linéaire (c'est là l'essentiel du problème), dans la mesure où elle n'est pas renforcée par ces pendants traditionnels que sont le modelé et/ou la perspective atmosphérique, *reste un échafaudage purement schématique* qui ne contraint pas le tableau à se plier aux exigences d'un illusionnisme spatial.

Le dénominateur commun de tous les grands styles modernes, qu'ils soient ou non figuratifs, est la suppression de l'illusionnisme (un effet optique étranger, en tout cas, aux représentations simples ou schématiques). Lorsqu'à la perspective linéaire s'ajoutent le modelé en ronde-bosse et la perspective atmosphérique comme dans l'art de la Renaissance et l'art académique, l'œil est confronté à l'illusion uniforme d'un espace en raccourci, auquel il est *obligé* de répondre. Seules les lignes de fuite des perpendiculaires peuvent laisser à l'œil le choix, dans la mesure où la profondeur qu'elles suggèrent n'est pas optique mais conceptuelle. Lorsque les lignes de fuite sont employées en dehors de tout modelé, leur position à la surface de la toile prend une dimension équivoque et peut donner lieu à deux interprétations : nous pouvons soit les *comprendre*

comme une indication schématique de profondeur, soit les *voir* comme un simple agencement de lignes sur la surface plane qui ne rompt nullement la continuité de la composition. Les premières œuvres de De Chirico abondent en ce sens : ainsi la place ensoleillée de *Gare Montparnasse* aux proportions magnifiques dont la surface suggère cette double interprétation, «fuit-elle» vers le train dans le lointain. Bien que nous comprenions cette surface comme un espace en perspective, De Chirico en a conçu la perspective linéaire et le dégradé d'une façon telle que le basculement du plateau le rend quasi-vertical et par conséquent oblige l'œil à lire cette forme géométrique très forte comme parallèle au plan du tableau.

Mais De Chirico ne fut pas seul à reconnaître cette ambiguïté particulière. *L'Atelier rouge* (ill. 9) de Matisse, exécuté en 1911, en pleine période de gestation du style de De Chirico, est une mise en application du même principe. Les lignes de fuite du plancher et de la table dans cette toile de Matisse indiquent la profondeur mais n'en créent nullement l'illusion dans la mesure où les aspects complémentaires traditionnels que sont le dégradé et le modelé n'existent pas ici. La possibilité pour l'œil de voir ces lignes en raccourci — et de briser ainsi la continuité décorative latérale de l'image — se réduit d'autant plus que l'artiste a peint du même rouge indien les murs, le plancher, la table et la chaise, de façon à ce que cette couleur s'identifie au support. De plus, semblable en cela à De Chirico, mais animé d'un autre esprit et dans un but expressif différent, Matisse inverse la perspective des objets à l'avant-plan comme en témoigne l'écartement des lignes de fuite du siège de la chaise. Avec une finesse magistrale, Matisse poursuit ce jeu ambigu qui oppose l'œil à la raison, la perception à la conception, l'illusion à la représentation schématique en appliquant exclusivement, ou presque exclusivement, les touches de couleur locale à des objets totalement plats (les peintures, les lambris, l'assiette décorée).

Les peintures de Klee abondent, elles aussi, en indications de profondeur qui ne détruisent jamais l'unité de surface, ni ne compromettent le modernisme de son style — et ceci pour les mêmes raisons. Par exemple, dans son œuvre *Perspective d'une chambre avec personnages* (ill. 10), nous sommes confrontés à ce qui paraît être, de prime abord, une «boîte à perspective» classique. Comme chez De Chirico et Matisse cependant, les plans en perspective qui forment la pièce de Klee semblent ne pas vouloir se détacher de la surface bi-dimensionnelle. Ceci est en partie dû à l'absence, chez Klee, d'un point de fuite unique, mais surtout à l'élimination du modelé ou du dégradé complémentaires le long des lignes de fuite. Certes l'on trouve des notations d'ombre

la surface peinte. La réaffirmation vigoureuse de la surface du tableau qu'opèrent les impressionnistes n'ouvrit pas seulement la voie à de nombreux styles modernes mais aussi à de nouvelles conceptions picturales, comme le collage, le relief ou l'assemblage. Le modelé pouvait encore jouer un rôle dans la peinture moderne mais seulement, comme le démontre Cézanne, par rapport à l'aspect frontal des formes qui doit «s'effacer» dans un semblant de bas-relief (qui reste essentiellement pictural), par opposition au simulacre de ronde-bosse tel qu'il apparaît dans les œuvres des maîtres de la Renaissance. L'intuition qu'eut De Chirico de ce *zeitgeist* moderniste qu'il en fût conscient ou non — rend son art des années 1911 à 1917 comparable à celui des autres grands peintres de la modernité de l'époque.

De Chirico lui-même n'eût pas été d'accord là-dessus, au moins après 1917. En 1912, lorsqu'il envoya quatre tableaux au Salon des Indépendants, Dunoyer de Segonzac, responsable parmi d'autres de l'accrochage de l'exposition, le félicita pour le caractère «décoratif» de ses toiles. Plus tard, se souvenant de cette scène à travers le prisme de son conservatisme, le «Pictor Classicus» accusa Dunoyer de «mauvaise foi» et affirma que celui-ci «n'avait absolument rien compris» à son entreprise.²³ Il importe peu de savoir si Dunoyer reconnut ou non la poésie unique de la peinture de De Chirico, mais il avait tout à fait raison quant au caractère formel de l'œuvre. Dans la jargon d'atelier d'alors, le mot «décoratif» désignait «la cohérence de la surface de la toile», fût-elle comprise à la manière cubiste de Dunoyer, ou à la manière de Matisse ou de Derain. Le compliment qu'il adressait à De Chirico se fondait sur la perception qu'il avait de l'esprit vraiment contemporain de l'œuvre de De Chirico de cette période. Que De Chirico ait été incapable de comprendre cet hommage (du moins après 1917) est central par rapport au problème que pose son œuvre ultérieure. L'aspect auquel Dunoyer fait allusion, et que je désignerais comme une affinité au sens large entre le premier De Chirico et la plupart des peintures modernes du début du vingtième siècle, apparaît clairement lorsque l'on compare son art le plus audacieux et le plus structural à celui de Picasso et de Matisse. *Gare Montparnasse* (ill. 14) est sans doute l'une des compositions les plus «architecturales» de De Chirico ; ce qu'est le *Compotier aux fruits et pains sur une table* (ill. 13) à l'œuvre de Picasso. L'affinité entre ces deux toiles me semble indéniable. Elle découle d'une similitude dans la touche ample, dans le traitement en semi-transparence de surfaces simples et audacieuses, dans le modelé indiquant un relief peu profond, dans la «compression» de l'espace par l'adoucissement de la fuite des orthogonales qui redresse les plans horizontaux vers la surface de la toile, dans les effets autonomes (incompatibles logiquement) d'ombre et de lumière, enfin dans l'emploi commun d'une palette quasi monochrome. Nombre de ces qualités sont également partagées par *Gare Montparnasse* et *La Leçon de piano* (ill. 15), l'une des toiles les plus architecturales de Matisse qui reflète son assimilation personnelle du cubisme — dont il semble s'éloigner, par certains aspects, plus encore que De Chirico. Cette dernière comparaison parle d'elle-même.

Il ne faut pas s'étonner de l'existence d'une affinité particulière entre *Compotier aux fruits et pains sur une table* de Picasso et la toile de De Chirico ; elles ont, en un certain sens, un ancêtre commun. *Compotier aux fruits et pains sur une table* participe de ces compositions de Picasso qui reflètent la parenté (par la personnalité et le tempérament artistique) de Picasso et du Douanier Rousseau (ainsi que l'influence de Cézanne, qui imprègne le premier cubisme). En effet, la composition originale de Picasso pour cette œuvre devait en une scène de dîner où les représentations symboliques de Rousseau, Cézanne et Picasso lui-même constituaient une apothéose transposée du célèbre «Banquet Rousseau» qui venait de se tenir. Bien que la scène de banquet se soit transformée en nature morte, la présence de Rousseau (et de Cézanne) demeure sous forme d'allusions stylistiques.

assez nombreuses dans cette image, qui créent une sorte d'atmosphère. Mais les lumières et les ombres forment ici un dessin autonome qui non seulement se libère des indications de profondeur données pour les objets et l'espace, mais encore les contredit. Enfin, avec une finesse moins souveraine mais plus tendre que celle de Matisse, Klee introduit un jeu de mot visuel fondé sur l'ambiguïté des lectures possibles : devons-nous voir l'homme, la femme et l'enfant en bas à droite debout, ou bien allongés sur le sol ?

Les surréalistes qui furent le plus influencés par le premier De Chirico — Tanguy, Dali, Magritte et Delvaux — en comprirent la poésie, mais ne saisirent pas l'essence de sa plasticité. Ils tombèrent dans le même piège que tant de commentateurs de De Chirico et crurent à tort que les références à la perspective de son théâtre spatial indiquait un retour à l'illusionnisme des maîtres anciens. Comparons les œuvres de Tanguy et de De Chirico reproduites ici (ill. 11 et 12). Aux yeux de beaucoup d'observateurs, la toile de Tanguy peut sembler la plus moderne des deux, dans la mesure où elle représente des formes abstraites et non reconnaissables. Cependant, je trouve la toile de Tanguy désuète, voire académique, alors que celle de De Chirico est moderne dans sa forme. L'académisme chez Tanguy vient précisément de son modelé au dégradé progressif et de la perspective atmosphérique dont il dote tour à tour ses solides et l'espace vide. Ces techniques utilisées conjointement font de la toile de Tanguy une peinture illusionniste, mais d'une façon différente de celle de De Chirico. Il en résulte que les formes peu familières, «abstraites», de Tanguy semblent plus réelles — plus solides au sens tactile du terme — que les formes reconnaissables du premier De Chirico. Et les formes biomorphes sculpturales de Tanguy «déplacent» un espace qui, du fait de la perspective atmosphérique, contraignent l'œil à accepter l'illusion d'une grande profondeur.

En dépit d'œuvres d'admirables artistes mineurs, comme Tanguy, aucun des plus grands peintres modernes n'a peint de façon illusionniste, quelle que soit la qualité de réalisme de son style. Ceci ne sous-entend évidemment pas de jugement de valeur *a priori* quant à l'illusionnisme en soi. Il ne faut pas perdre de vue que la plus grande peinture — dans la tradition des maîtres anciens de Masaccio à Courbet — est illusionniste. Néanmoins, on dirait qu'il existe dans l'esprit moderne une résistance vis-à-vis d'un langage expressif dont le dessein primitif était de donner du monde des images dont la tactilité devait transcender celle de la sculpture même.² Cela d'autant plus que, dans ce langage-là, substituer la description schématique à l'illusion équivalait à rendre le support «transparent» et par conséquent à diminuer notre conscience de la tangibilité de

certes pas échappé à la perspicacité de son ami Picasso). Je n'en suis que plus heureux de dire qu'il m'arriva récemment de lire un commentaire d'Apollinaire, repris d'une source antérieure perdue, dans un album de reproductions des œuvres de De Chirico publié un an après la mort du poète³⁰ : «La première fois que j'ai vu les peintures (de De Chirico)», aurait dit Apollinaire, «j'ai pensé instinctivement au Douanier.» Le poète poursuit en ces termes : «Certes, c'est une comparaison hardie, De Chirico étant avant tout profondément conscient de ce qu'il fait». Tant de réserve n'était pas nécessaire. De Chirico était sans doute plus conscient de ses possibilités que ne l'imaginait au départ le poète, mais le Douanier, quant à lui, était certainement moins naïf qu'Apollinaire aimait à le croire.

Quoi qu'il en soit, l'évolution du style de De Chirico durant cette période qui se situe entre son arrivée à Paris et son départ de Ferrare est le reflet d'une conscience de plus en plus aiguë de ses possibilités, dont les effets combinés donnèrent naissance à un art plus proche du modernisme parisien que ne l'était la partie de son œuvre exécutée à Florence avant son départ en 1911. La perspective des œuvres de 1913 redresse la composition de façon plus radicale que dans les quelques œuvres comparables exécutées en 1912 qui nous sont parvenues (*L'Enigme de l'heure*, par exemple) ; en 1914, dans des toiles comme *La Promenade du philosophe* et *Sérénité de l'écolier*, la ligne d'horizon gagne littéralement des hauteurs improbables. Vers la fin de 1914, la profondeur de l'espace se réduit encore davantage dans *L'Arc des échelles noires* (ill. 17) ; pour la première fois, dans cette œuvre, la ligne d'horizon et l'échappée vers le lointain sont escamotées. Une telle toile partage avec des œuvres typiques du cubisme synthétique certaines caractéristiques : un espace peu profond où les objets s'approchent du spectateur, une surface mate (nous serions mieux à même d'apprécier cet aspect-là des œuvres cubistes, si la plupart n'avaient été vernies ultérieurement — au désespoir de Picasso et de Braque), un agencement hardi des plans des formes abstraites disposées de manière ambiguë dans un espace raccourci ; enfin, des renversements brusques d'échelle (par exemple, les lunettes de *Sérénité de l'écolier*), des changements de «notation» et des dissociations au niveau du contenu imagé caractéristiques du collage et du papier collé. *La Guerre*, réalisée en 1916, présente la réalisation la plus abstraite de cette dernière tendance de l'œuvre métaphysique de De Chirico. Il est impossible ici de définir ou d'identifier la forme noire en haut (peut-être un morceau d'ombre portée ?), tandis que les biscuits sont rendus avec une telle vraisemblance qu'ils font littéralement penser à un collage.

La rupture avec les notions traditionnelles d'unité et de continuité de surface est un autre aspect de la modernité du premier De Chirico que l'on peut rapprocher du cubisme. Développant les options cubistes qu'avaient inaugurées les collages et les huiles en trompe-l'œil (représentant des surfaces en faux bois)³¹ De Chirico s'autorisa, dans quelques œuvres au moins, à mélanger d'une façon totalement contraire à l'esprit classique les moyens d'expressions, les textures et les techniques de notation. Cet aspect-là de son œuvre — qui joue sur des variations de texture tantôt réelles, tantôt illusoire — est difficilement perceptible sur les reproductions. Certains effets sont techniquement plus faciles à appréhender, par exemple le torse dans *J'irai... le chien de verre* (1914) ou les moules en forme de poisson et de coquille Saint-Jacques du *Portrait de Guillaume Apollinaire* (voir n° 28 du catalogue), pour lesquels le peintre abandonne l'huile et utilise le fusain sur la toile préparée. Dans *L'Arc des échelles noires* (ill. 17), la main écorchée en bas à droite est peinte à l'huile dans une matière épaisse, ce qui a pour effet immédiat de détacher visuellement cette forme comme s'il s'agissait d'un collage par rapport à la matière lisse mais dense et opaque du triangle noir qui clôt la partie droite du tableau et à la matière

Quel rapport lie Rousseau à De Chirico ? Lorsque Carlo Carrà s'engagea en 1917 dans la voie métaphysique, il revendiqua dans ses écrits le Douanier Rousseau parmi les précurseurs de cette entreprise. Cette hypothèse selon laquelle De Chirico aurait eu une dette envers le Douanier Rousseau — comme je l'ai suggéré il y a quelques années²⁵ — n'a jamais été soulevée par la critique. Même Soby ne fait que mentionner un esprit commun de « naïveté poétique » qui « confère aux objets ordinaires un air magique ». ²⁶ Les affinités entre les deux peintres sont autrement profondes.

La qualité particulière de la lumière chez Rousseau, comme chez De Chirico, est éminemment non atmosphérique. A l'encontre de la lumière naturelle, elle ne module pas les formes. Qu'il s'agisse des feuillages à l'arrière-plan ou des figures du premier plan tout semble rendu visible par l'effet d'une lumière frontale qui aplatit, qui n'est pas issue d'une source unique et tend à redresser la composition vers la surface du tableau, créant ainsi un espace de faible profondeur. Qui plus est, on ne sait s'il s'agit de la lumière du jour ou d'une clarté lunaire. La lumière de Rousseau comme l'énigmatique « lumière blanche » de De Chirico est surnaturelle, d'une clarté onirique. (Léonard fut le premier à remarquer que l'on perçoit les choses plus clairement en rêve qu'à la lumière réelle).

Cette illumination mystérieuse crée, bien sûr, une ambiance appropriée à la combinaison onirique de motifs issus de contextes disparates et présentés (aussi bien chez Rousseau que chez De Chirico) comme figés dans un instant rendu éternel. Le divan droit venu de l'atelier de Rousseau qui trône en plein cœur de la forêt dans *Le Rêve* et, dans *La Bohémienne endormie*, le lion qui dédaigne inexplicablement sa proie humaine anticipent la dimension poétique du collage — comme ces juxtapositions nées du télescopage temporel dans la pièce qu'écrivit le Douanier, *La Revanche de l'orphelin russe*. Les forêts de Rousseau, comme les places de De Chirico, sont enchantées ; un silence lourd de sens et surnaturel les imprègne, comme la prémonition angoissée — ou parfois chez Rousseau la manifestation réelle — de la terreur et de la violence.

On a parfois considéré Rousseau (et De Chirico) comme un artiste *sui generis*, un homme à la personnalité singulière ; on l'a parfois associé, de façon plus erronée encore, aux « primitifs » ou aux « naïfs du vingtième siècle ». Son style pur, audacieux et décoratif est aujourd'hui considéré comme un aspect du post-impressionnisme, et l'on voit dans ses effets poétiques l'influence du symbolisme. Il est tout à fait dans la logique des choses que Gauguin et Redon aient tous deux admiré et soutenu Rousseau et, lorsque l'on considère une œuvre de Rousseau comme le *Portrait de Pierre Loti*, sans doute l'une des sources du *Cerveau de l'enfant* (ill. 21)²⁷ de De Chirico, on a du mal à croire que le peintre italien n'ait su tirer profit de ce que Gauguin nommait avec admiration l'emploi « mystérieux » du noir chez Rousseau. Jusqu'à présent, on a toujours situé le premier De Chirico, comme Rousseau, en dehors de l'art de son temps, suivant en cela les affirmations répétées du peintre lui-même. Mais en ce qui concerne le style tout au moins, il nous faut désormais reconnaître que De Chirico est aussi proche de l'art d'avant-garde de sa décennie que Rousseau ne l'était de l'art fin-de-siècle. Les deux artistes surent percevoir intuitivement l'essence de la modernité de leur temps — quelle que soit par ailleurs leur conscience de cette appropriation.

Apollinaire n'a pas vu cet aspect des deux artistes. Il décrit De Chirico comme « le seul peintre européen à n'avoir pas subi l'influence de la nouvelle école française ». ²⁸ Néanmoins, compte tenu de l'amitié qui le lia d'abord à Rousseau puis à De Chirico (le Douanier mourut en 1910, De Chirico arriva à Paris l'année suivante) et du fait que des œuvres de ces deux artistes étaient accrochées dans le bureau d'Apollinaire, il semble à tout le moins étonnant qu'il n'ait jamais fait allusion dans ses diverses chroniques d'art à la simple éventualité d'une parenté entre les deux peintres (d'autant plus que cette affinité n'avait

mince rendue en semi-transparence de la forme verte verticale à gauche, chacune de ces zones faisant contraste tour-à-tour avec le panneau central de toile en réserve où les moules en forme de poisson sont dessinés au fusain.

L'évolution de De Chirico entre 1914 et 1917 n'est nullement «unilatérale» en dépit des influences successives et accumulées qu'exerça sur lui l'École de Paris. Concurremment à ses compositions les plus abstraites dont l'espace est «aplati» au maximum, il en existe d'autres qui s'ouvrent sur des paysages lointains, tout en restant dans les limites stylistiques définies plus haut ; l'économie, l'immédiateté qui caractérisent la poésie de beaucoup de «Places» et d'autres œuvres comme le *Chant d'amour* et *La Sérénité de l'écolier* sont contrebalancées par la tendance plus narrative et littérale des tableaux dans lesquels figurent des mannequins. Lorsque les mannequins apparaissent en 1914, ce sont des créatures énigmatiques et solitaires (voir, par exemple, *Le Tourment du poète*, 1914, et *Les Deux Sœurs*). Mais vers la fin de 1915, dans une toile comme *Le Duo*, on perçoit une tendance vers des notations plus «sociales» et indéniablement sentimentales. Ceci atteint un apogée en 1917, lorsque les titres mêmes (par exemple *Le Troubadour* et *Hector et Andromaque*, ill. 18) servent à élargir l'aspect littéraire de la situation narrative.

Un emprunt au cubisme d'un ordre bien différent, plus elliptique — que l'on retrouve dans ses échafaudages en bois — a été obscurci par la transformation que De Chirico fit subir à ses sources. De telles représentations firent leur apparition dans la peinture de De Chirico à la fin de 1915 ; il s'agissait au départ de fragments, qui devinrent ensuite des analogues anthropomorphes de personnages entiers. *Le Duo* est peut-être la première œuvre où cette «charpente» apparaisse, sous forme d'un angle droit qui ressemble à un morceau de châssis supportant l'un des mannequins par derrière. Que ces mannequins aient besoin d'un support (Dali devait adapter par la suite ce motif à un contexte plus spécifiquement sexuel) constitue l'une des composantes essentielles de leur *pathos*, comme leur segmentation anatomique qui dans *Le Duo*, comme c'est souvent le cas chez De Chirico, rappelle par son organisation les mannequins de couturière (cf. le «manchon» qui indique la place du bras absent). Cependant les armatures métalliques qui servent principalement de support aux mannequins dans *Le Duo* semblent moins faire allusion au monde de la couture qu'à celui de l'atelier et désignent ainsi une autre des nombreuses sources de ce motif : les mannequins articulés des ateliers du dix-neuvième siècle.

La charpente, qui n'était encore qu'un élément mineur dans *Le Duo*, cède la place dans les toiles de 1916 à des échafaudages de bois plus élaborés et complexes. Dans *Politique* et surtout dans *Nature morte évangélique*, leur articulation en vient à ressembler aux échafaudages abstraits du cubisme analytique, ceux de la toile *Ma Jolie* de Picasso, par exemple. Dans les toiles de Picasso et Braque de 1911-1912 ce style d'échafaudage cubiste trouve parfois son origine dans les éléments de natures mortes. Mais, le plus souvent, ils représentent une structure «extrapolée» à partir d'une figure (c'est le cas dans *Ma Jolie*), et c'est précisément ce type de construction qu'indique la charpente que De Chirico représente dans cette construction extraordinaire intitulée *L'Ange juif* (ill. 20) ; ici l'œil géant — qui tient lieu de visage entier — indique que sa source est dans le collage non seulement à cause de la différence d'échelle mais aussi parce qu'il est représenté comme une feuille de papier épais ou de carton fixée en haut à gauche à la structure en bois (le coin replié et l'ombre portée de type cubiste renforcent encore cette impression). L'échafaudage de *L'Ange juif* semble essentiellement composé de châssis de toiles (ou plutôt de «tendeurs» pour employer un terme mieux adapté à ces structures non encore ajustées), il contient néanmoins beaucoup d'autres éléments, comme la forme incurvée couverte de pois et la règle alternativement verte et blanche, situées toutes deux sous le grand œil au centre de la composition. Ces deux formes furent sans doute extrapolées à partir d'instruments que De Chirico avait pu

voir chez ses parents pendant son enfance, et qu'utilisent les dessinateurs et les ingénieurs des Chemins de Fer. L'outil en arabesque que l'on voit ici est connu sous le terme générique de «pistolet», et ressemble beaucoup aux pistolets pour raccordement des tracés ferroviaires d'aujourd'hui, qui ont souvent d'étonnantes formes baroques.

L'origine cubiste des échafaudages de De Chirico est rendue peu intelligible du fait que les échafaudages cubistes paraissent être des structures abstraites, tandis que ceux du peintre italien semblent avoir été assemblés à partir d'éléments reconnaissables. Pourtant les échafaudages et les grilles du cubisme analytique dérivent, eux aussi, d'objets bien réels que l'on trouve habituellement dans les ateliers et parmi lesquels les plus courants sont bien évidemment les toiles et les châssis empilés. Ainsi dans la toile *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* de Picasso (ill. 19), exécutée au début de 1910, au moment où les formes curvilignes du premier cubisme cédaient le pas à la frontalité et aux formes rectilignes de ce qui allait devenir la «grille» du cubisme analytique, les formes architecturales qui constituent l'échafaudage autour de la figure centrale représentent-elles en fait des cadres et des châssis empilés derrière le personnage. Certes, une certaine distance sépare encore cette toile, et les échafaudages cubistes plus abstraits de 1911-1912, de la construction de *L'Ange juif*. Mais sans chercher à diminuer le jaillissement considérable de l'imagination de De Chirico dans cette œuvre, il faut noter que cette distance fut réduite, au moins en partie, grâce aux constructions propres de Picasso et à celles qu'il inspira à Boccioni et à d'autres peintres dont De Chirico avait pu voir — les constructions.

Le *pathos* lyrique des mannequins de De Chirico naît diversement de leur solitude, de leur inachèvement (l'absence de visage et de membres), de leur besoin d'un soutien physique, de leur incapacité à se mouvoir, et du «matériau» dont ils sont faits et qui est tour-à-tour présenté comme du tissu, du bois, du métal, du carton et d'autres choses encore. Ils s'avouent la parfaite métaphore de l'anti-héros moderne vivant dans un univers où l'héroïsme tel que le concevait le monde antique, voire le monde pré-moderne tout entier — l'héroïsme d'Achille, d'Hector ou de Roger —, n'est dorénavant plus possible. Si l'on excepte quelques portraits et l'extraordinaire peinture intitulée *Le Cerveau de l'enfant* (ill. 21) — dans laquelle la critique unanime voit un «portrait imaginaire» du père de l'artiste — la figure humaine n'apparaît pratiquement jamais dans les premières œuvres de De Chirico si ce n'est sous la forme de minuscules silhouettes cryptiques à l'arrière-plan d'espaces vides. Les références anthropomorphes s'expriment d'abord dans les statues (souvent mutilées), les spectres vêtus de toges, les ombres d'apparence humaine dont les rôles seront par la suite en partie assumés par les mannequins. La justesse qu'il y a à voir dans le mannequin de De Chirico un anti-héros, approprié au «classicisme à l'envers» de l'univers de De Chirico entre 1911 et 1917, se mesure à l'incohérence poétique et visuelle qui, dans les années vingt, s'abat sur la vision du peintre lorsqu'il «humanise» physiquement ses mannequins. Et les représentations de héros plus tardives et d'un réalisme plus plat que nous donne le «Pictor classicus» (dans une toile comme *Roger et Angélique* (ill. 1), par exemple, qui me paraît passablement ridicule) sont plus incroyables encore que ces fantoches humanisés.

La construction en échafaudage de bois intitulée *L'Ange juif* n'est pas un mannequin, mais fonctionne de la même façon comme l'analogie d'une figure humaine. Sa présence frontale et hiératique rappelle, au moins par l'esprit, l'image du père dominant et omniscient, telle qu'elle apparaît dans la toile *Le Cerveau de l'enfant* de 1914 ; mais les yeux auparavant mystérieusement clos ont ici été remplacés par un œil unique qui voit tout. Une certaine symétrie

dans l'opposition apparaît ici, comme si *L'Ange juif* de 1916 était la contrepartie « abstraite » — et d'inspiration cubiste — du père « réaliste » que propose l'œuvre antérieure (la présence dans *L'Ange juif* des outils du père de l'artiste renforce cette interprétation). L'hypothèse selon laquelle *L'Ange juif* serait en partie une réintégration, sous l'influence de Picasso, de l'image paternelle exécutée auparavant semble compatible avec le fait que cette toile fut réalisée immédiatement après 1914-1915, années durant lesquelles la relation De Chirico-Picasso fut la plus intime. Cette hypothèse semble plus probable encore si l'on interprète cette transformation du portrait paternel comme la réponse de De Chirico à une œuvre spécifique que Picasso exécuta en 1915, et qui s'inspire elle-même du *Cerveau de l'enfant* de De Chirico.

Personne n'a, à ce jour, observé que l'une des œuvres cubistes majeures de Picasso, le monumental *Homme à la pipe* (ill. 22) qui appartient aux collections de l'Art Institute of Chicago, est une interprétation abstraite du personnage menaçant du *Cerveau de l'enfant*, toile que Picasso a pu voir dans l'atelier de De Chirico ou chez Apollinaire ou encore à la galerie Paul Guillaume. Les paupières semi-circulaires abaissées et la longue moustache de la tête somnolente de l'œuvre de Picasso ne laissent aucun doute quant à son modèle. Picasso fut de toute évidence frappé par la quiétude menaçante du personnage de De Chirico et, quoiqu'il ait exécuté le corps de son personnage en respectant les conventions gaies et abstraites du cubisme ornemental de 1915, il en conserva la menace sous-jacente en dotant le visage d'un sourire mauvais. Il est certes peu probable que le jeune Italien n'ait pas relevé l'hommage singulier que lui faisait le « prince » des peintres de Paris — qui était également un ami (« un mio amico », comme disait De Chirico) ; c'est dans ce contexte que je me permet de soulever l'hypothèse d'une « réciprocité » (l'addition par Picasso à la tête inspirée de De Chirico, d'un chapeau mou qu'il avait bien auparavant associé à une autre figure paternelle, celle de Cézanne, anticipe l'adaptation bien connue que fit Max Ernst de ce personnage de De Chirico dans *Révolution la nuit*, ill. 23).

J'ai signalé dès le début de cette étude que l'analyse critique généralement admise concernant les rapports de De Chirico et des futuristes met l'accent sur l'engagement de ceux-ci vis-à-vis de la modernité, par opposition au prétendu classicisme archaïsant du peintre métaphysique. Cette antithèse quelque peu simpliste ne m'a jamais paru satisfaisante ; il y a des années de cela j'ai indiqué, sans développer mon propos,³⁵ qu'en inversant l'image du monde classique De Chirico était réellement parvenu à transmettre une expérience spécifiquement moderne dans un style, lui aussi, véritablement moderne. Ironiquement, à en juger d'après l'œuvre du meilleur d'entre eux, Boccioni, les futuristes bien que dévoués en apparence à une modernité rationaliste, scientifique et tournée vers la technologie produisirent souvent des œuvres d'une subjectivité poétique inattendue, dont l'esprit et le langage formel — en dépit de la rhétorique des peintres — s'avouèrent souvent les plus proches de l'art du passé que tout ce que De Chirico a pu réaliser. En effet, bien que le Manifeste futuriste célèbre la voiture de course moderne au mépris de la *Victoire de Samothrace*, la sculpture la plus importante de Boccioni *forme uniche nella continuità dello spazio* fait davantage penser à la statuaire antique qu'à la sculpture d'avant-garde de l'époque, tout comme son œuvre monumentale, *la Città che sale*, suggère davantage un Rubens « à la manière pointilliste » que l'image d'une construction urbaine moderne.

En dépit de l'engagement profond des futuristes par rapport à la science de leur temps, il ne leur était plus possible d'y puiser l'infrastructure et les images de leur art, comme l'avaient fait les artistes de la Renaissance (Léonard de Vinci parmi d'autres) à une époque où la recherche en mathématiques pures et le savoir de l'ingénieur étaient du niveau des classes préparatoires aux

grandes écoles d'aujourd'hui. S'il est possible de considérer comme scientifique, du point de vue méthodologique du moins l'approche picturale de Seurat, et s'il lui était encore possible d'appliquer la science avancée de son époque à la théorie des couleurs, cela n'est guère justifiable dans le cas des artistes futuristes qui ne pouvaient que difficilement saisir la complexité scientifique de leur époque ni, à plus forte raison, la résumer dans leurs œuvres. Ainsi lorsque Balla intitule une de ses toiles abstraites *Ligne de vitesse — tourbillon*, nous comprenons qu'il ne s'agit là que d'une nouvelle variante de la «physique amusante» aussi éloignée de la physique véritable que les rêves scientifiques de diagrammes de De Chirico, dont elle est proche par l'esprit.

Marianne Martin a récemment poussé bien plus loin que je ne le fais ici la comparaison entre l'art de De Chirico et le futurisme. Elle ne se contente pas de discréditer définitivement l'opinion qui en ferait deux formes artistiques antithétiques, mais démontre également de manière convaincante qu'elles ne sont que les «deux revers d'une même médaille». Elle relève maintes affinités dans les thèmes (celui, récurrent, du voyage par exemple) et présente De Chirico et les futuristes unis face à la «collision accélérée du passé et du présent». Elle en conclut que De Chirico, loin d'être détaché de l'art de son époque, participa à un dialogue «mi-sérieux mi-ironique avec les futuristes (...) au moins jusqu'en 1917.»

Le lecteur aura compris, compte tenu de l'insistance avec laquelle je souligne l'engagement de De Chirico vis-à-vis de l'avant-garde de son temps, qu'il s'agit ici d'une mise au point. Cependant, ce que le lecteur ignore sans doute (sauf s'il a parcouru la somme déjà considérable d'écrits critiques sur ce peintre), c'est jusqu'à quel point une telle révision est nécessaire. Aucune autre fortune critique dans l'histoire de la peinture moderne ne dépend davantage de textes (particulièrement de textes écrits par l'artiste) et si peu de la confrontation directe avec les œuvres. Qui plus est, le peu d'observations critiques qui se fondent sur l'observation directe des peintures — plutôt que sur les textes extrapolant à partir des œuvres — a essentiellement trait à l'iconographie, qui constitue précisément l'aspect qui différencie effectivement l'œuvre du premier De Chirico de celle de ses contemporains immédiats.

Ces observations visent à équilibrer les points de vue critique, et non à établir quelque théorie «révisionniste». La majeure partie des écrits concernant les sources littéraires et biographiques de l'œuvre de De Chirico sont de grande valeur. Pourtant les problèmes soulevés par les études critiques sur le peintre se révèlent plus difficiles que celles concernant n'importe quel autre artiste du vingtième siècle. Elles naissent très certainement d'une affection endémique en Histoire de l'art, d'une sorte de *mal du métier* si l'on veut, qui consiste à considérer les déclarations des artistes avec un respect quasi-religieux, comme une sorte de *logos*. Ce travers est surtout apparent chez les historiens d'art qui n'ont jamais vécu dans l'intimité des artistes. Il ne semble pas venir à l'esprit de ces chercheurs que la majeure partie de ce que disent ou écrivent les artistes sur leur travail est sélective, erronée, trompeuse, voire mensongère. Cela tient à la personnalité des artistes, à leur psychologie, au contexte historique et social, aux stratégies diverses qui leur permettent d'assurer leur place au soleil, ou à d'autres considérations que nous ne pouvons examiner ici.

Bien sûr, une grande partie de ce que disent ou écrivent les artistes est perspicace, révélateur et extrêmement précieux. Mais il convient, avant de décider de la catégorie dans laquelle il faudra classer la déclaration d'un artiste, de *confronter l'énoncé à l'œuvre*. Ce qui se fait rarement en règle générale, et n'est pas du tout le cas en ce qui concerne De Chirico. Pour prendre un exemple caractéristique, en 1920, De Chirico fait l'apologie de la tradition italienne qu'il voit comme un art de «solidité»; Castelfranco reprend plus tard le même terme et l'applique, contre toute évidence visuelle, aux œuvres antérieures de l'artiste.

Le changement de style de l'artiste après 1917 (que Motherwell désigna en 1942 comme la «dégénérescence» d'un «goût contemporain» antérieur) rendit évidemment beaucoup plus complexes les écrits critiques sur De Chirico. Cette transformation («quelque chose arriva», écrit Motherwell, «qui altéra la conception qu'avait De Chirico de la peinture») eut une influence immédiate sur ce que l'artiste pouvait dire de son œuvre et amorça un changement graduel de son imagerie. Il n'est donc pas étonnant que le premier De Chirico ait été souvent mal compris, dans la mesure où l'on confronte rétroactivement à l'œuvre de ces années-là des textes rédigés ultérieurement — qui forment l'essentiel des écrits De Chirico. En effet, tous les textes que publia De Chirico — et il en publia beaucoup — post-datent sa conversion artistique, tandis que les deux textes contemporains de sa première période (les manuscrits Eluard et Paulhan, dont le premier faisait partie de la collection Picasso) ne furent publiés pour la première fois qu'en 1955.³⁹

Il n'est guère étonnant que les deux premières méditations de De Chirico sur la peinture soient d'ordre presque exclusivement poétique et parlent peu de style ou de composition. Cela est de règle chez les peintres «poétiques», et c'est souvent vrai même chez les abstraits. Il n'empêche que De Chirico y fit lui-même la distinction entre imagerie et figuration et, bien qu'il préférât rester vague quant à cette dernière, cela n'implique nullement pour les critiques et les historiens le droit d'en faire autant. De plus, même si nous nous en tenons aux seuls écrits poétiques de De Chirico, il est possible de discerner dans les premiers textes certaines attitudes spécifiquement modernes qui contredisent absolument les positions qu'il prit dans ses écrits parus après 1918. Ainsi, bien que le «Pictor Classicus» déclarât en 1919 que le problème du métier, de la technique était fondamental en peinture,⁴¹ il faisait preuve, lorsqu'il parlait de «désapprendre» le dessin, quelques années plus tôt, d'un esprit typiquement moderne, qui avait été auparavant celui de Cézanne, Picasso et Pollock. Le premier De Chirico affirmait que «la technique ne compte pas», et parlait de l'époque où il «dessinait de moins en moins (...) jusqu'à oublier même la technique du dessin». Il n'est guère surprenant que les dessins des années parisiennes qui nous sont parvenus soient spontanés, sans indication de modelé, et souvent d'une simplicité qui rappelle les dessins d'enfant (ill. 24). En ces années-là, De Chirico recommandait en effet — contrairement au «savant» qu'il allait devenir par la suite (ill. 25) — une approche de la création qui impliquait «l'attitude mentale d'un enfant».

De la même façon, le jeune artiste faisait-il alors l'éloge de «la poésie des choses insignifiantes» (point de vue qu'il partageait avec les cubistes) que ne reflétera plus guère l'imagerie héroïque célébrée par le «Pictor Classicus» après 1918. Durant les quelque six ans de cette première période, De Chirico

visa au dépouillement ; en revanche, une bonne partie de son œuvre plus tardive est riche de morceaux de bravoure et de virtuosité. Les meilleurs artistes, écrivit-il à l'époque métaphysique, sont ceux qui «renoncent à quelque chose chaque jour» ; s'il fallait chercher dans les premiers manuscrits une formule définissant l'artiste idéal, il serait possible de choisir une observation plusieurs fois énoncée par le jeune De Chirico qui célèbre les peintres capables d'«inventer quelque chose qui n'existait pas auparavant». Ces mots sont précisément ceux qu'utilisera plus tard Picabia, qui exposait avec De Chirico chez Paul Guillaume dans ces années-là, pour définir le rôle de l'artiste moderne.

Force est de préférer au souvenir que De Chirico conservait de sa première période — celui d'un génie unique et solitaire, totalement coupé de l'art de son temps — l'image d'un génie qui regardait à la fois vers la peinture qui se faisait alors à Paris et vers les futuristes. Qu'advint-il de ce génie après 1917 ? Le lecteur se souvient que Motherwell a défini ce problème comme un changement dans sa «façon de concevoir la peinture». Lorsque arriva 1920, l'art de De Chirico avait subi une profonde transformation et les écrits théoriques qu'il publia à cette époque confirment et exposent de façon détaillée cette volte-face réactionnaire.

Mais les conceptions picturales tiennent davantage des conséquences que des causes, et je soupçonne la conversion de De Chirico d'être en définitive d'origine psychologique. C'est ce que suggère son ami et marchand Claudio Bruni et selon lequel il aurait, en 1919, «tout recommandé à nouveau, libre qu'il était des tourments de sa jeunesse et de ses inquiétudes». Le malaise et la neurasthénie, qui allaient de pair avec l'état d'esprit poétique qui l'habitait auparavant, furent de toute évidence en partie dominés grâce à ce type de sécurité psychologique qu'amène la soumission au conservatisme et à la tradition.

L'histoire de la peinture moderne présente d'autres cas de perte de la dimension poétique d'une œuvre consécutive à la résolution de crises psychologiques. Elle se manifeste à différents niveaux chez Munch et Vuillard, qui ont en commun avec De Chirico cette séparation de leur carrière en deux périodes : l'une brève et géniale, la seconde beaucoup plus longue mais décevante. Chez ces trois peintres le déclin se déclare brutalement mais n'atteint son point le plus bas qu'après plusieurs années. Ainsi les toiles que Munch et Vuillard réalisèrent au début du siècle, bien qu'elles ne puissent supporter la comparaison avec leurs œuvres des années 1890, sont-elles

malgré tout meilleures que celles qu'ils exécuteront par la suite. De la même façon, les toiles que De Chirico peignit dans les années 1920, bien que profondément différentes de l'œuvre de Paris et de Ferrare, sont-elles de loin supérieures aux efforts accomplis durant les cinquante dernières années de sa voisinant avec son néo-classicisme (ill. 1 et 25), quantité de styles différents dont un style académique digne des écoles des Beaux-Arts (ill. 26), des styles néo-romantique et néo-baroque et, assez curieusement de la part de ce «technicien» qui au titre de «Pictor Classicus» ajouta celui de «Pictor Optimus», un style maladroit proche du néo-primitivisme — qui apparaît ironiquement comme l'aspect le plus positif de ces médiocres années.

La dernière période de Munch est navrante ; celle de De Chirico est une tragédie qui se changea en farce. A la fin de sa carrière Vuillard devint ennuyeux ; ce ne fut jamais le cas pour De Chirico, qui se révéla, en revanche, peu sincère et, par certains côtés, malhonnête. Ce dernier point ne peut être éclairci que si nous ajoutons au catalogue précédemment cité une catégorie supplémentaire : le style néo-De Chirico, qui désigne les variantes (ill. 31) et les fac-similés (ill. 28), copiés d'après les œuvres peintes à Paris et Ferrare et qui ne sont donc que de simples faux que le *maestro*, ultérieurement, se mit à produire sans relâche et en grande quantité avec un cynisme toujours croissant. Ces plagiat ne furent au départ que des «re-crétions» d'œuvres du début des années vingt qui devaient, comme l'espéraient assez naïvement les

La poésie de l'œuvre de Munch s'estompa après la crise qu'il vécut en 1908, les peintures réalisées après cette date sont incertaines et sans vigueur, comparées au meilleur de son art. Il resta néanmoins fidèle, dans une large mesure, à l'imagerie et au style qui le caractérisaient. Une authenticité latente continua d'habiter son œuvre, lui permettant parfois d'atteindre à des créations d'une inspiration remarquable. Le cas Vuillard fut moins heureux, aucune qualité ne venant chez lui racheter l'extrême académisme des dernières décennies. Mais cela était au moins la preuve d'une certaine constance dans la conviction artistique.

Le cas de De Chirico est bien différent. Chez De Chirico, bien que sa rhétorique d'après 1918 préconisât le retour à la tradition classique, l'œuvre elle-même devint des plus éclectiques. Ainsi pouvons-nous identifier, surréalistes, favoriser chez De Chirico la redécouverte de sa muse. Paul Eluard, par exemple, commanda une seconde version des *Muses inquiétantes* (ill. 29) qui devait être, comme le lui promettait De Chirico : une «réplique exacte» dont «le seul défaut serait (...) une facture plus noble et une technique plus savante».

A la fin des années vingt, les surréalistes avaient abandonné De Chirico, ils se moquaient de ses œuvres contemporaines et ridiculisaient ses théories ; son

nom vint s'ajouter à la liste des «morts vivants». La réaction de De Chirico fut de décrier, voire de renier les œuvres qu'il avait réalisées à Paris et Ferrare — et il resta sur cette position jusqu'à ce que certaines considérations le conduisissent à réviser son attitude et à reprendre sa production de copies. Il justifiait cette activité en prétextant de l'exemple des maîtres anciens. Or, les secondes versions, à plus forte raison les troisième ou quatrième versions, sont exceptionnelles chez les maîtres anciens, et ne furent jamais exécutées après l'abandon par l'artiste du style ou de l'iconographie de l'œuvre originale. Il eût été plus juste ici, de la part de De Chirico, de citer Munch qui réalisa effectivement trois ou quatre versions de quelques œuvres. Mais nous voilà loin de compte par rapport au «Pictor Optimus». La copie des *Muses inquiétantes* qu'exécuta De Chirico pour Eluard en 1924 ne fut que la première d'une série de dix-neuf (ill. 28) . De plus, De Chirico ne répugnait pas à proposer comme des originaux de la période métaphysique de tels fac-similés. Quelques-unes au moins de ces copies tardives, datées des années 1910, furent vendues directement à des collectionneurs par le peintre qui garantissait l'authenticité de la datation.

En dépit de la méfiance dont témoignent certains collectionneurs et musées peu susceptibles de légèreté vis-à-vis de l'œuvre de De Chirico postérieure à 1920 (ni Soby, ni Alfred Barr ne la jugeaient digne de figurer dans les collections permanentes du Museum of Modern Art ou d'y être présentée lors d'expositions), on assiste depuis plus d'une dizaine d'années en Europe à une volonté de réhabilitation radicale du De Chirico tardif. Cette ré-évaluation ne se justifie que dans des limites très étroites. De Chirico ne devint pas un mauvais peintre du jour au lendemain. Il existe quelques bonnes toiles des années vingt et quelques toiles intéressantes, ici et là, plus tardives encore. Ces œuvres doivent être appréciées pour leurs qualités propres sans que l'on cherche à les comparer aux œuvres métaphysiques. (J'ai pour cette raison choisi de rompre avec la tradition en vigueur au Museum of Modern Art et d'inclure dans cette exposition une petite sélection d'œuvres postérieures à 1918.) Mais les prises de positions ferventes de certains critiques et historiens d'art favorables à une ré-évaluation du De Chirico tardif vont beaucoup plus loin. Ils considèrent, en effet, que cette réhabilitation marque un tournant essentiel en Histoire de l'art — un glissement qui, à l'évidence, n'est pas sans rapport avec la vague actuelle du réalisme, tant dans les recherches historiques qu'en art contemporain.

Mon refus personnel du De Chirico tardif semble, en dernière analyse, motivé par une perception des toiles qui dépasse les problèmes esthétiques. Il s'agit d'une réaction vis-à-vis de ce qu'il me faut bien appeler l'*ethos* de l'œuvre. Cette réponse n'est pas fonction de ce que je sais sur les œuvres, ou sur leur auteur (les pratiques que j'ai décrites plus haut par exemple), mais de ce que j'y vois, un peu comme je comprends l'impératif éthique d'un Giotto, d'un Rembrandt, d'un Cézanne. Cela n'ayant, bien sûr, rien à voir avec le sujet de l'œuvre, ce souci du XIX^e siècle, né d'une situation confuse, ayant été dissipé par Pater, Wilde et Croce. Mais le refus de juger de la moralité du sujet — ou de celle de l'artiste — n'implique pas que la toile se réduise à une composition plastique qui ne serait perceptible que par les sens. Bien au contraire, plus l'on regarde de peintures et plus l'on perçoit l'*ethos* inhérent aux œuvres comme leur essence même. En dépit de tout ce que j'ai pu dire sur l'originalité stylistique et poétique extraordinaire du De Chirico métaphysique, c'est finalement la dimension véritablement métaphysique de cette œuvre qui me convainc de sa grandeur. C'est cette forme d'immanence qui semble plus que tout autre chose s'être envolée, lorsque le jeune De Chirico perdit son innocence.

DP. 1995014 (1)
(2)

GIORGIO DE CHIRICO

CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

Un catalogue est édité à l'occasion de cette exposition.

- . format 21 x 30 cm
- . 304 pages, comprenant 51 illustrations couleur et plus de 250 illustrations noir et blanc.

Cet ouvrage, très abondamment illustré, rend compte par des textes théoriques et historiques très documentés, des divergences que soulève encore aujourd'hui l'oeuvre de cet artiste italien. Il comprend aussi des écrits de De Chirico, un choix de textes de peintres et écrivains surréalistes, une biographie détaillée, et une bibliographie chronologique complète.

Il a été prévu un prix spécial pour les membres de la Presse. Ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 75 francs, à la Librairie du Centre.

Pour les représentants de la Presse non parisiens, ce catalogue pourra être envoyé franco, contre paiement de la somme de 93 francs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 85 francs.

Prix public : 135, 00 francs.

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue De Chirico, est à retourner, accompagné du règlement à : Centre Georges Pompidou
Service Commercial
75195 PARIS CEDEX 04

NOM :

ADRESSE :

VILLE :

PAYS :

JOURNAL :

MONTANT :

chèque libellé à l'ordre de : Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.

Jean-Claude Groshens
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Dominique Bozo
Directeur du Musée national d'art moderne

vous prient de leur faire l'honneur d'assister
au vernissage de presse de l'exposition

Giorgio de Chirico

le mardi 22 février 1983 de 15h à 17h
au Centre Georges Pompidou

Invitation pour deux personnes
Exposition ouverte jusqu'au 25 avril 1983