

Giorgio de Chirico les dix dernières années 1968/1978¹

par
Laurent Busine

*La Sainte Famille*²

Germano Cerafogli évoque l'émotion qui étreint celui "qui, ayant la chance de visiter la maison de de Chirico, Piazza di Spagna, et de monter dans l'atelier du Maître, se trouve face à un tableau inachevé posé encore sur le chevalet ; la scène représente la *Sainte Famille* : les personnages sont à peine esquissés au fusain, seul le visage de la Madonne qui se tourne vers Jésus est achevé, serein et maternel".³

Pour en avoir fait l'expérience, je sais que cette confrontation est troublante à bien des égards et, sans doute, peut-on en tirer pour soi et pour les autres de nombreuses possibilités de réflexions. Laissons au Père Cerafogli le soin de développer comme il l'entend un propos dirigé vers l'espérance et la foi chrétiennes qu'il pense découvrir dans l'œuvre et la vie de Giorgio de Chirico. L'auteur s'attache au sujet du tableau et est touché par le fait que, seul, le visage de la Vierge soit terminé dans la composition. Cette position, même si elle ne correspond pas à la nôtre, n'en est pas moins digne de respect, étant donné le sujet de l'œuvre et le fait que cette toile pourrait apparaître, pour qui est animé d'une foi religieuse, comme un testament, voire comme un message laissé par l'artiste à la fin de sa vie.

Je pense cependant qu'on peut, à juste titre, examiner l'œuvre sous d'autres aspects, historiques par exemple, et être amené à en tirer des conclusions différentes, plus pertinentes, me semble-t-il, pour la compréhension du travail entier de Giorgio de Chirico. Je le disais, l'œuvre est troublante, plantée au beau milieu de l'atelier qui est laissé tel quel depuis plus de vingt ans et figé : la boîte de couleurs ouverte, le fauteuil près de la toile, des objets hétéroclites sur les étagères, des papiers, des photos sur les meubles, des fleurs et des fruits artificiels çà et là... Cette vision et cette présence m'ont longtemps poursuivi mais pour une raison certes différente de celle évoquée plus haut : je tente d'imaginer la modestie et l'humilité dont a dû faire preuve le peintre reconnu, adulé au soir de sa vie pour reprendre les pinceaux et copier un chef d'œuvre comme un jeune étudiant de l'école des Beaux-Arts afin de prendre, encore et toujours, des maîtres anciens des leçons de peinture. Que la dernière toile de de Chirico soit une copie et, précisément, la copie de ce tableau de Michel-Ange ne laisse de surprendre et de poser question ; peut-être, peut-on espérer y dé-

¹ v. cat. *Giorgio de Chirico - Les dix dernières années, 1968-1978*, sous la direction de L. Busine, pp. 15-25, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 4 fév.-13 mai 2001.

² Le titre de ce chapitre fait référence à l'œuvre de Michelangelo Buonarroti *Sainte-Famille avec Saint Jean-Baptiste enfant*, dit *Tondo Doni*, 1506-1508, détrempe sur bois, diamètre 120 cm ; cadre d'origine dessiné par Michel-Ange ; Florence, Galerie des Offices.

³ Germano Cerafogli, *Apocalisse di Giorgio de Chirico. Religiosità dell'Artista*, Roma, Frate Francesco, 1991, p. 9.

Giorgio de Chirico
*Copia del Tondo Doni di
 Michelangelo, 1978*
 Incompiuto



couvrir, si ce n'est une clef de l'art de Giorgio de Chirico – ce qui est peu vraisemblable quand on sait combien l'artiste s'est ingénié au cours de sa carrière à troubler les pistes de son œuvre que d'aucuns auraient voulues claires et définitives – du moins une manière d'affirmer la permanence d'un propos et d'une démarche initiés bien longtemps avant l'année 1978. La copie du *Tondo Doni*, dès lors, s'éclairerait d'un aspect particulier et curieux : une recherche difficile et une confrontation audacieuse déjà élaborées en 1921 mais recommencées une fois encore par de Chirico – avec tous les risques que cela comportait – aux derniers moments de son existence. Quel courage n'a-t-il pas fallu à Giorgio de Chirico pour se mettre en danger de la sorte quand il pensait la mort prochaine et ne peut-on y voir la portée bouleversante de son ultime geste : modeste et superbe à la fois. Dans cette recherche, trois textes principaux nous viendront en aide. En 1921, tout d'abord, dans une préface au catalogue de son exposition personnelle à la Galleria Arte de Milan, l'artiste explique le temps passé à copier le *Tondo Doni* et la difficulté à le reproduire.

“Les tableaux et les dessins que j'expose aujourd'hui à Milan sont le fruit d'à peu près une année de travail. (...) je montre une copie de la *Sainte-Famille* de Michel-Ange qui, selon moi, est, de toute la Galerie des Offices, la peinture la plus difficile à interpréter et à copier. Dans une copie comme celle-ci, sur laquelle j'ai travaillé six mois, j'ai tenté, pour autant que cela m'était possible, de rendre l'aspect de l'œuvre michelangelesque dans ses couleurs, dans son empâtement clair et sec, dans l'esprit compliqué de ses lignes et de ses formes. A celui qui ne la trouve pas à son goût, je répondrai : essayez vous-même”.⁴ Dernière précision, et non des moindres, le texte porte une épigraphe : *Et quid amabo nisi quod aenigma est ?* ..., phrase que l'on connaît bien pour la lire au bas d'un célèbre autoportrait de l'artiste.⁵ L'épigraphe latine qui sonne comme une déclaration renvoie à n'en pas douter à cet

⁴ G. de Chirico, *Préface*, in Cat. *Mostra personale del Pittore Giorgio de Chirico*, Milano, Galleria Arte, 1921; texte repris par Maurizio Fagiolo, *Giorgio de Chirico. Il Meccanismo del Pensiero. Critica, Polemica, Autobiografia 1911-1943*, Torino, Giulio Einaudi, 1985, p. 223.

⁵ *Autoritratto*, 1911, huile sur toile, coll. Particulière.

autoportrait de jeunesse et à l'ensemble de l'exposition mais se rapporte tout autant à cette œuvre ardue, mystérieuse et complexe qui semble receler dans les méandres qui la composent quelque énigme à découvrir sans que jamais on soit certain d'en avoir fait le tour. "Encore aujourd'hui, nombre de spécialistes ont souligné le caractère révolutionnaire de cette peinture sur bois, qui s'articule autour de la torsion du buste de la Vierge recevant son fils des mains de saint Joseph".⁶

Le temps mis par l'artiste à réaliser l'œuvre est considérable (six mois) au regard de celui consacré (un an) à créer toutes les peintures et dessins de l'exposition entière, ce qui peut paraître étonnant en considérant qu'il y a, d'une part, la copie d'une seule peinture et, d'autre part, la création d'un ensemble de pièces. Le commun des mortels imaginerait volontiers que ce travail appliqué dût requérir moins de temps que celui nécessaire à une série de créations. Très clairement, Giorgio de Chirico dit le contraire et insiste lourdement sur la période de temps très longue et sur le travail d'interprétation très difficile que cette copie impliquait ; de ce fait, il indique aussi l'importance que cette œuvre revêt pour lui. La place prépondérante qu'occupe *La Sainte-Famille* pour de Chirico est confirmée par un autre écrit de 1928: "Il y a environ huit ans de cela, j'ai fait à la Galerie des Offices une copie très réussie de la *Sainte-Famille* de Michel-Ange ; cette copie orne encore le mur de ma chambre à coucher et j'en suis tellement amoureux que, plus d'une fois, j'ai refusé des sommes considérables que m'offraient des personnes désireuses de l'acquérir".⁷ On ne peut être plus clair : Giorgio de Chirico parle d'une copie très réussie, indique qu'il la conserve dans l'endroit le plus intime qui soit, *sa chambre*, qu'il refuse de la céder à plusieurs reprises pour des *sommes considérables* mais, surtout, utilise à son propos un terme particulièrement éloquent et rare : j'en suis tellement amoureux !

Nous ne pouvons plus douter de la relation particulière qui unissait l'artiste avec cette copie de l'œuvre michelangelesque mais il convient de noter au passage que ces quelques lignes sont tirées du *Petit Traité de Technique de la Peinture* dans lequel l'auteur donne des conseils pratiques sur les différentes techniques picturales et que, partant de ces considérations, où apparemment il livre des recettes d'atelier, il s'introduit dans le fond du sujet en informant que ce système (développé par lui dans les lignes précédentes sous le titre: *Peindre un tableau avec des tons lumineux comparables à la fresque*) est excellent pour rendre la luminosité intérieure. Nous sommes donc passés d'informations pratiques destinées à rendre des tons lumineux à des considérations sensibles sur la *lumière intérieure* qui habite le sujet et dont Giorgio de Chirico annonce qu'il est tombé véritablement amoureux. Enfin, un an plus tard, en 1929, on trouve encore quelques lignes à ce propos dans la première *Vie de Giorgio de Chirico*⁸ publiée sous la signature d'Angelo Bardi dont on sait depuis que Gerd Roos en a fait une analyse fine⁹ qu'elle serait de la main du peintre lui-même. Le pseudonyme utilisé par l'artiste reprendrait l'étymologie de son propre nom. "Angelo" signifie en grec "messager" (...) tandis que Bardi n'est rien d'autre que la transformation dans une forme patronymique de l'acception médiévale du poète, le barde, chanteur mythique des Celtes. Angelo Bardi signifie donc "poète annonciateur" et répète sa signification étymologique (...)

⁶ Div. Auteurs, *Les Offices. Guide aux collections et catalogue des Peintures*, Firenze, Becchi-Scala, 1987, p. 116.

⁷ G. de Chirico, *Piccolo Trattato di Tecnica pittorica*, Milan, Scheiwiller, 1928 ; texte repris par Maurizio Fagiolo in *Giorgio de Chirico*, 1985, p. 306.

⁸ Angelo Bardi, *Vie de G. de Chirico*, "Sélection. Chronique de la Vie artistique et littéraire", Anvers, décembre 1929, 3ème série, 8ème année, n° 8, pp. 20-26.

⁹ Gerd Roos, *La Vie de Giorgio de Chirico. Un'Autobiografia di Angelo Bardi del 1929*, "Otto-cento-Novecento. Rivista di Storia dell'Arte", Roma, 1997, n° 1, pp. 22-33.

Comme le dit Savinio "Chirico (...) dérive indubitablement du *Kéryx* grec, qui est autant dire le hérault annonciateur"¹⁰ Ce que dit Giorgio de Chirico – alias Angelo Bardi – à propos de cette copie est toujours aussi éclairant pour notre démarche. "Afin de pénétrer jusqu'au fond le mystère de la 'grande' peinture, il exécute fidèlement, aux Offices et au Palais Pitti, des copies de la *Femme enceinte* de Raphaël et de la *Sainte-Famille* de Michel-Ange." Quelques critiques superficiels ont voulu voir dans les œuvres de cette période (portraits – notamment les portraits de l'artiste par lui-même – natures mortes, compositions) une décadence de "l'esprit" chirichien. Erreur grave.¹¹ Ainsi c'est bien dans l'espoir de pénétrer la "grande" peinture que Giorgio de Chirico a commencé ce travail et c'est bien aussi avec la conviction d'y être parvenu jusqu'à un certain point qu'il a gardé chez lui avec amour cette œuvre même s'il dût se heurter à l'incompréhension, voire aux sarcasmes des critiques de l'époque. Auparavant il s'était souvenu de la difficulté à entrer dans le mystère de l'œuvre et, "parmi les copistes qui en ce temps-là vinrent tenter de faire la même copie, aucun ne réussit à rendre la profonde luminosité des chairs et des drapés de l'époque michelangelesque".¹² L'œuvre, finalement, fut vendue – on ignore dans quelles circonstances¹³ – mais à n'en pas douter son absence a été durement ressentie par l'artiste pour qu'il entreprenne dans ses derniers jours de refaire le chemin ardu qu'il avait parcouru en 1921. Il n'ignorait pas que c'était l'épreuve la plus laborieuse qu'il pouvait tenter et que, dans la pleine possession de ses moyens il avait pris un risque considérable pour la surmonter; il savait aussi que désormais le temps lui était compté et qu'en 1921, à Florence, il avait mis six mois à réaliser la copie. Cependant, à quatre-vingt-dix ans, il osa relever le défi que lui-même se lançait et entreprit un travail dont il présentait sans doute qu'il n'en verrait pas le terme. Quelle formidable leçon que cette dernière leçon de peinture de l'artiste éternellement en apprentissage et en position de tout recommencer : sa vie et son œuvre, s'il dût découvrir, avant que la mort ne l'arrête, un secret jusque-là dissimulé dans la peinture, par les maîtres.

Le Soleil noir

Nous en sommes à présent assurés, la *Sainte-Famille* n'est pas par hasard la dernière œuvre de Giorgio de Chirico ; qu'elle soit l'ultime ou une des dernières peintures ne change rien à l'affaire si ce n'est dans la charge émotionnelle que le tableau inachevé possède. Mais à partir de là, nous pouvons également nous interroger sur d'autres œuvres produites par l'artiste durant les dix dernières années de sa vie (ce laps de temps, arbitrairement défini, pourrait être augmenté ou rétréci suivant les analyses précises que l'œuvre appelle). Car c'est une chose apparemment paradoxale que le soin apporté par de Chirico à la fois dans l'analyse, l'élaboration technique et le temps passé à la réalisation de la copie du *Tondo Doni* quand on examine comment il se situe vis-à-vis de ses propres œuvres au cours de sa carrière. Nous pourrions à loisir choisir des exemples de la façon dont l'artiste a repris des thèmes et des images de sa propre production – *les Intérieurs métaphysiques*, les *Mannequins*, les *Archéologues*, par exemple – et en comparer les détails ainsi que les transformations.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ Angelo Bardi, op.cit., p. 25.

¹² G. de Chirico, *Piccolo Trattato*, op. cit., p. 306.

¹³ Maurizio Fagiolo, dans son catalogue, mentionne que l'œuvre appartient à une collection privée. Maurizio Fagiolo, *L'Opera completa di Giorgio de Chirico. 1908-1924*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 106, n° 153.

Je propose, pour y voir plus clair, de nous attacher à une série d'œuvres qui apparaît dans les années soixante-dix, à savoir : le soleil et son double, la lune et son double et qui est précédée en 1969 par une courte suite de tableaux où apparaissent des personnages en forme d'ombre. En 1930, déjà, Giorgio de Chirico avait produit des dessins pour illustrer un ouvrage consacré aux poèmes de Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*,¹⁴ dans lesquels on voyait parfois, se distinguaient en noir et blanc, des silhouettes du soleil rattachées par un lien à une même image négative. En 1969, certains de ces sujets furent retravaillés pour en faire soit des eaux-fortes mêlées d'aquatinte, soit des lithographies en couleurs.¹⁵ Enfin, dès 1970 et plus précisément de 1971 à 1973, des tableaux reprennent, modifient et transforment ces thèmes curieux du soleil brillant et du soleil noir ainsi que de la lune blanche et de la lune noire (ou rouge nous le verrons). Ainsi, au départ d'illustrations inspirées par les textes poétiques de celui qui fut proche du peintre et qui déclara nettement son admiration pour lui, nous en arrivons, plus de quarante années plus tard, à retrouver des images issues de la même source mais complétées et amplifiées largement. Les textes d'Apollinaire, à différents moments, contiennent des phrases ou des thèmes qui pourraient avoir conduit de Chirico sur la voie d'une matérialisation imagée :

- *Cordes faites de Cris*
- *Cordes tissées / Câbles sous-marins*
- *D'autres liens plus ténus / Blancs rayons de lumière / Cordes et Concorde*.¹⁶
- *Du rouge au vert tout le jaune se meurt*
- *Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre / Araignées quand les mains tissaient la lumière*.¹⁷
- *La fusée s'épanouit fleur nocturne / Quand il fait noir / Et elle retombe comme une pluie de larmes amoureuses*.¹⁸

Il ne s'agit que de quelques exemples glanés çà et là dans l'ouvrage qui porte en sous-titre : *Poèmes de la Paix et de la Guerre*. De l'ensemble des vers, se dégage une forte impression mêlant le tragique et l'espoir ainsi que le font ces soleils reliés par une cordelette à leurs doubles sombres. Les poèmes ont pu déterminer les images premières où, parce qu'il est question de guerre et de douleur, le ciel s'obscurcit et, quand l'espoir renaît, le soleil brille à nouveau. Nous trouvons là une base de l'élaboration de la série importante de figures qui en 1930 a façonné l'album. Ces planches sont animées d'une force considérable où l'image dépasse et transgresse le texte pour lui donner une autre et nouvelle vision, teintée absolument de la réflexion métaphysique que Giorgio de Chirico a poursuivie sa vie durant : l'image réelle et l'image double ; le miroir obscur. Dans l'alchimie, on le sait, le soleil noir est la *materia prima*, matière brute à mettre en œuvre, mais les sens de ce symbole sont sujets à de nombreuses interprétations et ainsi, traditionnellement, il est aussi associé à la mélancolie et à la réflexion métaphysique de même qu'à Saturne. Sans prétendre le moins du monde vouloir découvrir chez Giorgio de Chirico des appartenances au monde alchimique – ce qu'il serait intéressant de vérifier par ailleurs – on peut cependant être assuré, au vu de la culture immense qu'il possédait, qu'il ne dût pas en être tout-à-fait ignorant. Dans ce sens, qu'il nous soit per-

¹⁴ G. Apollinaire, *Calligrammes, Poèmes de Guillaume Apollinaire et 66 lithographies de Giorgio de Chirico*, Paris, Gallimard, 1930. Cf. Antonio Vastano, *Giorgio de Chirico. Catalogo dell'Opera grafica 1921-1969*, Bologna, Edizioni Bora, 1996, pp. 66 et sgg.

¹⁵ Edoardo Brandani, *Giorgio de Chirico. Catalogo dell'Opera grafica. 1969-1977*, Bologna, Edizioni Bora, 1990, pp. 14, 15, 62, 63, 64.

¹⁶ G. Apollinaire, *Calligrammes, Liens*.

¹⁷ *Ibidem*, *Les Fenêtres*.

¹⁸ *Ibidem*, *Chevaux de Frise*.

mis d'en évoquer quelques thèmes qui nous permettront d'approcher au plus près de ce qui nous préoccupe : les dix dernières années de la création de l'artiste.

*L'alchimiste œuvre sur le temps.*¹⁹

*Toute mort est à la fois une réintégration de la Nuit cosmique, du Chaos pré-cosmologique.*²⁰

Je signalais, au début de ce chapitre, que la série d'œuvres qui fait l'objet de cette étude était précédée par des peintures étranges où l'on voit apparaître des personnages fantomatiques et noirs. *L'Ombra di Leonida*²¹ reprend presque trait pour trait une illustration des *Calligrammes*²² dans laquelle un géant peint en noir se profile entre deux montagnes ; à l'avant-plan se situe une table sur laquelle est posé un drap. Dans ce cas le personnage est facilement reconnaissable, il se détache sur le fond du ciel comme une ombre vue à contre-jour. Les autres peintures de la même période présentent quant à elles des silhouettes découpées, hérissées de pointes agressives dont on ne trouve pas de traces directes dans les *Calligrammes* : par deux fois, dans *Ritorno al Castello*²³ un "cavalier" traverse à cheval un pont à l'arrière-plan duquel se trouve un château ; un pâle croissant de lune éclaire la scène. Le décor est traité de façon figurative mais les cavaliers sont des ombres dont le pourtour est constitué de pointes. La même manière de figer les personnages se retrouve dans *Il Rimorso di Oreste* et *Battaglia sul ponte*.²⁴

Ici, les ombres sont toujours agressives mais sont situées dans des "Intérieurs métaphysiques", face à un personnage hybride mi-homme – mi-mannequin, pour la première toile, et l'ombre est alors un double tragique ; sur un pont, dans un intérieur, avec un château visible par une ouverture découpée dans un mur pour la seconde et les "cavaliers", aperçus précédemment, se sont multipliés et s'agressent violemment dans une masse confuse d'où émergent des armes. Ainsi l'on voit comment progressivement le souvenir des *Calligrammes* s'est insinué dans la vision de Giorgio de Chirico mais aussi comment il l'a traité en le modifiant profondément pour lui donner un aspect troublant, voire effrayant et un contenu tragique : la mort s'avance et se plante au milieu de tableaux. "Ne faut-il pas chercher là (...), dans cette 'sagesse' réservée à ceux-là seuls qui ont anticipé en pleine vie l'expérience de la mort, ne faut-il pas chercher là l'explication de la fameuse 'mélancolie saturnienne'?"²⁵ Reprendre donc les thèmes déjà traités et y faire figurer clairement la mort fut à cette époque un des moteurs de la démarche de Giorgio de Chirico. Il poursuivit son expérience dans les années qui suivirent en adaptant et en donnant des nouvelles versions des soleils et des lunes qui existaient à certains endroits dans les illustrations de 1930. C'est ce qui donne la suite des tableaux tels que *Sole sul cavalletto*, *Tempio del Sole*, *Interno metafisico con Sole spento*...

Un rapport fait de mystère et d'ambiguïté associe les images synthétisées du soleil et de la lune avec d'autres, identiques, mais noires, tandis qu'un cordon les relie entre elles. Le jeu métaphysique est complet quand l'image "normale" des astres n'est plus située dans son contexte "naturel" mais, qu'au contraire, elle est posée dans des lieux où elle interroge la réalité de la toile et de sa figuration : un intérieur, un chevalet, l'embrasement d'une fenêtre, le sommet d'un temple, etc.

¹⁹ Jacques Lennep, *Alchimie du Sens*, Bruxelles, La Part de l'œil, 1999, p. 63.

²⁰ Mircea Eliade cité par Jacques Lennep, *ibidem*, pp. 63-64.

²¹ *L'Ombra di Leonida*, 1968, huile sur toile, 60 x 50 cm., coll. Priv., New York. Cfr. Maurizio Calvesi et Mario Ursino Cat. *De Chirico. La nuova Metafisica*, San Marino, Sede RTV, ex Palazzo dei Congressi, 1995, n° 10.

²² Antonio Vastano, *op.cit.*, p. 85.

²³ *Ritorno al Castello*, 1969, huile sur toile, 90 x 70 cm, Rome, Fondation Giorgio et Isa de Chirico, Rome. Maurizio Calvesi et Mario Ursino, *op. cit.* n° 8 et 9.

²⁴ *Il Rimorso di Oreste*, 1969, huile sur toile, 90 x 70 cm, Rome. *Battaglia sul ponte*, 1969, huile sur toile, 82,5 x 61 cm, Rome, Fondation Giorgio et Isa de Chirico. *ibidem*, n° 11 et 12.

²⁵ Jacques Lennep, *op.cit.* pp. 67-68.

Enfin, une dernière peinture, *Offerta al Sole*²⁶, présente, en plus d'un soleil rattaché à un foyer, une lune noire dans le ciel et une autre, rouge, enfermée dans un bâtiment. Ceci nous conduit à songer aux versets de *L'Apocalypse* que Giorgio de Chirico avait illustrés en 1941 et qu'il reprit pour en faire un deuxième ouvrage en 1977.²⁷ Ap 6 12-13 : "alors il se fit un violent tremblement de terre, et le soleil devint noir comme une étoffe de crin, et la lune devint tout entière comme du sang, et les astres du ciel s'abattirent sur la terre comme les figures avortées que projette un figuier tordu par la tempête". Une fois encore, mon intention n'est pas d'établir des connexions définitives entre les propositions de l'Alchimie ou les textes de la Bible et les œuvres de Giorgio de Chirico, mais seulement d'insister sur l'universalité de son propos ainsi que sur la profonde réflexion qui l'anime à cette époque de sa vie, quand il reprend ses propres thèmes et les traite avec la maturité et la sagesse de qui a longtemps vécu et longtemps pensé son œuvre dans une direction toujours axée sur le rapport métaphysique qu'entretient la peinture avec l'objet figuré.

Le Peintre

Les deux œuvres ou ensembles d'œuvres évoqués dans cet essai sans doute fragmentaire sont exemplaires de la détermination de Giorgio de Chirico et ouvrent une perspective plus large à la possibilité d'appréhender sa création tout entière depuis la période qui fit sa gloire jusqu'à sa fin en constatant à quel point la peinture métaphysique n'est pas une simple technique mais bien une direction de l'esprit. "L'idée métaphysique se rattache plutôt à un sentiment des choses et du temps : elle vise à créer la surprise en suscitant des spectralités mystérieuses des objets, en évoquant leurs aspects inattendus à travers des rapprochements et le dépaysement, en remettant en question la signification des apparences et les mécanismes de la perception intuitive et logique ; enfin elle a comme dernier objectif d'annuler le sentiment du temps".²⁸ Dès lors, il est clair que la période qui couvre les dix dernières années de la carrière de Giorgio de Chirico se présente comme une nouvelle mise en question parce que, à proprement parler, il mêle les fils du temps et des références. Giorgio de Chirico, en refusant les gloires éphémères d'appartenance à un mouvement et en reprenant seul continuellement ses thèmes et ses images met en cause, dans le XXe siècle, la pratique de la création artistique. Il pose d'autres références à son travail, loin de la recherche exacerbée de la nouveauté ou du propos original. Les œuvres des maîtres aussi bien que les siennes sont constamment revues, réappropriées et retravaillées pour leur permettre d'exprimer le mystère et l'enjeu du travail pictural : l'image peinte où "des rapprochements et le dépaysement transforment la signification des apparences". C'est en ce sens que l'esprit et la volonté de l'artiste priment sur les facteurs physiques trop souvent évoqués par des critiques peu enclins à s'interroger sérieusement sur le travail présenté et vite satisfaits de pouvoir cerner le sujet d'un article dans les limites d'un effet de l'âge.²⁹ Un document télévisé est, à ce propos, particulièrement éclairant³⁰, où l'on voit l'artiste occupé à réaliser du début à la fin la toile *Il Sole sul cavalletto* et où, surtout, on constate, en plus de la lucidité et de l'humour à froid dont il fait preuve durant l'entretien, comment il traite la pein-

²⁶ *Offerta al Sole*, 1968, huile sur toile, 59,5 x 50 cm. Maurizio Calvesi et Mario Ursino, op. cit. n° 1.

²⁷ Voir à ce propos Laurent Buisine Giorgio de Chirico. *L'Apocalypse*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 2001.

²⁸ Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. 1888-1919. La Méta-physique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 418.

²⁹ Les articles qui ont accompagné la présentation d'une des dernières expositions de Giorgio de Chirico à la Galerie Brachot à Bruxelles en 1976 sont, à cet égard, exemplaires ! Cf. l'article de Jérôme André, *La Belgique et Giorgio de Chirico*, cat. Charleroi 2001, pp. 187-251.

³⁰ Franco Simongini, *Giorgio de Chirico Il Sole sul cavalletto*, dans la série *Come nasce un'opera d'arte*, RAI, 1^{ère} retransmission le 23 Janvier, 1975.

ture. Tout, depuis le dessin tracé au fusain à partir d'une esquisse préparatoire jusqu'à la façon de poser la couleur par petites touches, même sur de larges surfaces pour donner au tableau une matière picturale volontairement déterminée, indique la plus grande clairvoyance portée à son travail tant du point de vue technique :

Simongini : *Quant vous faites un tableau, Maître, par exemple quand vous commencez comme maintenant le ciel ... vous avancez ...*

de Chirico : *Jusqu'à ce qu'il soit fini.*

Simongini : *Une chose à la fois, un détail ...*

de Chirico : *Oui, quand le ciel sera fini, je ferai ... le soleil noir et la lune noire ...*

Simongini : *Vous faites donc un travail méthodique.*

de Chirico : *Très méthodique, il faut toujours une méthode.³¹*

... que du point de vue iconographique :

Simongini : *Mais votre vision des choses n'est pas aventureuse ... violente ...*

de Chirico : *Non, pas du tout aventureuse.*

Simongini : *Voilà que vous attaquez la lune ... la lune sur le carrelage ?*

de Chirico : *Oui, mais je peux aussi le faire plus tard ...*

Simongini : *Cette espèce de ballon attaché au fil, est-ce que c'est la lune ?*

de Chirico : *Non, non, il s'agit d'un fil qui unit la lune noire dans le ciel à la lune illuminée dans la chambre.*

Simongini : *Un peu comme la lune au fond du puits, un motif poétique : la lune dans la pièce et le soleil sur le chevalet ...*

de Chirico : *Oui, un motif poétique ...*

Simongini : *On est d'accord ...*

de Chirico : *Oui, c'est poétique.*

Simongini : *Mais le soleil, il est d'un rouge vif ou jaune?*

de Chirico : *Jaune clair ...*

Simongini : *Un soleil anémique ...*

de Chirico : *La lune sera également jaune clair, sur le carrelage jaune clair lui aussi. Par contre, la lune dans le ciel et le soleil dans le ciel seront complètement noirs.³²*

Le sujet de l'œuvre de Giorgio de Chirico et, je le pense, depuis ses premiers tableaux, est la peinture elle-même ou, autrement dit, le peintre face à un sujet, à la technique et à l'histoire. C'est dans cette triade que l'artiste se situe, parfois plus d'un côté, parfois plus d'un autre, en posant avec conscience des actes, en prenant avec justesse la mesure des choses et en se tenant aux décisions volontaires qui mêlent les trois pôles de l'apprentissage qui l'a conduit depuis ses premières années (*La Sainte-Famille*) jusqu'au bout de son existence (*Le Soleil noir*).

Giorgio de Chirico apparaît dès lors – et certains artistes actuels ne s'y sont pas trompés³³ – comme une figure emblématique de la position de l'artiste au XX^e siècle ; pas seulement par l'œuvre qu'il nous a laissée, mais par le statut qu'il s'est donné et qu'il a assumé jusqu'à la fin de sa vie.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ Voir à ce propos les écrits de Giulio Paolini, cat. Charleroi 2001, pp. 28-33.

Laurent Busine è Direttore del MAC's Grand Hornu, Belgique