

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

« ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

LA MAUVAISE RÉPUTATION.
LE REJET DE GIORGIO DE CHIRICO
DANS L'ITALIE DES ANNÉES 1950

EMILIA HÉRY

Pour citer cet article

Emilia Héry, « La mauvaise réputation. Le rejet de Giorgio de Chirico dans l'Italie des années 1950 », dans Catherine Wermester (dir.), « *On me traite au mieux comme un monument* ». (Otto Dix, 1951). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2018, p. 15-28.

LA MAUVAISE RÉPUTATION LE REJET DE GIORGIO DE CHIRICO DANS L'ITALIE DES ANNÉES 1950

EMILIA HÉRY

ATER à l'Université Toulouse - Jean Jaurès, chercheuse associée à l'HiCSA

Introduction

Dans les années d'après-guerre, Giorgio de Chirico bénéficie d'un grand succès international. Il expose à Paris, New York, Bern, Bruxelles, Buenos Aires, est présenté à la Biennale de Venise en 1948 et inspire de nombreuses études¹. Rien d'étonnant à ce qu'en Italie les journaux lui consacrent ainsi régulièrement des articles. L'attention serait flatteuse, si les termes employés par ses concitoyens n'étaient pas, le plus souvent, fort peu élogieux. Les titres, par exemple, prennent souvent un ton tapageur et adressent au lecteur complice un « il a encore fait des siennes », « et voilà qu'il remet ça », ou « vous ne savez pas la dernière de de Chirico²? ».

À l'agacement des médias, s'ajoute un mouvement de protestation contre sa nouvelle série d'autoportraits, en particulier contre celui qu'il vient de présenter à la *Galleria del Secolo* de Rome³. Assis entièrement nu sur une chaise⁴, le corps tourné de trois quarts, il lance au spectateur un regard inquiet, menton rentré, main droite agrippée à l'assise, main gauche ballante. Il a l'air démuni,

1 Comme, par exemple : Italo Faldi, *Il Primo de Chirico*, Venezia, Alfieri, 1949 ; Massimo Valsecchi, *La Metafisica di Giorgio de Chirico*, Milano, Ed del Milione, s.d.[vers 1949].

2 Le journal *La Stampa* titre par exemple, « La mostra polemica di de Chirico a Venezia » (Alberto Rossi, *La Nuova Stampa*, 17 septembre 1949, p. 3) ; « Scatenato De Chirico contro l'arte di Picasso » (Leo Pestelli, 21 mai 1953, *Nuova Stampa Sera*) ; « Nel salone dell'Unione Culturale. Alla conferenza di De Chirico molti applausi e qualche fischio » (sans auteur, *La Nuova Stampa*, 24 avril 1958, p. 4) ; « Ancora ironie di De Chirico sui dipinti di Modigliani » (a. n., *La Stampa*, 8 février 1959, p. 4) ; « Sconcertante affermazione di de Chirico, « Da Cézanne in poi l'arte moderna è brutta » » (m. t., *Stampa Sera*, 7 et 8 février 1959, p. 3).

3 Giorgio de Chirico, *Autoportrait nu*, huile sur toile, 1945, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome.

4 Lors de l'exposition de l'œuvre, en 1949 à la Royal Society Accademy de Londres est ajouté au modèle un périzonium. C'est ainsi que nous l'observons encore aujourd'hui.

accablé⁵, dans ce qu'il pense être « sans doute la peinture la plus complète [qu'il a] réalisée jusqu'à présent⁶ ». Le public romain ne comprend cependant pas cette « huile emplastique⁷ » d'un classicisme déconcertant et sans doute bien trop éloignée de ses œuvres métaphysiques⁸. Les mêmes réactions accueillent son *Autoportrait en costume du XVII^e siècle* (*Autoritratto in costume del '600*, 1945-1946)⁹ réalisé la même année et qu'il considère, lui aussi, comme « une des meilleures peintures [qu'il ait] jamais réalisées¹⁰ ». Assis, vêtu d'un chapeau et d'un costume empruntés au Théâtre de l'Opéra de Rome, il affecte un air élégamment *serioso*¹¹. La critique prend au pied de la lettre ces autoportraits et y voit une ultime preuve de son égocentrisme : de Chirico n'aime que lui. Le peintre, de son côté, n'en est pas affecté, et même, en joue. Dans le *Portrait en costume*, par exemple, il tient à la main un petit livre rouge qui n'est autre que l'évocation de la première édition de ses *Mémoires*, parue la même année. Conscient de l'image qu'il renvoie et de l'exaspération qu'il provoque chez certains, il profite du regard porté sur lui – même pour de mauvaises raisons – pour faire son autopromotion.

Du côté stylistique et iconographique, il n'y a pas de grand changement dans son œuvre, si ce n'est que ses chevaux semblent plus agités¹², et ses autoportraits très nombreux. Pour le reste, on retrouve les sujets métaphy-

- 5** Le contexte de création de l'œuvre peut sans doute expliquer l'expression du peintre : elle est réalisée en 1943 alors qu'il vit depuis quelques mois chez un ami antiquaire à Florence, forcé de partir de Milan à cause des bombardements, et inquiet pour sa femme Isabella, de confession juive.
- 6** Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani [1962], 2013, édition numérique Kindle, emplacement 2715 sur 4540, trad. de l'auteur.
- 7** Il met au point la technique de l'huile emplastique dans les années 1940 et élabore la recette à partir d'un livre de Jean François Mérimée sur la peinture à l'huile publié en 1830. Sur les techniques picturales de de Chirico, voir : Salvatore Vacanti, « Dalla pittura murale all'olio emplastico : sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni trenta e quaranta », *Metafisica*, n° 9-10, 2010, p. 160-192.
- 8** Voir, par exemple, la critique succulente de Toti Scialoja sur l'exposition reproduite dans *Toti Scialoja critico d'arte : Scritti in « Mercurio » 1944-1948*, Roma, Gangemi, 2015, p. 83.
- 9** Le tableau est présenté en 1949 lors de l'exposition personnelle à Londres. Voir : *De Chirico, nel centenario della nascita*, Milano, Arnoldo Mondadori, Roma, De Luca, 1988, notice n° 79, p. 214.
- 10** G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, op. cit., empl. 3006 sur 4540, trad. de l'auteur.
- 11** « Serioso » : qui affecte un air sérieux ou grave.
- 12** On pourrait citer : *Testa di cavallo*, huile sur carton, 1940, coll. Astaldi, Roma (*Catalogo generale Giorgio de Chirico, opere dal 1931 al 1950*, vol. 3, Milano, Electa, 1971, n° 245) ; *Cavallo ferito*, huile sur toile, 1946, coll. Galleria Blu, Milano (*Ibid.*, n° 267) ; *Cavaliere caduto*, huile sur toile, 1946, coll. Borri, Arezzo (*Ibid.*, n° 268).

siques désormais connus du peintre : Hector et Andromaque, Les trouvères, Les muses inquiétantes, Les archéologues, et quelques Places d'Italie¹³. Et plus on avance dans les années 1950, plus la présence de thématiques que nous appellerons « néo-classiques » devient forte. On ne compte plus à cette période les scènes de genre, les paysages, les vues de Venise, les natures mortes, les scènes mythologiques¹⁴. Rien de tout cela ne semble rompre véritablement avec la production précédente.

Si l'on ne note aucun réel changement iconographique ou stylistique entre l'avant et l'après-guerre, d'où vient alors la mauvaise réputation qui marque la figure de Giorgio de Chirico dans cette période ? Pourquoi les critiques sont-ils si méfiants à son égard ?

À travers l'observation de trois événements marquant la carrière du peintre dans l'après-guerre et la lecture de son œuvre par deux personnalités alors très influentes, l'historien de l'art Carlo Ludovico Ragghianti et le peintre Renato Guttuso, cet article tentera de mieux comprendre la place réservée au *Pictor classicus*¹⁵ dans le milieu culturel italien des années 1950.

« Peintres, intellectuels, modernistes et autres tristes ânes¹⁶ »

Dans l'après-guerre, la biographie du peintre fait apparaître trois événements caractéristiques du rôle qu'il joue alors dans la sphère culturelle. Il s'agit d'abord de la publication, entre 1944 et 1945, de divers écrits de l'artiste, inspirés en grande partie par son dégoût pour l'art moderne. Apparaît ensuite le problème des faux tableaux qui se cristallise en 1946, autour d'une exposition parisienne. Pour finir, il organise en 1950, à Venise, en signe de protestation contre l'irrespect patent dont son travail avait fait l'objet lors de la Biennale de 1948, une « antibiennale » très remarquée.

Après avoir voyagé entre Milan, Florence et la Toscane, il s'installe définitivement à Rome en 1944 et publie *Souvenirs de Rome 1918-1925*¹⁷, suivi de

13 Voir : *Ibid.* ; *Cat. Gen. G. de Chirico, opere dal 1931 al 1950*, vol. 7, Milano, Electa, 1971.

14 Voir : *Cat. Gen. G. de Chirico, opere dal 1951 al 1971*, vol. 3, *op. cit.*

15 En 1919 dans un article intitulé « Il ritorno al mestiere » et publié dans la revue *Valori Plastici*, il affirme sa présence en tant qu'artiste classique et utilise la formule restée célèbre : *Pictor classicus sum*.

16 G. de Chirico, *Memorie della mia vita, op. cit.*, empl. 396 sur 4540, trad. de l'auteur.

17 *Ricordi di Roma, 1918-1925*, Roma, Editrice Cultura Moderna, 1945.

la première édition des *Mémoires de ma vie*¹⁸ en 1945. La même année sort également le recueil d'écrits intitulé *Comédie de l'art moderne (Commedia dell'arte moderna)*¹⁹.

Les *Mémoires* et la *Comédie* nous intéressent tout particulièrement. Le premier débute, structure classique, par l'enfance de l'artiste. Mais loin de révéler des éléments biographiques intimes, l'auteur se sert du portrait familial pour expliquer sa genèse en tant que peintre et écorcher, déjà, la figure de ce qu'il appelle les « modernes » dès les premières phrases de son ouvrage.

Le souvenir le plus lointain que j'ai de mon enfance est celui d'une grande chambre. C'était le soir, dans cette chambre sombre et triste ; les lampes à pétrole étaient allumées et couvertes d'un abat-jour. [...] Moi je tenais entre les mains deux tout petits disques de métal doré, percés en leur centre, tombés d'une sorte de mouchoir oriental que ma mère portait sur la tête et qui était bordé de ces petits disques brillants. En regardant ces deux petits disques je crois que je pensai aux timbales, aux cymbales, à quelque chose qui aurait dû faire un son [...] ; mais la joie que j'éprouvais à les tenir entre mes petits doigts inexpérimentés, comme les doigts des peintres primitifs, et ceux des peintres modernes, était sûrement liée à ce sentiment profond de perfection qui m'a toujours guidé dans mon travail d'artiste²⁰.

Discrètement dans ce passage, au détour d'une phrase, il écrit : « mes petits doigts inexpérimentés, comme les doigts des peintres primitifs, et ceux des peintres modernes ». Et au cas où le lecteur serait passé à côté de l'intention, il insiste quelques pages plus loin :

« Si aujourd'hui mon maître Mavrudis [son maître grec à Volos] était à Rome il pourrait amener à l'école tous nos « génies » modernistes et leur apprendre qu'avant d'être cézanniens, picassiens, soutiniens ou matissiens et avant d'avoir l'émotion, l'angoisse, la sincérité, la sensibilité, la spontanéité, la spiritualité et d'autres bêtises du même genre, ils feraient mieux d'apprendre à faire une bonne et belle pointe à leur lapis et d'essayer, avec cette pointe, de bien dessiner un œil, un nez, une bouche ou une oreille²¹. »

On l'aura compris, un des objectifs principaux de la publication de ces mémoires est précisément de ternir l'image des « modernes ». Un mouvement

18 *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945.

19 Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, [Roma, Traguardi, 1945] Milano, Abscondita, 2002.

20 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 243 sur 4540, trad. de l'auteur.

21 *Ibid.*, empl. 374 sur 4540, trad. de l'auteur.

moderniste dont nous savons tous que Giorgio de Chirico en a fait partie au début du siècle, et qu'il l'a rejeté en affirmant être un peintre classique (*Pictor Classicus Sum*) en 1919. Inutile de dire que la publication au titre évocateur, la *Comédie de l'art moderne*, en 1945, jette de l'huile sur le feu du combat qui l'oppose à ses contemporains. Dans ce recueil dont la première partie est consacrée aux écrits édités dans des revues et journaux de 1918 à 1943, il attaque Cézanne et Manet présentés comme les « chefs de file de la décadence de la peinture contemporaine²² ». Il s'en prend aussi, entre autres, à Gauguin et Van Gogh, ne semblant épargner que Renoir²³ et Picasso²⁴.

Particulièrement intéressante, la deuxième partie de l'ouvrage rédigée par sa compagne Isabella Far regroupe des écrits produits entre 1941 et 1945. Encore plus virulents envers le modernisme, ils portent un regard très sévère sur la société contemporaine comme le laissent deviner ces quelques phrases tranchantes : « Aujourd'hui, tout a changé. Plus personne ne renonce à l'activité artistique. Aujourd'hui il n'y a plus d'artisans, mais il y a en revanche une masse de mauvais artistes, de véritables analphabètes de l'art, qui s'obstinent néanmoins à poursuivre leur activité lamentable²⁵ » ; « Les naissances des génies s'étant raréfiées, il apparaît naturel que les arts périclitent²⁶ » ; « En France, Courbet a été le dernier grand peintre ; en Allemagne, Böcklin ; en Italie, Carnovali²⁷ ».

En réalité, cette section sur les contemporains n'a jamais été écrite par Isabella, mais bien par son compagnon. On pourrait alors penser, dans un premier temps, que son double féminin lui permet de faire assumer des propos qui le mettraient en grande difficulté avec ses collègues peintres et critiques.

22 Giorgio de Chirico, « L'eterna questione », 1938, dans Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna, op. cit.*, 2002, p. 111.

23 *Ibid.*, p. 113, trad. de l'auteur. « En Amérique, grand marché de l'art français moderne où pointaient et s'agitaient tous les actionnaires et les boursicoteurs de la spéculation artistique mondiale, le seul peintre français qui résistait sans injections d'huile camphrée et sans inhalations d'oxygène était Renoir ; et cela parce que sa peinture plaît, et elle plaît parce que lui a été un véritable peintre. »

24 *Ibid.*, p. 182, trad. de l'auteur. « En ce qui concerne ensuite ces autres peintres qui pour faire bonne figure face aux intellectuels se dédient avec ferveur à la production en série de natures mortes fantomatiques, ultra-stylisées et spirituelles, en arrangeant leur sauce avec des créations picassiennes vieilles de dix, vingt et même trente ans, ils s'illusionnent bêtement, s'ils pensent que leurs tardives et plates imitations peuvent se rapprocher même un peu des créations de Picasso, leur maître et hypnotiseur. Si Picasso a peint toutes ces choses c'est parce qu'il les avait en lui et ne faisait que lever le rideau sur un spectacle dont il possédait le secret et le monopole. »

25 *Ibid.*, p. 221.

26 *Ibid.*, p. 146.

27 *Ibid.*

Mais partant du constat qu'il s'est rarement préoccupé des retombées de ses prises de position, il faudrait plutôt envisager ce jeu de rôle comme une énième plaisanterie du peintre qui fait semblant de vouloir tromper le lecteur qui, lui, a bien compris qui se cache derrière la plume.

Jeu de dupes

Un an après la sortie de la *Comédie*, en 1946, alors qu'une exposition personnelle lui est consacrée à la galerie Allard à Paris, le peintre déclare que toutes les œuvres présentées sont fausses. Cet événement marque le début de la saison des procès autour des faux tableaux.

Procès d'abord de la part de de Chirico contre les galeristes et institutions exposant des œuvres qu'il estime « fausses », mais procès également contre de Chirico lui-même pour les dommages engendrés par ses dénonciations. Ce dernier cas a notamment lieu en 1947, lorsque la *Galleria Il Milione* de Milan entame un procès contre le peintre qui avait confié à une cliente que le tableau qu'elle venait d'acquérir (une Place d'Italie) était faux. De Chirico perd d'abord le procès mais décide de faire appel. Le galeriste Sabatello perd finalement, et l'affaire est abondamment relayée la presse²⁸.

Le problème se répète l'année suivante. En 1948, lors de la première Biennale de Venise de l'après-guerre, ses œuvres sont présentées auprès de Carrà et Morandi dans une exposition collective sur la Métaphysique italienne, sous le commissariat de Francesco Arcangeli²⁹. Mais de Chirico affirme ne pas avoir été mis au courant de son organisation ni même invité au vernissage. La sélection pour l'accrochage ne correspond absolument pas à l'idée qu'il veut donner de son travail : elle est réduite à la période allant de 1910 à 1920, donc à la seule reconnue comme « Métaphysique ». Par ailleurs, le peintre ne supporte pas de figurer aux côtés de deux autres artistes, Carrà et Morandi, qu'il n'apprécie que très modérément. Pourquoi n'est-il pas présenté seul, comme ce fut le cas lors de la dernière Biennale de 1942 ? Cerise sur le gâteau, le prix de la Métaphysique est décerné à cette occasion à Giorgio Morandi. De Chirico ne peut le digérer. Après avoir tempêté contre le commissaire dans les journaux, il déclare qu'une toile présentée à cette exposition est fausse³⁰. Il inquiète alors dans un premier

28 Voir : Paolo Picozza, « Origine e persistenza di un *tòpos* su de Chirico. De Chirico – Sabatello - Galleria Il Milione. Il primo processo (1947-1956) riguardante un falso, ritornato oggi di attualità. », *Metafisica*, n° 1-2, 2002, pp. 326-333.

29 L'exposition est intitulée « Tre pittori italiani dal 1910 al 1920 ».

30 Voir, par exemple : P. A. Pellicchia, « Un nuovo scandalo denunciato da De Chirico. Falso il « trovatore » esposto alla Biennale », *Stampa Sera*, 7 et 8 octobre 1949, p. 1.

temps le commissaire de la Biennale³¹. Mais il perd le procès, puis fait appel, et les avocats des deux parties finissent par trouver un accord. Sa vengeance ne se fait pas attendre. En 1950, en parallèle de la Biennale, il organise une autre exposition dans les bâtiments de la société des canotiers de Venise, nommée Bucintoro. Pour cette dernière, il publie un journal intitulé « La Biennale en feu » qui, selon la légende, sème la panique auprès des visiteurs persuadés que les pavillons de la Biennale prennent feu. De Chirico, lui, s’amuse de cet affolement.

Le problème des faux de Chirico, croissant dans les années 1950, est inévitablement abordé dans le premier numéro du catalogue général des œuvres du peintre, publié très tardivement, en 1971. Claudio Bruni, en charge du catalogage, annonce dès les premières lignes que « la compilation de cette œuvre est la pierre angulaire dans la lutte contre les faux qu’Isabella de Chirico combat héroïquement et avec ténacité depuis des années³² ». Sans décrire les nombreux passages du texte introductif qui reviennent sur le sujet, on retiendra que le travail d’authentification concerne tellement de pièces, que dans les années 1970 il n’est toujours pas achevé. De Chirico qui dénonce systématiquement les copies frauduleuses, passe dans les années d’après-guerre pour un excentrique. L’histoire lui donnera cependant raison, et la plupart des œuvres qu’il a invalidées dans cette période seront bien plus tard identifiées comme n’étant pas de sa main³³.

31 Lettre publiée dans la revue *Metafisica*, « Illustre Direttore », *Metafisica*, n° 5-6, 2006, p. 603, trad. de l’auteur.

« Illustre Directeur, [...] »

J’ai bien autre chose à faire que de « polémique » avec Monsieur Longhi, ou avec d’autres. J’ai fini par comprendre clairement que, concernant nombre de ces personnes qui aujourd’hui tirent plus ou moins les ficelles des affaires du, ainsi dit, « Art Moderne », il n’y a qu’un seul lieu, particulièrement dans ce genre de cas, où l’on peut se rencontrer : le Tribunal.

Les tableaux « métaphysiques » exposés à Paris étaient tous des faux. [...] »

Monsieur Roberto Longhi, en 1918, à propos d’une exposition de mes tableaux métaphysiques, écrit dans le journal *Tempo* de la même année un article accablant, bêtement méchant, dont il ressortait que ma peinture métaphysique ne valait vraiment pas un kopeck.

Maintenant, Monsieur Roberto Longhi [...] n’aurait pas dû collaborer avec les autres membres de la Commission [de la Biennale], à l’intronisation de cette peinture, exposée, du reste, contre ma volonté, et dont l’exposition avait été décidée sans que je le sache. »

32 Claudio Bruni, [s.t.] dans *Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume primo, opere dal 1908 al 1930*, Milano, Electa, [s.p.], trad. de l’auteur.

33 Voir : Paolo Picozza, « Giorgio de Chirico tra ortodossia e inquisizione », *Metafisica*, n° 5-6, 2006, p. 9-15, trad. de l’auteur.

Sarcasmes et assimilations

Un an après la Biennale de Venise, en 1949, dans la nouvelle saison de la revue du critique et théoricien de l'art toscan Carlo Ludovico Ragghianti désormais appelée *La Critica d'Arte*³⁴, ce dernier rédige un article très important intitulé « Le premier De Chirico³⁵ ».

Profitant de la recension d'un ouvrage récemment publié par l'historien de l'art Italo Faldi³⁶, Ragghianti revient sur une polémique ouverte en 1935, époque à laquelle il avait violemment attaqué l'art de De Chirico lors de son importante exposition personnelle à la *Quadriennale di Roma*³⁷. Voici un extrait du texte publié à l'époque dont il faut relever le ton particulièrement agressif :

En résumé, tout l'effort et l'intérêt du peintre ont été gâchés, et sont gâchés, par ce jeu d'inventivité torturé et baroque, (une inventivité) stérile, fausse, immobile dans sa propre passivité satisfaite par l'imagination. [...]

En voyant la monotonie, extrêmement tranquille et sans soupçon, avec laquelle sur des cinquantaines de toiles, durant des années entières, De Chirico s'est abandonné à ce jeu charmé et étranglé par des inventions « capricieuses », insolites, bizarres, [...] on aurait envie de se lever en un mouvement d'impatience, si ne prévalait pas la joie pour la crédulité si innocente de l'auteur, à l'évidence et en totale bonne foi persuadé d'avoir dit on ne sait quel nouveau mot (pensez : nature morte *évangélique* ! elle ne vous fait pas frissonner cette allusion effrontée, pleine de sens souterrains et de capillarités ramifiées ?) [...] ³⁸.

Si dans son article de 1949 Ragghianti commence par reconnaître « un certain excès de verdeur et de rigidité dans les jugements portés³⁹ » en 1935, il précise rapidement que cela fut provoqué par « une littérature jusqu'alors excessivement et banalement élogieuse⁴⁰ » à l'égard des travaux du peintre. Argument qui, notons-le au passage, est bien faible, car De Chirico ne reçoit alors que des critiques très virulentes, les rares soutiens de la période auxquels Ragghianti peut faire référence se situant sans doute du côté d'un certain Waldemar George⁴¹, par exemple.

34 Il fonde la revue sous le nom « *Critica d'Arte* » en 1935 avec Ranuccio Bianchi Bandinelli.

35 Carlo Luovico Ragghianti, *Notizie e letture - Il primo De Chirico*, *La Critica d'Arte*, 4, 1949.

36 Italo Faldi, *Il primo De Chirico*, *op. cit.*

37 C.L. Ragghianti, « La seconda Quadriennale d'arte italiana. De Chirico », *La Critica d'Arte*, 1, 1935.

38 *Ibid.*, p. 54, trad. de l'auteur.

39 C. L. Ragghianti, *Notizie e letture - Il primo De Chirico*, art. cit., p. 325, trad. de l'auteur.

40 *Ibid.*

41 Voir : Waldemar George, *Chirico*, Paris, Chroniques du jour, 1928. L'auteur, dès le premier chapitre, s'attache à défendre l'artiste contre les reproches qui sont faits par ses contemporains. Il se voit obligé d'affirmer que « [L]'artiste n'a pas changé. Un principe harmonique d'unité préside

Il utilise en outre le problème du morcellement de la production du peintre (les œuvres produites après le « retour au métier » de 1919 n'étant pas considérées comme dignes d'attention) pour le renverser et affirmer que c'est tout son œuvre qui est à réévaluer (ou plutôt à dévaluer) :

Peut-on vraiment opérer ce découpage, poser sur l'ensemble de l'œuvre de De Chirico cette barrière, porter aux nues la « peinture métaphysique » et chasser aux enfers, ou du moins dans les limbes, toute la peinture réalisée par lui après 1918 ? On le pourra, peut-être, mais à condition de démontrer concrètement, avant la poétique, la « formalité » de la « peinture métaphysique » dechiriquienne ; et donc, si cela est, ou n'est pas, une identité substantielle, et pour mieux dire, une continuité de comportement, de caractère, entre la première période du peintre et celles successives⁴².

Jusqu'à présent, les critiques ont, d'après Ragghianti, toujours posé sur l'art du peintre un regard subjectif, influencé par un contexte psychologique, historique, et culturel. Il faudrait donc, pour l'analyser correctement, faire abstraction de ce contexte et se concentrer sur les éléments purement formels. Il faudrait uniquement faire l'analyse des éléments figuratifs de façon intrinsèque (dans ce cas on remarquerait, par exemple, l'influence très forte de l'architecture allemande dans le travail du peintre). Ainsi, il apparaîtrait que les sujets traités par de Chirico, leur complexité, et les titres donnés aux tableaux, participent de l'interprétation culturo-psychologisante de ses œuvres. Cela révélerait que le peintre cache volontairement un vide de contenu derrière la multiplication de signes superficiels.

Si l'on ne peut pas s'attarder trop longuement sur le texte de Ragghianti, il faut remarquer que sa tonalité, sa virulence, montrent combien il est d'usage dans les années 1950 d'attaquer de Chirico sans prendre de gants, de dénigrer sa peinture, voire de s'en moquer, en suivant le sillage tracé jadis par André Breton. Les propos de Carlo Ludovico Ragghianti, intellectuel très influent dans

à toute sa production » (p. XVIII). En effet, la même année, André Breton et Louis Aragon s'attaquent plusieurs fois à de Chirico : ils publient, d'une part, dans *La révolution surréaliste*, une photographie représentant la parodie d'un de ses tableaux, et organisent, d'autre part, une fausse exposition singeant ses œuvres avec petits chevaux, cailloux et jouets pour enfant.

42 C. L. Ragghianti, *Notizie e letture - Il primo De Chirico*, art. cit., p. 325, trad. de l'auteur.

les années d'après-guerre tant sur le plan culturel que politique⁴³, encouragent ainsi largement les portraits au vitriol brossés les années suivantes⁴⁴.

Dans les années 1950, c'est de façon surprenante du côté des réalistes italiens qu'il faut attendre une réaction en sa faveur. En 1952 Renato Guttuso, chef de file du *Fronte Nuovo delle arti*, fait la pluie et le beau temps au sein de la culture officielle de l'Italie libérée. On le sait très dur à l'égard de certains de ses collègues – les abstraits en tête⁴⁵ –, il se révèle très clément envers de Chirico. Il rédige notamment un article intitulé « Raisons et torts de Giorgio de Chirico⁴⁶ », publié dans *Realismo*, principale revue du mouvement réaliste. Dans ce dernier, il reconnaît bien que le peintre a exagéré avec ses attaques contre l'art moderne, mais remarque que les critiques se sont terriblement fourvoyés en rejetant les œuvres produites après les années 1920. Ainsi, quand de Chirico « se peint en costume du dix-septième siècle, un tel costume a la même valeur de « trouvaille » qu'en avaient les petites équerres avec lesquelles il fabriquait ses « trouvères » ou ses « muses inquiétantes ». Il y a là le même « surréalisme » et la même ironie [...]»⁴⁷.

43 Compté parmi les fondateurs du Parti d'Action, emprisonné par le régime fasciste, résistant en Toscane, il est président du Comité de Libération Nationale toscane en 1944. Après la guerre, il est sous secrétaire aux arts et aux spectacles en 1945 dans le gouvernement Parri, puis enseigne dès 1948 à l'Université de Pise, et fonde en 1952 la revue *seleArte* qui reçoit un franc succès en Italie et à l'étranger.

44 Il faut lire, par exemple, le ton méprisant avec lequel James Thrall Soby le décrit en 1955 dans l'ouvrage *Giorgio de Chirico*, et observer qu'il cite dans les remerciements les articles de Ragghianti consacrés au peintre dans la revue *Critica d'arte*. Voir: James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York, The Museum of modern art, 1955, p. 7-12.

45 Voir en particulier les articles: Renato Guttuso, « Che cosa vogliamo dalla cultura ? », *Vie Nuove*, 30, 24 juillet 1949, reproduit dans R. Guttuso, *Scritti*, Milano, Bompiani, 2013, p. 1187-1190; Renato Guttuso, « Realisti e astrattisti », *Il calendario del popolo*, 97, 1952, reproduit dans *Ibid.*, p. 1210-1223.

46 R. Guttuso, « Ragioni e torti di de Chirico », dans *Realismo*, I, 4, octobre 1952, reproduit dans *Ibid.*, p. 392-406.

47 *Ibid.*, p. 394, trad. de l'auteur.

Quand Guttuso tente par tous les moyens de trouver des circonstances atténuantes au comportement du peintre⁴⁸, il le fait moins par affection⁴⁹ que par intérêt. Parler de de Chirico est pour lui un moyen de vanter les vertus du courant réaliste et d'avancer que seul ce style adhère parfaitement aux espoirs du peuple. Seul bémol, son modèle n'est absolument pas communiste et pratique un réalisme désengagé⁵⁰. Il le dit dans un article plus tardif qui résume parfaitement sa pensée :

Reprendre en considération les valeurs de la peinture d'orientation réaliste, signifie être guidé par la main du peintre et voir avec plus d'intensité le visible. [...] Dans cette façon de nous aider à voir, à pénétrer, à connaître, réside la philosophie du peintre et le mode à travers lequel il exprime cette dernière.

On doit alors se demander (et, en effet, c'est ce qui est expressément demandé aujourd'hui) quelle est la philosophie de de Chirico, quel monde il exprime, à quel public sa peinture s'adresse. Aujourd'hui on somme le peintre de dire ce qu'il veut vraiment exprimer ; quel est son engagement, de la même manière qu'hier encore, l'honneur de l'artiste consistait dans son désengagement⁵¹.

Si les tentatives de récupération de la part du réaliste se soldent par de nombreux échecs (les écrits de de Chirico ne mentionnent d'ailleurs ni le nom de Renato Guttuso, ni même la question des réalistes), Renato Guttuso continue de témoigner son admiration profonde et sincère pour le *maestro*. Il lui rend en 1976 un très bel hommage dans son œuvre *Caffè Greco* et écrit, quelques mois avant la mort du peintre de Volos en 1978, un article dans l'*Unità* intitulé « Pour

48 *Ibid.*, p. 395, trad. de l'auteur.

« Mais il existe en outre des situations objectives qui expliquent la violente rébellion de de Chirico : l'aggravation des déviations individualistes, le déchaînement toujours plus rationnel de tous les caprices et les abus de pouvoir, l'enrôlement en masse sous le drapeau de l'abstraction de toute la jeunesse la plus mal préparée et la plus pressée, le mépris grandissant pour le beau, le réel ; le cynisme toujours grandissant de la spéculation marchande, la dissolution totale de tous les valeurs et sens de l'art. »

49 Notons cependant que Renato Guttuso a toujours été attiré par le travail de de Chirico. Âgé de vingt-six ans, il publie dans la revue *Prospettive* un article très élogieux intitulé « Dessins de de Chirico à la « Galleria della Cometa » ». Voir : R. Guttuso, « Disegni di de Chirico alla « Galleria della Cometa » », *Prospettive*, n° 4-5, 1937.

50 R. Guttuso, *Scritti, op. cit.*, p. 397, trad. de l'auteur. « De Chirico n'essaie jamais d'historiciser le discours, ou de le mettre en relation avec les courants idéologiques, avec l'histoire de la pensée d'un moment particulier du développement de la société. »

51 R. Guttuso, « De Chirico o della pittura », *Rinascita*, n° 43, 30 ottobre 1970, p. 16, reproduit dans *Metafisica*, n° 1-2, 2002, p. 293, trad. de l'auteur.

de Chirico (Est-il juste d'oublier de Chirico?)⁵² » dans lequel il regrette que l'Italie n'ait pas daigné lui organiser pour ses quatre-vingt-dix ans un anniversaire à la mesure de son talent.

Baisser de rideau

Si, souvent, les écrits de de Chirico amusent par la mauvaise foi assumée qui en émane, il arrive que quelques-uns soient trop fâcheux pour lui être pardonnés. En 1953, par exemple, lors des deux rétrospectives majeures consacrées à Pablo Picasso à Rome et à Milan, il rédige un article contre la première, suspectant qu'elle ne soit rien d'autre qu'un acte mercantile⁵³. Rien en apparence ne s'éloigne dans cet écrit de la bougonnerie du peintre à laquelle nous sommes désormais habitués. Sa contribution paraît cependant dans le *Meridione d'Italia*⁵⁴ qui n'est autre que le journal italien néofasciste le plus important à l'époque. Jusqu'à sa dissolution en 1961, c'est l'organe de presse principal du néofasciste *Movimento Sociale Italiano*, et de Chirico en est un contributeur régulier.

Une question inévitable sous-tend alors ce fait : de Chirico est-il philo-fasciste ? Réponse bien difficile car son parcours pendant le régime est loin d'être lisible. Il participe, d'une part, à l'exposition, en 1926, du groupe partisan du retour à l'ordre *Novecento*, organisée par Margherita Sarfatti, et réalise, d'autre part, la commande de gladiateurs pour orner le salon du collectionneur et marchand d'art philo-fasciste Léonce Rosenberg en 1929 (appelé le « Salon des gladiateurs »). Aussi, il peint en 1942, un portrait d'Edda Ciano, la fille de Benito Mussolini et l'épouse de Galeazzo Ciano, un des hiérarques fascistes les plus importants, dont il fait aussi, la même année, le portrait. Il bénéficie enfin en France du soutien de Jean Cocteau ou Waldemar George. Mais il se tient toutefois plutôt à l'écart des cérémonies et récompenses officielles.

Déjà amateur de scandales, il en déclenche un lorsqu'il écrit en 1927 dans le quotidien théâtral *Comoedia* « En peinture, il y a bien un petit mouvement à Milan. Partout ailleurs, c'est l'affreuse Italie officielle. Et ces peintres « officiels » ne sont même pas sérieux⁵⁵. » Aussi, lorsqu'il demande à Giuseppe Bottai

52 R. Guttuso, « Per de Chirico (È giusto dimenticare de Chirico?) », *l'Unità*, 28 mai 1978, reproduit dans R. Guttuso, *Scritti, op. cit.*, p. 748-750.

53 Voir : P., « Scatenato de Chirico contro l'arte di Picasso », *La Stampa*, 20 maggio 1953.

54 Le journal sort pour la première fois à Milan le 3 février 1946. Le directeur du journal est Franco De Agazio, ancien journaliste de *La Stampa* pendant la RSI, alors détenu pour collaborationnisme à la prison de San Vittore, dont il sortira lors de l'entrée en vigueur de l'amnistie Togliatti (22 juin 1946).

55 Pierre Lagarde, « M. De Chirico, peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme », *Comoedia*, 12 décembre 1927.

alors ministre de l'Éducation nationale de pouvoir enseigner gratuitement la peinture dans une Académie vers 1937, Bottai le lui refuse. Tout juste rentré des États-Unis, de Chirico est accusé d'être un anti-italien parce qu'il est allé exposer à l'étranger, qui plus est, outre-Atlantique, alors que le pays est en pleine politique de repli national⁵⁶. Et lors de l'application des lois raciales en 1938, forcé d'aller se cacher avec sa compagne Isabella Far car elle est juive, il fait le constat le plus sombre sur la peinture italienne qui « aujourd'hui plus que jamais (...) recule⁵⁷ ». Si l'on s'intéresse, d'autre part, à ses écrits sur Benito Mussolini, ils ne sont pas particulièrement élogieux⁵⁸. On peut dire que son parcours caractérise bien celui de nombreux artistes pendant le Fascisme qui, lorsqu'ils ne sont pas des antifascistes militants poussés à l'exil ou mis en prison, évoluent comme le décrit Fanette Roche-Pézarid, dans « une apparente indépendance⁵⁹ ». On peut dire aussi que, contrairement par exemple à Mario Sironi⁶⁰, il n'est pas un partisan fasciste assez convaincu pour témoigner après la guerre d'une nostalgie du *Ventennio*. Mais il est indéniable que publier dans le *Meridione d'Italia* c'est alimenter l'image d'un réactionnaire irrécupérable. Le jeu de rôle atteint là sa limite.

56 Dans ses *Mémoires* il raconte son retour en 1937 des États-Unis en ces termes : « À Rome on m'avait créé une réputation d'anti-italien et cela pour qu'on ne puisse jamais me donner de prix aux expositions officielles et que, en général, je ne puisse même pas bénéficier d'une toute petite partie de tout cet argent que le gouvernement fasciste distribuait aux peintres et sculpteurs avec une grande générosité et en obtenant pour seul résultat de faire augmenter de façon alarmante le nombre déjà énorme de sculptures laides et de peintures laides. » Voir : G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 2382 sur 4540, trad. de l'auteur.

57 Giorgio de Chirico, « L'eterna questione », 1938, dans Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, Milano, Abscondita, 2002, pp. 113-115.

58 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 2768 sur 4540, trad. de l'auteur. « Même Mussolini était surtout, au fond, un intellectuel impuissant et un écrivain raté. Il s'est jeté corps et âme dans la politique, il a créé le fascisme et il a fait toute sa tambouille, pour se défouler. Heureusement les cas comme Mussolini sont plus que rares, heureusement, parce que, contrairement pendant plus de vingt ans à la dictature un peuple entier, arriver jusqu'au point de déclarer la guerre rien de moins qu'à l'Angleterre, la Russie et à l'Amérique et réduire son Pays à l'état dans lequel est aujourd'hui réduite l'Italie et tout ça parce qu'on sent et que l'on sait qu'on ne deviendra jamais ô grand jamais, je ne dis pas un Flaubert ou un Dostoïevski, mais même pas un novelliste de la *Tribuna Illustrata*, c'est quand-même un peu trop. »

59 Fanette Roche-Pézarid, « L'art italien pendant le Fascisme », dans *Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 106.

60 Voir : Mario Sironi, *L'art me semblait une chose si grande...*, Paris, ENSBA, 1998. Les notes personnelles de Mario Sironi rédigées dans l'après-guerre témoignent de l'usage récurrent d'un vocabulaire politique et esthétique affirmé pendant le Fascisme (on peut citer, par exemple, la défense de l'italianité et de la « race italienne » ; la reconnaissance de la domination de l'art romain sur l'art grec ; l'appel à l'exercice d'un autoritarisme nécessaire pour le peuple italien).

Il faudra attendre de longues années pour que les polémiques autour du peintre cessent. Ce n'est qu'en 2009, au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, que sera enfin reconnue l'intégralité de la production du peintre dans une institution culturelle. Nous terminerons ainsi sur les mots du directeur du musée Fabrice Hergott qui viennent alors, un peu plus de trente ans après sa mort, lui rendre finalement justice :

Aujourd'hui, la conception de la modernité évolue. Elle intègre ce qui, il y a encore dix ans, semblait stylistiquement son contraire absolu. Il est probable que le contraire du moderne n'est pas la forme, mais l'esprit, non la référence à l'art ancien, à la figuration ou au sujet, mais le conformisme et l'allégeance aux idées reçues.

Les divagations picturales de Chirico à partir des années 1920 ne sont pas moins choquantes que celles qu'Apollinaire et Breton ont approuvées. Les premières toiles métaphysiques devaient au moment de leur réalisation apparaître d'aussi mauvais goût, aussi « impossibles » que ses gladiateurs des années 1920 ou ses tableaux rubéniens des années 1940. [...] On ne lui a pas pardonné de ne vouloir s'occuper que de peinture et de refuser le regard sur la vie qu'a porté le surréalisme en s'engageant en faveur du communisme. [...]

Jusqu'à la présente exposition, on n'a vu dans Chirico que ce début, sans presque jamais pouvoir ni vouloir regarder la suite. Il serait pourtant excessif de croire que l'œuvre de Chirico de 1919 à la mort de l'artiste a été contre le surréalisme. Peut-être a-t-il poussé ce mouvement un peu plus loin, a-t-il cherché à lui donner une dimension que personne n'avait perçue avant lui ? [...]

Avec le recul, les années écoulées, peut-être devrait-on enfin voir son œuvre comme un ensemble, une construction destinée à trouver la sortie du labyrinthe où nous avons pénétré il y a longtemps⁶¹.

61 Fabrice Hergott, [sans titre], dans *Giorgio de Chirico, la fabrique des rêves*, Paris, Paris musées, 2009, p. 8-9.