

# SPILLIAERT ET CHIRICO LA MÉTAPHYSIQUE À L'ESTOMAC

« Je suis lumière », dit Chirico. « Ah, si j'étais nuit ! » lui répond Spilliaert. Bien que nés durant la même décennie 1880, le Flamand Spilliaert et le Gréco-Italien De Chirico se sont ignorés toute leur vie. Avant et pendant la Première Guerre mondiale, ils pratiquent pourtant tous deux un art nietzschéen, inquiet et halluciné, qui se ressemble et s'oppose comme le jour et la nuit, suscitant la (re)naissance d'un nouvel art métaphysique au nord, autour d'Ostende, et au sud, autour de Turin et de Ferrare.

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Léon Spilliaert.  
*Portrait de l'artiste  
par lui-même.*  
1903, crayon  
graphite, encre noire  
et encre brune à la  
plume et au pinceau,  
27,4 x 27,2 cm  
Musée d'Orsay,  
Paris, conservé  
au département  
des Arts graphiques  
du musée du Louvre.



Giorgio de Chirico. *Les Deux Sœurs (L'ange juif)*, 1915, huile sur toile, 55 x 46 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

---

**Giorgio de Chirico. La peinture métaphysique**

Musée de l'Orangerie, Paris  
Du 16 septembre au 14 décembre 2020  
Commissariat : Paolo Baldacci avec Cécile Girardeau  
et Annabelle Görger-Lammers

**Léon Spilliaert (1881-1946). Lumière et solitude**

Musée d'Orsay, Paris  
Du 13 octobre 2020 au 10 janvier 2021  
Commissariat : Anne Adriaens-Pannier  
et Leïla Jarbouai

---

Léon Spilliaert naît à Ostende en Belgique en 1881, d'un père flamand parfumeur, qui fournit la cour du roi Léopold II et habite le petit port de pêche pas encore devenu une station balnéaire à la mode, depuis un ancêtre gardien de phare au XVIII<sup>e</sup> siècle. De santé fragile, souffrant d'ulcères à l'estomac l'empêchant de dormir et lui rendant le caractère « sauvage, nerveux et colérique », Spilliaert abandonne vite ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges pour dessiner en autodidacte. Entre 1900 et 1914, il élabore un style « mélancolisant » littéraire, éminemment personnel et à la limite de l'abstraction, fait



Léon Spilliaert.  
*Digue la nuit.*  
1908, lavis d'encre et  
aquarelle sur papier,  
47,8 x 39,5 cm.  
Musée d'Orsay,  
Paris, conservé au  
département des Arts  
graphiques du musée  
du Louvre.

de paysages marins lunaires, d'architectures délaissées, de coups de vent sur des figures solitaires ou de danses sauvages de petits personnages gesticulant, qui rappellent les graffitis préhistoriques. Muni d'une lettre de recommandation de l'éditeur Edmond Deman, le Flamand se rend à Paris en 1904, où il visite le Salon d'Automne et expose à la galerie Clovis Sagot à côté de Picasso, son exact contemporain. Revenu à Ostende, il loue pendant quelques mois une mansarde au quai des pêcheurs, en 1908-09, afin de pouvoir observer depuis sa fenêtre, en voyeur, les femmes de marins de dos mais aussi

le rythme des pieux de l'estacade ou la répétition des mâts dressés vers le ciel. Fasciné par Nietzsche, dont l'esprit troublé, les terribles maux d'estomac et le goût pour les longues promenades lui semblent présenter des affinités avec lui-même, le frêle Léon se lève au milieu de la nuit pour errer dans les chambres vides de sa maison ou sur la digue à peine éclairée d'une « Reine des plages » devenue déserte. Délavant ses peintures entre lumière et obscurité, dans des encres subtiles, presque immatérielles, qu'il enlumine à l'aquarelle, à la gouache, au pastel ou à la craie, Spilliaert pratique la pensée

à l'état fluide et flottant et peint le silence de la mer et le malaise de la nuit. Le rencontrant en 1909, l'occultiste François Jollivet-Castelot, président de la Société alchimique de France, note le « regard brumeux de mer automnale » de cette figure discrète, dont se dégage « comme une illumination » et « un vertige des infinis ». On n'a pas pour habitude de rapprocher Spilliaert de la métaphysique chiricienne, préférant l'associer au symbolisme de son ami Verhaeren, qui voyait en lui « un être profond, charmant et exalté ». Pourtant, le Flamand avoue avoir subi l'influence des futuristes italiens, lorsqu'il les découvre en 1912 à l'occasion d'une exposition de Russolo, Boccioni, Carrà et Severini à la galerie Georges Giroux à Bruxelles.

## Ostende : vertige de l'infini

Mais qu'est-ce que la métaphysique, sinon la recherche de la cause première des choses et des êtres, au-delà même de leur apparence matérielle ? Pour Chirico cependant, l'au-delà n'existe que dans l'en-deçà. L'art métaphysique auquel l'Italien donne naissance n'est pas un au-delà de l'expérience et du visible, mais une expérience concrète, qui se fonde non sur l'apparence des objets, mais sur les associations d'images et d'idées qu'ils suscitent. Quand Chirico peint pour les « photomanes », soit des individus aimant passionnément la lumière, Spilliaert paraît peindre pour les « scotophobes », ceux craignant l'obscurité. « Comme à Ostende et comme partout / Quand sur la ville tombe la pluie / Et qu'on s'demande si c'est utile / Et puis surtout si ça vaut l'coup / Si ça vaut l'coup d'vivre sa vie », chanteront Caussimon et Ferré : Spilliaert a bel et bien inventé une peinture métaphysique du Nord. Transformant le domestique en fantastique, l'objet et la vision de l'objet chez lui se confondent : sous la lueur bleutée de la lune, une *Coupe bleue* démesurément agrandie évoque le miroitement de la mer réverbérant l'infini. L'angoisse suscitée par ses manteaux accrochés telles des dépouilles, ses lits devenus linceaux et ses armoires cercueils, « avec un immense froid autour », ne se veut pas émotionnelle : « Pour qui l'observe longtemps, remarquait Victor Hugo lorsqu'il dessinait à l'encre à Guernesey, l'aspect de la mer devient purement métaphysique. » Dans ses marines sombres, où une ligne d'horizon, exceptionnellement haute, laisse une masse d'eau profonde emplir la presque totalité de la feuille, Spilliaert module sa propre subjectivité comme les vagues de la conscience. Travestissant Ostende en des visions nocturnes de digues, de brise-lames, de parapets, d'arcades et de phares, qu'il décompose en aplats géométriques sur une surface plane et verticale, l'artiste déconstruit le réel des bords de mer belges en d'immenses obliques accélérées (*Brise-lames au poteau* ou *Dune et mer déchaînée*) – comme Chirico le fera à l'ombre démesurée des places de Turin et



Giorgio de Chirico.  
*Le Retour du poète*.  
1914, huile sur toile, 87 x 65 cm.  
Fondation Aga Khan, Genève.

de Ferrare. Outre ses visions d'Ostende hallucinées, Spilliaert multiplie les autoportraits – genre dont Chirico se fera le champion –, dans une « transparence opaque » (Maupassant) qui noie les contours et fait saillir ses traits anguleux à la manière d'un crâne, apparitions en vampire hurlant à la limite de son identité. « Ah, si la vie ne m'avait pas dans ses serres », s'exclame l'illustrateur des suffocantes *Serres chaudes* de Maeterlinck. Pacifiste convaincu au moment de la Grande Guerre, Spilliaert, après avoir épousé en décembre 1916 Rachel Vergison, réussit à se replier à Bruxelles jusqu'à la fin du conflit. L'angoisse a désormais quitté Léon de Bruxelles, en même temps qu'Ostende et que ses maux d'estomac. Mais si l'artiste ne franchira plus les portes de la nuit, la métaphysique ne le quittera pas tout à fait, le poursuivant en plein jour jusqu'à la fin de sa vie en 1946, dans les arbres solitaires de la forêt de Soignes comme dans le plat pays désolé des Hautes Fagnes.



## Nietzsche : je suis de la dynamite

Giorgio de Chirico, lui, naît sept ans plus tard à Volos en Grèce en 1888, d'une famille levantine cosmopolite d'origine italienne. Né au sein de la Sublime Porte, mais ayant effectué ses études à Florence et entamé une carrière d'ingénieur ferroviaire à Turin, Evaristo de Chirico, le père de Giorgio, a construit une étroite ligne de chemin de fer sur les pentes du mont Pélion en Thessalie – alors possession ottomane –, afin de relier Volos à Miliès. En 1905, à la mort de ce père héroïque, amateur d'art et polyglotte, la mère de Giorgio décide de quitter Athènes pour emmener ses deux garçons (Andrea étant né en 1891) à Munich, en passant par Venise et Milan, afin de parfaire leur éducation. À Munich, soumis à de graves crises de dépression nerveuse et à des troubles gastriques – qui rappellent ceux de Spilliaert –, Giorgio, âgé de 18 ans, se réfugie dans le symbolisme à la fois surnaturel et quotidien, « à la grecque », de Klinger et de Böcklin. Artiste en vogue disparu cinq ans plus tôt, Böcklin renouvelle la perception de l'Antiquité en la rêvant – ce dont témoigne sa célèbre *Île des morts*, inspirée par l'îlot de Pontikonisi à Corfou. Sous l'influence ésotérique de la *stimmung* allemande – « atmosphère au sens moral », selon la traduction de Chirico –, naissent en 1908-09 de petits formats expressionnistes, où l'on voit s'ébattre centaures et musiciennes dans des crépuscules obscurs, inspirés des Alpes comme de sa Thessalie natale. À l'été 1909, à Milan, en même temps que son jeune frère Andrea (qui deviendra compositeur, écrivain et plasticien sous le nom d'Alberto Savinio et avec qui il a le sentiment de former le duo mythique des Dioscures), le jeune Giorgio dévore avec passion, en français, *Ecce homo*, l'ultime et folle biographie de Nietzsche. Conquis par le

Léon Spilliaert.  
*Le Coup de vent*.  
1904, lavis d'encre de Chine, aquarelle et  
gouache sur papier, 51 x 41 cm.  
Collection Mu.ZEE, Oostende.



Giorgio de Chirico.  
*La Conquête du philosophe.*  
 1913-14, huile sur toile, 125,1 x 99,1 cm.  
 Art Institute of Chicago.

concept d'Éternel retour, où le passé revient éternellement dans l'avenir, Chirico développe à Rome en 1909 un « éternel présent » qui lui permet de contempler le monde extérieur pour y dénicher « la tranquille et absurde beauté de la matière ». Quand il descend du train à la gare de Lyon à la mi-juillet 1911, le jeune homme de 23 ans a déjà dans ses bagages plusieurs « énigmes » – dont *L'Énigme de l'heure*, qui fige le présent éternel sous l'aspect d'une gare paternelle désespérément déserte –, anticipant sur l'art métaphysique et « la peinture nouvelle » qu'il se propose de faire.

## Turin : deux artichauts de fer me regardent

Accordant plus d'intérêt aux avant-gardes parisiennes – et notamment aux *Trois Femmes* cubistes peintes par Picasso ou aux cariatides africaines taillées par Modigliani – qu'à l'espace urbain haussmannien, l'apatride en mal de patrie puise l'essentiel de son inspiration hallucinée dans les épiphanies magiques de villes italiennes sculptées à cinq heures du soir – l'heure de la corrida –, dans les ombres longues de l'implacable lumière méditerranéenne. À l'instar de Spilliaert, ses rituels divinatoires s'exercent sur des cités immobiles, à la fois archaïques et modernes, situées hors du temps, qu'il transfigure dans des visions alogiques. Après Rome et Florence, Turin puis Ferrare serviront d'images somnambules à ses illuminations crépusculaires. En 1911, alors que Chirico fait route vers Paris et qu'il est saisi, comme à chaque déménagement, de crises de colique et de mélancolie, l'artiste est frappé d'une révélation quasi mystique lors d'une étape fébrile qu'il effectue à Turin. La capitale piémontaise, où Nietzsche a succombé à la démence et où rôde le lancinant souvenir des trains fantômes d'Evaristo de Chirico, fête alors les cinquante ans de l'unité italienne avec une grande Exposition universelle. Après avoir visité la modeste chambre de travail du Zarathoustra allemand, « au-dessus des arcades qui encadrent la place principale de la ville », voici le peintre convaincu du transfert de l'âme du philosophe dans son propre corps, comme le croit la métempsychose. Ayant à peine quitté « la ville carrée des vainqueurs des grandes tours et des grandes places ensoleillées », Giorgio doit descendre précipitamment du train à Dijon, le corps en sueur, la bouche mauvaise et les entrailles tordues. Le destin lui envoie un nouveau signe turinois l'année suivante, lorsqu'il déserte du 23<sup>e</sup> régiment d'infan-



Giovanni Pastrone. *Cabiria*. 1914, film, Italie, 2 h 50.

## LA MÉTAPHYSIQUE SPAGHETTI

Dans les années précédant la Grande Guerre, le cinéma muet italien semble prolonger la métaphysique chiricienne en recréant la terreur antique avec un succès foudroyant. Aux *Derniers Jours de Pompéi*, film à grand spectacle et gros budget produit par Ambrosio Film à Turin en 1908, répond *Quo Vadis* en 1913, produit par la Cines romaine, qui impose définitivement le long-métrage dans le monde. Après *L'Enfer*, une adaptation littéraire d'après Dante de Milano Films, remplie de trucages et de surimpressions, Giovanni Pastrone, le directeur d'Itala Film à Turin, fait triompher le genre du péplum en 1914 avec le blockbuster *Cabiria*. D'une durée jamais vue de plus de 2 h, ce film catastrophe sur fond de guerres puniques fait usage des premiers travellings et de jeux de clair-obscur inédits pour des scènes de sacrifices au dieu Moloch. Mais c'est Sergio Leone, grand collectionneur d'art (qui possédait deux tableaux de Chirico), qui poursuit de manière inattendue l'aventure métaphysique avec ses westerns-spaghettis des années 1960, où les choses ne sont jamais ce qu'elles semblent être. Avec ses arcades surgissant dans un espace désert, ses silhouettes minuscules filmées dans un décor grandiose et ses perspectives trompeuses, *Pour une poignée de dollars* avoue d'emblée sa dette envers la peinture de Chirico. Jusqu'à *Il était une fois la révolution*, où les changements de plans brutaux et les juxtapositions d'images oniriques renvoient aux *Muses inquiétantes*. ■ ED

**Péplums, l'Antiquité rêvée.** Cycle de films – Auditorium du musée de l'Orangerie, Paris.  
Du 4 novembre au 9 décembre 2020

terie basé à Turin, où il a été affecté. Dans un état de grande confusion psychique, Chirico multiplie ses visions fantomatiques de « la ville éclairée en plein jour de l'intérieur » (Breton), suscitant de nouveaux saints suaires laïcs de Turin. Métamorphosant les 18 km d'arcades – création à ses yeux « du peuple romain » – de la cité piémontaise en « sensation de grandeur infinie », il vide les places des deux gares de Porta Nuova et de Porta Susa de tout voyageur, dresse les tours rouges solitaires du château d'Ivrea tels des points d'exclamation, et allonge l'ombre des monuments équestres en inquiétantes statues de Commandeur, comme autant d'ombres portées d'un réel fuyant. Dans *La Nostalgie de l'infini* ou *Le Retour du poète*, il fait s'élever la haute flèche du Mole Antonelliana, temple monumental érigé entre 1863 et 1889 par la communauté juive – et qui, à ses yeux, personnifie Nietzsche – en une « impulsion absolue vers le haut ». Ébloui par sa lecture des *Illuminations* de Rimbaud en 1912 et frappé de la similitude avec ses propres états d'hypnose semi-consciente, Chirico fait du voyant son nouveau maître : « La suppression du sens en art a été appliquée pour la première fois à la poésie par le Français Arthur Rimbaud et à la peinture par moi-même », écrit-il en 1919. En novembre 1913, rêvant de « deux artichauts de fer qui le regardent », il introduit dans ses compositions une suite d'objets hétéroclites en gros plan – artichauts mais aussi bananes, sculptures en plâtre ou canons –, qui unissent Antiquité et modernité dans une même « solitude des signes ». À l'instar de l'inquiétante étrangeté définie par Freud, les objets les plus familiers prennent vie et frappent soudain de stupeur au lieu d'être reconnus. Lorsque l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche est assassiné en juin 1914 à Sarajevo, Chirico vient d'acheter un gant de caoutchouc rose, qu'il peint aux côtés du visage en plâtre de l'Apollon du Belvédère et d'une boule verte, en un *Chant d'amour* qui va émouvoir Magritte jusqu'aux larmes. « Mes yeux ont vu la pensée pour la première fois », s'écrivra plus tard l'artiste belge, chaînon peut-être inattendu entre Spilliaert et Chirico.

## Ferrare : Nous, les Métaphysiques

Le gouvernement italien ayant décrété la mobilisation générale en mai 1915 – assortie d'un décret d'amnistie pour tous les déserteurs –, les frères Chirico doivent aller s'enrôler en Italie. S'étant présentés au district militaire de Florence, où Giorgio, comme à son habitude, tombe malade, ils sont affectés à Ferrare.



Carlo Carrà.  
*Mère et Fils.*  
1917, huile sur toile, 90 x 59,5 cm.  
Pinacoteca di Brera, Milan.

Frappé d'étourdissement et d'apathie face à l'horreur des combats, Chirico, déclaré « inapte à supporter les efforts de la guerre » et affecté à un dépôt, ne se remet à peindre que difficilement. Dans Ferrare enchaîné, la « belle et mélancolique ville où l'a conduit la fatalité » va cependant lui permettre de donner un nouveau développement aux « forces occultes qui sont en lui » et de révéler de « nouvelles images spectrales ». Privé d'atelier, contraint de peindre la nuit, l'artiste concentre son regard sur le microcosme de son quotidien, accumulant des cartes géographiques, des équerres et autres instruments d'architecture, des sucreries et gâteaux typiques de Ferrare, des décorations militaires,



des pieds de table ou des fragments de mannequins, à la limite de la claustrophilie. Inspiré des *Chants de la mi-mort* de Savinio en même temps que d'une sculpture de Boccioni, *Synthèse du dynamisme humain* – où muscles, équerres et piédroits se fondent pour évoquer un corps humain en mouvement –, la figure du mannequin sans visage, marqué d'un cercle apotropaïque en plein milieu, envahit les tableaux ferrarais. Au printemps 1917, sujet à de nouveaux troubles nerveux et intestinaux qui le laissent « dans un état de tristesse indescriptible » (Savinio), Chirico est admis, en même temps que Carlo Carrà – ex-militant futuriste en train d'opérer son « retour à Giotto » – à l'hôpital militaire pour névropathes aménagé Villa del Seminario, en périphérie de Ferrare. Autorisés tous deux à peindre pour des questions thérapeutiques, c'est enfermés au milieu de malades ayant subi le traumatisme de la guerre que les deux artistes donnent naissance à la peinture métaphysique en tant que mouvement – mouvement plus qu'éphémère, dont le poète ferrarais Filippo de Pisis, qui n'est pas encore peintre, va se faire le porte-parole. Contredisant l'iconographie de la propagande officielle guerrière, ils synthétisent la « grande folie » du monde en des compositions menaçantes, aux couleurs crues, aux lumières artificielles et aux obliques effrayantes. Métaphores de la confusion mentale et des corps mutilés des soldats de retour du front, les mannequins orthopédiques de Chirico s'apparentent, dans *Le Revenant*, à un mannequin sans tête surdimensionné dérivé de l'aurige d'Olympie, aux jambes en forme de prothèses et qui pose un genou à terre, que veille

le fantôme aux yeux fermés de Napoléon III, ou, dans *Le Grand Métaphysicien*, à des Robocops faits de métal, de béquilles, de cercueils et d'équerres pointues (inspirées de choses vues dans les espaces de « rééducation fonctionnelle » de la Villa). Dans *Mère et Enfant*, Carrà réduit la mère accueillant son enfant blessé à des bustes de couture muets qui se dressent devant une bobine électrique – issue du département d'électrothérapie. « L'homme se révèle le mannequin qu'il s'est créé », résume Roger Vitrac. Renvoyés tous deux de l'hôpital ferrarais en août 1917, Carrà en profite pour faire connaître sa nouvelle manière métaphysique à Milan et à Rome, avant de se faire soigner à nouveau les nerfs. Chirico, suspecté après le désastre de Caporetto et envoyé en observation à l'hôpital militaire de Reggio Emilia en février 1918, réintègre la Villa del Seminario à Ferrare en octobre, pour y être soigné de la grippe espagnole – à laquelle il échappe miraculeusement (à l'inverse de son ami Apollinaire, qui y succombe en novembre). Lui aussi réformé pour cause d'asthénie grave, Giorgio Morandi vient apporter son bref concours à la toute jeune école métaphysique en peignant à Bologne des natures mortes monochromes austères, d'un purisme rigoureux, faites de têtes de coiffeurs, d'objets en bois tourné, de liteaux métalliques – mais aussi, déjà, de pots et de bouteilles sans qualités particulières. « Nous autres, les métaphysiques, nous avons sanctifié la réalité », écrit orgueilleusement Chirico. Copiées par lui-même une vingtaine de fois par la suite, ses *Muses inquiétantes*, où une Héra grecque à tête de punching-ball et un Gudea du Louvre assis et acéphale attendent l'éternel retour, sur un plancher en bois qui débouche sur les quatre tours de briques du château d'Este et sur deux cheminées d'usine, pourraient bien signifier un adieu à la métaphysique. Transféré le 31 décembre 1918 de Ferrare à Rome, Chirico, qui se revendique désormais *pictor classicus*, se convertit en effet au retour à l'ordre prôné par la revue *Valori Plastici*. Alors même que Dada cherche à nouer des liens avec Chirico via Tristan Tzara, que Raoul Hausmann et George Grosz avouent leur dette aux mannequins et aux planchers verticaux de la métaphysique chiricienne, le maître lui-même renie l'avant-garde « pour retrouver un chemin vers un paradis perdu ». La métaphysique pourtant ne le quittera jamais vraiment et il ne cessera d'alterner celle-ci avec le classicisme, comme s'il s'agissait d'utiliser à tour de rôle « la main gauche ou la main droite ». Devançant sa mort en 1978, Chirico, en un dernier geste métaphysique, demande à ce qu'aucune inscription, ni même son nom, ne soit gravée sur sa tombe, demeurée aussi vide que ses places d'Italie... ■