

Luca Montanarini

ASTRATTISMO

Luigi Montanarini et la peinture abstraite

Dédié à nos parents

Editeur/Copyright
Montanarini-Isler Stiftung, 5610 Wohlen/AG
2012
www.montanarini-isler-stiftung.ch
info@montanarini-isler-stiftung.ch

SOMMAIRE

Introduction

Figuratif – abstrait

La personne

Dionysiaque - apollinien

L'aspect spirituel

Sources

Curriculums

Illustrations

Seules les conquêtes intérieures contribuent au bien de l'existence *Luigi Montanarini*

INTRODUCTION

Le présent texte doit son existence à une exposition des œuvres du peintre Luigi Montanarini, inaugurée le 11 septembre 2010 dans les sous-sols de la Maison de rencontre Rösslimatte, à Wohlen (canton d'Argovie). Elle faisait partie d'une manifestation culturelle et culinaire consacrée à la région du Latium, organisée par le Circolo A.C.L.I. (Associazione Cristiana dei Lavoratori Italiani e Internazionali: Mouvement chrétien des Travailleurs italiens et internationaux). Le Latium est, comme on le sait, la région de l'Italie où se trouve la capitale, Rome.

Luigi Montanarini naquit à Florence; cependant, après ses études à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville de naissance, et son mariage avec l'artiste peintre Heidy Isler, originaire de Wohlen, dont il avait fait connaissance à l'Académie, il partit avec elle en 1933 pour Rome, où il s'installa définitivement. Son importante œuvre picturale a donc été presque entièrement exécutée à Rome. C'est pourquoi il parut judicieux au conseil de l'association A.C.L.I. d'enrichir cette manifestation consacrée au Latium d'une exposition de quelques-uns des tableaux de ce maestro, florentin d'origine mais romain par choix.

Cette exposition était censée être une expérience: le concept de base visait surtout à rendre l'art abstrait plus accessible aux visiteurs.

Dans ce but, des œuvres figuratives et abstraites du maître furent mises face à face, montrant dans la construction de l'image des points communs qui, à première vue pouvaient même sembler de caractère purement formel et extérieur. Ainsi, sur tous les tableaux exposés, un premier plan formel en mouvement, de couleur vive, contrastait avec un fond calme, homogène de couleur plutôt sourde (cf. fig. I et II).

Lors du vernissage, ce contraste avait été explicitement souligné. De cette manière, les visiteurs disposaient d'une clé pour accéder à toutes les œuvres exposées, et en surplus, concernant les tableaux figuratifs, elle offrait un moyen de détachement de la fixation prédominante sur le sujet représenté.

Le présent texte correspond à la version écrite de la courte introduction présentée librement par l'auteur lors du vernissage de l'exposition citée plus haut. Il n'y a ici aucune prétention scientifique; il n'y a que le souhait de rendre attentif à certains rapports dont la méconnaissance peut empêcher la compréhension de l'œuvre de Luigi Montanarini dans sa totalité et sa profondeur.

Il faut encore noter que, dans le présent texte, le terme art concerne les arts plastiques, donc la peinture et la sculpture, pour autant qu'aucune autre forme d'art ne soit nommée. De plus, il n'est fait référence qu'au cercle culturel occidental, en particulier européen.

FIGURATIF - ABSTRAIT

Dans le débat artistique actuel concernant les arts plastiques, l'abstraction est devenue un sujet obsolète. Cependant, dès que le grand public y est confronté, une incompréhension et une grande irritation se manifestent encore. La raison en est apparemment que les soi-disants « arts plastiques » ont été pendant des siècles, voire des millénaires, si on pense par exemple aux peintures rupestres de Lascaux, en France, les seuls arts capables de donner des reproductions du monde objectif visible.

Pour les artistes, non seulement cette caractéristique représentait une possibilité fascinante de raconter en images, mais encore devenait à proprement parler la tâche, la fonction. Pour répondre à cette tâche, ils aspiraient donc aussi à une représentation si possible proche de la réalité, qui, suivant les lieux et les époques, pouvait revêtir des expressions ou des styles multiples.

Non seulement le grand public, mais aussi la plupart des spécialistes furent choqués lorsque, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, apparurent en France des peintres qui réalisaient des œuvres encore figuratives, mais pour qui les représentations si possible proches du réel n'étaient plus au centre des préoccupations. Ils voulaient rendre des impressions, c'est pourquoi ils furent plus tard nommés « impressionnistes ». Ils furent les premiers à rompre avec l'enseignement et les techniques académiques et, pour atteindre leurs buts picturaux, travaillèrent avec des couleurs nouvelles qui leur étaient propres, ainsi qu'avec une nouvelle façon de manier le pinceau et d'étaler la couleur, ce qui donnait l'impression que sur leurs toiles, les motifs représentés semblaient se dissoudre.

Bien que des artistes faisant partie du groupe des impressionnistes tels que Manet, Monet, Degas, Gauguin, le néerlandais Van Gogh ou Cézanne, pour n'en citer que quelques-uns des plus importants, aient été accusés d'incapacité par la critique de l'époque, encore orientée vers la tradition, les expositions d'œuvres impressionnistes sont aujourd'hui parmi les préférées et les plus visitées.

Avec leur vision innovante de la peinture, les impressionnistes avaient aplani la voie pour les futurs mouvements du XX^e siècle qui, du point de vue de l'image, allaient de manière continue vers un degré de déformation et même de décomposition du sujet jusqu'à sa complète disparition. Ainsi, les arts plastiques avaient atteint la forme qui sera nommée « abstraite ».

L'art abstrait, en tant que mouvement ou style, en italien « astrattismo », est défini dans le dictionnaire Zingarelli comme « l'absence de tout rapport à la réalité objective en peinture et en sculpture » (1). Et le dictionnaire Garzanti décrit le même terme comme « mouvement artistique moderne qui refuse la représentation directe de la réalité » (2). Les deux définitions font référence implicitement à une autre réalité, propre aux arts, à tous les arts. Une réalité cependant qui ne peut être saisie par des mots, c'est pourquoi nous tenterons une approche de cette réalité à l'aide des aphorismes de Montanarini (cf Sources, annexe 3).

Se basant sur sa propre activité, Luigi Montanarini écrit à ce propos:

« Il faut dire aux peintres qui disent « Je peins ce que je vois » qu'ils doivent définir ce qu'ils voient et leur demander si c'est à travers la peinture qu'ils voient ce qu'ils voient. La peinture possède une réalité propre, qui se différencie complètement de la réalité objective » (3, p 44).

Et se référant à l'art en tant que tel:

« L'art n'est pas une idée, mais une réalité; c'est pourquoi il ne vaut que de l'expérimenter » (3, p 60). Ainsi, la raison pour laquelle les commentaires sur l'art ne sont que des moyens limités et donc insuffisants pour saisir la réalité ou la vérité d'une œuvre devient compréhensible, à moins que le commentaire ne devienne lui-même, par l'entremise d'un choix de mots judicieux, une expérience artistique, par conséquent une œuvre littéraire.

Ce qui reste encore ouvert dans ce chapitre, c'est la question des causes qui ont amené les arts plastiques, après des siècles de représentation figurative, à prendre cette nouvelle orientation radicale dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Pour répondre de manière simplifiée à cette question certainement complexe, examinons ici seulement deux causes possibles.

La première est en relation avec le fait que l'acte de création ne peut se réaliser en-dehors d'une culture nécessairement liée à un certain « endroit » et à une certaine « époque » (3, p 40). C'est pourquoi il est vraisemblable que la mutation entamée au XIX^{ème} siècle dans le monde des arts allait de pair avec les bouleversements socio-économiques et politiques à venir ou déjà en cours dans le monde occidental. Et les reproductions déformées et distordues engendrées par le XX^{ème} siècle peuvent être comprises comme les signes avant-coureurs des événements tragiques qui allaient se produire.

Cependant, cette époque de bouleversements et d'événements tragiques correspondait aussi à une période de conquêtes techniques et scientifiques, ce qui représente la deuxième cause. Car ces conquêtes ont fait naître entre autres la technique de la photographie, et, à sa suite, la technique du cinéma et de la vidéo, de sorte que les arts plastiques traditionnels n'étaient plus les seuls à disposer de la capacité de raconter en images.

Avec la photo, le film et la vidéo, de nombreuses techniques étaient désormais à disposition pour fournir des reproductions à un degré de proximité de la réalité tel qu'il était impensable auparavant. Les arts plastiques traditionnels se voyaient privés de leur fonction narrative, ils étaient libérés de la contrainte d'être figuratifs. Ils pouvaient continuer à être figuratifs, mais ils ne le devaient plus. Ils avaient obtenu l'autonomie esthétique, qui leur offrait des possibilités presque illimitées de créativité et d'expression.

LA PERSONNE

Le parcours artistique de Luigi Montanarini correspond à celui qui est déjà considéré comme presque classique, suivi par la génération d'artistes, qui, comme lui, étaient nés en Europe au début du XXème siècle.

En effet, ces maîtres de la peinture, qui passent aujourd'hui pour les pionniers de la peinture moderne du XXème siècle, étaient tous nés dans la seconde moitié du XIXème siècle.

Wassily Kandisky par exemple, était né en 1868, Matisse en 1869, Paul Klee en 1879 et Pablo Picasso en 1881, pour ici aussi n'en nommer que quelques-uns parmi les plus connus. Ils appartiennent tous à une précédente génération d'artistes.

Luigi Montanarini est né en 1906. A la fin de ses études, en 1931, les mouvements artistiques les plus significatifs, qui devaient marquer de manière décisive la peinture du XXème siècle, existaient déjà. À part l'impressionisme, qui, même s'il préparait les modernes, appartenait encore au XIXème siècle, il y avait le mouvement dada, le cubisme, le surréalisme, l'expressionnisme et le fauvisme, pour ici encore n'en mentionner que quelques-uns. Ces mouvements artistiques modernes étaient nés surtout en Europe centrale et septentrionale, notamment en France et en Allemagne, mais aussi aux Pays-Bas et en Russie.

Mais le plus radical de tous les mouvements du début du XXème siècle débutant se révéla être celui du futurisme italien. Par le Manifeste futuriste, rédigé et publié en 1909, par leur maître à penser, l'écrivain Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), qui exigeait l'abandon total de l'héritage culturel et appelait à la révolte contre l'ordre bourgeois régnant, les futuristes affirmaient leur volonté ferme de renouvellement et se reconnaissaient comme préconisateurs sans compromis du bouleversement se profilant au début du XXème siècle, qui jusqu'alors ne s'était jamais manifesté de manière aussi violente dans le monde des arts. Mais malheureusement, à côté d'idéaux comme la jeunesse et le dynamisme, Marinetti saluait dans son manifeste aussi l'utilisation sans scrupules de la violence et de l'agressivité. Avec leurs spectacles futuristes, qui se cantonnaient surtout dans le fait d'irriter l'assistance avec leurs provocations controverses, au point si possible d'entraîner des tumultes, ou mieux encore des bagarres, ce qui garantissait l'intérêt des médias, les futuristes avaient peut-être influencé le mouvement dada, qui naquit plus tard, en 1916, au Cabaret Voltaire à Zurich. Le mouvement dada y organisa aussi des spectacles provocateurs, sans cependant aucune intention d'inciter à l'agressivité ou même à la violence.

Bien que le mouvement futuriste existât jusqu'à la mort de son maître à penser, Marinetti, en 1944 il perdit déjà de son importance, à cause du déclenchement de la Première Guerre mondiale. Car cette guerre, que beaucoup de futuristes, dans leur désir radical de changement souhaitaient voir venir, pour prendre part à tous les événements « importants », n'apporta au mouvement que morts et blessés. Avec l'architecte Antonio Sant'Elia et le sculpteur Umberto Boccioni, deux de leurs représentants les plus marquants y trouvèrent aussi la mort. Le vide qui en résulta put être comblé en partie, après la guerre, par l'arrivée de sympathisants talentueux comme les peintres Ottone Rosai, Mario Sironi et Ardengo Soffici, mais il fallut alors surtout s'arranger avec le nouveau régime fasciste. Un régime qui fut peut-être aussi inspiré par les paroles de futuristes, mais qui tira des conclusions complètement différentes sur le plan culturel.

Contrairement au régime nazi en Allemagne, le fascisme italien laissait faire le monde artistique et culturel de l'époque, et ne se mêlait de leurs affaires que lorsqu'il le considérait

comme contestataire ou alors pour l'utiliser dans le but de promouvoir sa propre propagande. Cependant, il préférait le classique et le traditionnel au moderne. En outre, ou peut-être justement pour cette raison, un nouveau mouvement artistique vit le jour en Italie sous le fascisme; il se nommait « Novecento » (« neuf cent », en référence au siècle en cours) et était très agréable au régime, car, contrairement au futurisme et à d'autres mouvements modernes, il s'engageait pour la poursuite d'un type d'expression figurative traditionnelle.

Le futurisme avait perdu son élan du début, et son rôle comme l'un des mouvements conducteurs modernes avait pâli. Comme également toute la scène artistique et culturelle italienne, ce mouvement se retrouva quelque peu mis de côté entre les deux guerres, en comparaison aux autres pays. Des artistes italiens, qui s'orientaient sur les modernes, quittèrent l'Italie, la plupart du temps pour Paris, comme le firent les peintres Modigliani, Magnelli et De Chirico. Il y eut cependant des exceptions. En architecture par exemple, il était possible d'avoir aussi, à côté de la pompe fasciste, l'« Architettura Razionale » d'un Giuseppe Terragni (1904-1943).

Une fois Luigi Montanarini installé à Rome, il rejoignit un groupe de jeunes artistes, groupe appelé « Scuola Romana », dont les membres ressentaient l'isolation de l'Italie et étaient animés de la volonté d'en sortir. Ils aspiraient certes au même but, mais vu qu'ils n'avaient pas de programme commun, voire de manifeste. Chacun essayait à sa manière. La peinture figurative de Montanarini était à l'époque encore beaucoup sous l'influence de ce qu'il avait appris à l'Académie, donc une peinture qui était plus proche du « Novecento » que du mouvement moderne. Il avait du talent, c'est pourquoi il ne manquait pas de succès à Rome. Mais il ne se laissa pas éblouir par ce succès, au contraire, il devenait de plus en plus critique envers ses propres travaux, d'autant plus que son intérêt pour l'avant-garde européenne était de plus en plus marqué. Il acquit bientôt la conviction de devoir rompre avec le travail qu'il poursuivait jusque-là et d'oser un départ complètement nouveau, qui se produisit à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, et, par voie de conséquence, entraîna en même temps son détachement de la « Scuola Romana ».

Sa nouvelle orientation le mit à rude épreuve. Courageusement, sans cesse en proie au doute, il osa s'avancer dans différentes nouvelles directions. Il semblait que Luigi Montanarini voulait retravailler et expérimenter lui-même les quarante premières années de l'histoire de la peinture du XXème siècle. C'est pourquoi naquirent souvent des œuvres qui faisaient allusion à l'un ou l'autre mouvement moderne. Malgré cela, ces œuvres étaient sans confusion possible l'œuvre de Luigi Montanarini, qui faisait progresser son propre langage artistique, suivant ainsi la voie qui devait le faire sortir d'une « ambiance » provinciale, pour le conduire vers une peinture qu'on peut qualifier d'européenne. En comparaison avec ses anciens travaux des années 1930, son style de peinture, dans les années d'après-guerre, s'épanouissait en une nouvelle palette de couleurs plus lumineuses et une plus grande abstraction. Au milieu des années 50, il réalisa le pas vers l'art abstrait pur. Pour la première fois, Luigi Montanarini présenta ses œuvres entièrement abstraites à la Biennale de Venise de 1958, où il bénéficia d'une salle d'exposition qui lui était consacrée.

L'abstraction pure devait rester le thème de ses années de travail pendant plus de quarante ans. Ce n'est que dans les dernières années de sa vie, alors que, vu son âge, les forces venaient à lui manquer pour peindre, et qu'il se consacra donc uniquement au dessin, qu'il retrouva la voie vers le figuratif. Il exécuta alors des œuvres sur des sujets bibliques ou mythologiques, à l'encre de Chine, à l'encre ou au stylo feutre.

Comme Luigi Montanarini remettait continuellement son travail en question, et, à la recherche de sa propre vérité, faisait de la contradiction une méthode de travail, son œuvre n'est pas facile à saisir ou à mettre sous une étiquette, ce qui entraîna le mécontentement de certains critiques et galeristes. Mais l'œuvre de Montanarini est pourtant saisissable. Il faut pour cela la considérer dans sa totalité, et elle exige un approfondissement qui correspond à la manière de travailler du maître dans son intensité, son sérieux et sa persévérance. Un approfondissement non seulement de nature intellectuelle mais aussi et surtout à travers les sens.

« Pour comprendre un tableau », écrit Luigi Montanarini, « je propose une comparaison : comme on peut comprendre une rose en respirant cette rose, on peut comprendre un tableau en regardant ce tableau » (3, p. 40).

DIONYSIAQUE - APOLLINIEN

En 1872 parut le premier écrit du philologue et philosophe allemand, Friedrich Nietzsche (1844-1900), 27 ans à l'époque, sous le titre « La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique ». Dans une édition ultérieure de 1886, la même œuvre portait le titre modifié « La naissance de la tragédie. Ou: Hellénisme et pessimisme » (4).

Cet ouvrage est en relation avec notre sujet, dans la mesure où Luigi Montanarini, en tant que personnalité cultivée et érudite s'était penché entre autres aussi intensivement sur l'œuvre du philosophe Friedrich Nietzsche, dont non seulement il connaissait bien le premier écrit mais auquel il se référait souvent, lors de conversations ou d'exposés, soulignant certains aspects qui étaient en corrélation avec son travail.

Partant de la tragédie grecque, dans laquelle, sous sa forme primitive, un acteur seul faisait face à un chœur chantant et dansant, Nietzsche défend dans son ouvrage la thèse suivante: le plus haut but dans l'art ne peut être atteint que par la réunion de deux instincts primitifs opposés, qu'il nomme dionysiaque et apollinien, en s'appuyant sur les deux dieux opposés de la mythologie grecque, Dionysos et Apollon.

D'après cela, au côté dionysiaque correspondent l'instinct, l'ivresse, l'envie, le ravissement, la passion, l'émotionnel et l'authenticité, tandis que le conscient, le rêve, la mesure, la contemplation, le froid, le mental et l'apparence sont par contre à ranger dans l'apollinien. En outre, Nietzsche déclare que les arts plastiques ou figuratifs, ainsi que l'art conceptuel de la parole, donc la littérature, appartiennent à l'apollinien, et les arts non figuratifs comme la musique, au dionysiaque. Et s'il parle ici encore de « réalités universelles, dont seule la musique peut parler directement, (...) perçue immédiatement, il est clair qu'il attribue non seulement à la musique mais au phénomène dionysiaque en général un rôle prioritaire, et voit dans ce phénomène même « la vraie et unique racine de tout l'art grec » (4, p.131 ss).

En effet, en comparaison avec tous les autres arts, la musique se distingue par son immédiateté extraordinairement communicative qui, semble-t-il, est due à sa perception par l'oreille, comme l'explique de manière si frappante le professeur Alfred A. Tomatis, otorhino-laryngologue, dans son livre « L'oreille et la voix » (5).

Le jeune Friedrich Nietzsche était un admirateur de Richard Wagner (1813-1883), à qui il avait dédié sa première œuvre dans une préface à l'origine adressée à ce dernier. Dans la musique de Wagner il pensait reconnaître la renaissance de la tragédie.

Il n'est donc pas étonnant qu'autrefois, mis à part le grand historien bâlois Jacob Burckhardt, seul Richard Wagner lui-même, sa seconde épouse Cosima, ainsi que son ex-époux, le chef d'orchestre Hans von Bülow, et, bien qu'avec quelques restrictions, le père de celle-ci, le pianiste et compositeur Franz Liszt, tous étaient enthousiasmés par l'ouvrage de Nietzsche. Les philologues de l'époque par contre rejetèrent la conception de Nietzsche en alléguant son manque de caractère scientifique.

Cependant Nietzsche se jugea lui-même durement dans un propre écrit plus tardif, « Essai d'autocritique » de 1886. Maintes fois, il le déclare être un ouvrage « discutable et inacceptable », et critique son utilisation erronée de la transposition de phénomènes du passé sur le présent. En particulier, il juge que la renaissance espérée de la tragédie dans la musique de Wagner a échoué et se distancie par là de Wagner lui-même (6, p. 155 ss.).

En tant qu'artiste, Luigi Montanarini connaissait par expérience le jeu des instincts primaires contradictoires dans l'art, c'est pourquoi il pouvait très bien saisir les thèses de Friedrich Nietzsche.

Cela dut être fascinant pour lui, représentant illustre, de longue date, de l'art abstrait italien, d'avoir sous les yeux ce premier écrit de Nietzsche, œuvre littéraire rédigée à une époque où la peinture et la sculpture étaient encore purement figuratives, et où une abstraction au sens d'« astrattismo » était encore totalement inconcevable. Car on peut effectivement se demander si, avec la naissance de l'art abstrait au XX^{ème} siècle, l'art figuratif, défini par Nietzsche comme apollinien, subit un déplacement vers le dionisiaque.

Si cette question se réfère uniquement à l'abstraction gestuelle et expressive, il faut répondre absolument par « oui » : l'abstraction gestuelle et expressive comme celle de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning expriment l'ivresse et l'instinct, donc de ce point de vue-là elles doivent être considérées comme dionisiaques. Au XX^{ème} siècle, il y eut cependant d'autres expressions de l'art abstrait, basées sur des principes géométriques ou mathématiques, nommées constructivistes, et qui, de par leur rigueur, leur mesure et leur rationalité, doivent certainement être attribuées à l'apollinien.

La disparition de toute relation à la réalité objective dans l'art abstrait a par conséquent ouvert à l'artiste une nouvelle liberté créative quasiment illimitée, avec la possibilité aussi d'épuiser unilatéralement les particularités de ces deux pôles, le dionisiaque et l'apollinien ; cependant cela cache un grand danger, car cette attitude extrêmement unilatérale abolit finalement la polarité et amène par conséquent à des résultats qui, suivant la direction prise, finissent soit dans un chaos incontrôlable soit dans une rigidité totale.

Le jeu entre les aspects dionisiaque et apollinien se décèle facilement dans l'œuvre de Montanarini, surtout dans les travaux issus de la longue période dédiée à l'« astrattismo » (cf. fig. III et IV). En effet, c'est non seulement dans des tableaux pris séparément, mais dans des cycles entiers d'œuvres que l'on reconnaît l'accentuation de l'une ou l'autre direction. Et si ce changement de direction dans l'expression de ses œuvres devait éveiller l'étonnement, il serait opportun de prendre en considération ce qu'il a à dire lui-même dans un autre de ses aphorismes: « Me contredire et me renier n'est ni un jeu ni une charge pour moi, mais une méthode pour chercher ma vérité » (3, p. 28).

Luigi Montanarini fut confronté dans son enfance déjà à l'interaction entre l'apollinien et le dionisiaque, bien qu'à l'époque, de manière encore inconsciente. En effet, selon ses dires, sa mère doit avoir été une personne de type plutôt apollinien, tandis que son père, au contraire, ne semblait pas réfractaire à un mode de vie dionisiaque.

Les ressemblances dans la structure de la composition des tableaux choisis pour l'exposition au Circolo A.C.L.I., évoquées au début de cet exposé, reposent finalement aussi sur le jeu entre les éléments apolliniens et dionisiaques.

Ce qui semble n'être qu'une apparence se trouve être désormais l'expression de contenus véritables, relatifs à Luigi Montanarini. Lui-même le confirme ainsi dans un autre de ses aphorismes:

« Deux aspects conscients dans mon esprit, deux forces innées, contraires et irréconciliables vivent au plus profond de moi-même: la nécessité du lâcher-prise et le besoin de rigueur. Ces deux forces s'alternent dans mon œuvre ou essaient de s'allier. Eloignées l'une de l'autre ou unies jusqu'à disparaître, elles ont depuis toujours déterminé l'histoire de ma peinture » (3, p. 52; cf. fig. V et VI).

L'ASPECT SPIRITUEL

« À ce point de mes efforts continus, j'ai compris que le mobile de mon travail était de nature spirituelle et mystique » (3, p.86).

Il est possible que Luigi Montanarini, après avoir achevé une journée de travail intensif ou au bout d'une longue période de travail, ait consigné cette pensée dans l'un de ces petits carnets qu'il portait sans cesse avec lui.

En effet, l'aspect spirituel revêt une importance capitale si l'on veut pouvoir saisir l'œuvre de Montanarini dans toute sa profondeur. Il est donc indispensable de creuser plus à fond cet aspect, tout en laissant le maestro lui-même s'exprimer à travers ses aphorismes.

« Je parlais de mon œuvre comme de la < manifestation > de moi-même », écrit-il, « mais maintenant je dis que c'est ma < transfiguration > » (3, p. 80).

Si l'on parle de < transfiguration >, d'aucuns penseront peut-être à la transfiguration du Christ, telle qu'elle nous est rapportée par les trois synoptiques Matthieu, Marc et Luc dans leurs évangiles (7). En effet, le dictionnaire Garzanti définit ce terme comme changement de l'aspect extérieur reflétant une transformation intérieure (2).

Que l'essence de l'acte de création soit à chercher dans la représentation de soi-même reste cependant encore l'opinion la plus répandue, et pas seulement dans le grand public. En outre, comme il a été indiqué, Luigi Montanarini lui-même, dans ses jeunes années, partageait cet avis. Mais peu de temps après, son travail lui fit vivre des expériences totalement nouvelles. « J'ai remarqué », continue-t-il, « qu'il y a quelque chose d'encore plus important que la représentation de soi-même, à savoir la représentation du dépassement de soi. Le dépassement de soi signifie sortir de soi-même et entrer dans la peinture – et seulement dans la peinture – donc dans une condition plus élevée que soi-même » (3, p. 76).

Entrer dans la peinture et seulement dans la peinture veut dire que « ce n'est pas seulement l'idée, le sentiment et la volonté de l'artiste qui déterminent l'art, mais qu'il devient en même temps outil de l'art; c'est pourquoi il détermine l'art et est déterminé par l'art » (3, p. 22).

Pour cela, il doit se défaire de la folie de vouloir faire de la peinture, et à la place, permettre à l'œuvre d'art de se produire (3, p. 60).

Pour Luigi Montanarini, l'art, ou en l'occurrence l'art pictural, ne pouvait en aucun cas avoir comme signification de réaliser quelque chose d'extérieur, avec des pinceaux et des couleurs, mais de réaliser quelque chose à l'intérieur, avec lui-même. Les pinceaux et les couleurs étaient pour ainsi dire seulement un prétexte pour quelque chose qui pouvait aussi se produire sans eux, seulement le chemin vers un but, pas le but lui-même, seulement une aide pour le dernier bond décisif (8, p. 16).

« Par son métier, l'artiste s'insère dans le surnaturel » (3, p. 64) dit Luigi Montanarini.

Quand, en outre, il dit qu'il n'a pas découvert son travail en étudiant les anciens maîtres mais qu'au contraire il a découvert les anciens maîtres en travaillant (3, p. 16), cela signifie qu'en vertu de ses propres vécus et expériences artistiques, il a reconnu dans les œuvres des anciens maîtres les valeurs qu'il considérait comme l'essence de chaque œuvre véritable et qui possèdent une dimension intemporelle. Une dimension qui caractérise aussi l'aphorisme qui, se référant à l'art pictural, définit une œuvre comme « histoire d'une toile peinte » (3, p. 20), bien que la façon de travailler des anciens maîtres ne puisse en aucun cas être comparée à celle de Montanarini et de ses contemporains.

En effet, pour atteindre leur but, c'est-à-dire représenter un sujet choisi de la manière la plus réaliste qui soit sur la surface prévue, ces anciens maîtres dépendaient de travaux de préparation sous forme d'esquisses, de projets et d'études préalables, qui appartiennent autant à l'histoire de la naissance de leurs œuvres que la réalisation ultérieure définitive.

Ce n'est qu'au XX^{ème} siècle, au plus tard avec l'arrivée de l'abstraction que les peintres commencèrent à travailler directement, sans études préalables, les surfaces qu'ils avaient à disposition. Les surfaces à peindre devinrent alors de véritables champs d'exploration, modifiées et corrigées, en les repeignant et en les grattant. De cette façon les portes s'ouvraient au produit du hasard, immédiatement accepté en tant que nouvel élément de composition.

Chaque œuvre d'art digne de ce nom porte en elle sa propre histoire et sa propre signification. Ce sont les valeurs qui représentent le contenu intrinsèque d'une œuvre. C'est pourquoi il est fascinant de constater que juste au moment où le figuratif – donc la narration évidente – commençait à perdre de son importance dans les arts plastiques pour faire place à une abstraction de plus en plus marquée, le vrai contenu d'une œuvre, qui était caché jusque-là, commença à se dévoiler. « Comment » est une œuvre : c'est ce dont il s'agit ici.

Montanarini dit: « L'histoire et la signification d'un tableau sont contenues toutes les deux dans ceci : « comment » est le tableau. Il n'y a pas d'autre sens à part cela » (3, p.44). Il poursuit : « Il est inutile que tu te poses tant de questions. Il y a un unique « comment », tu le verras et tu le sauras seulement en faisant. (2, p 82).

Luigi Montanarini avait achevé son activité d'enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Rome depuis cinq ans déjà, lorsqu'en 1981, le religieux, artiste, Marko Ivan Rupnik, rédigea son mémoire de licence à l'Académie précitée sur le thème « Luigi Montanarini et le problème de l'interprétation » (9). Il y indique que dans les années qui suivirent la Deuxième Guerre mondiale, en Italie mais pas seulement, la critique d'art était dans son essence d'inspiration marxiste, souvent accompagnée d'éléments de psychanalyse freudienne (9, p. 65 ss.). Une critique donc qui refusait toute transcendance et reconnaissance de la spiritualité et de la métaphysique.

Il fut beaucoup écrit autrefois sur Luigi Montanarini, mais peu a été dit, en tout cas peu sur l'essentiel. Les critiques d'art dont il considérait lui-même les interprétations comme les plus proches de sa vérité pouvaient se compter sur les doigts d'une main (9, p.79), et l'un d'entre eux, Carmine Benincasa, fut le seul à oser une interprétation que l'on peut vraiment qualifier de métaphysique voire théologique. C'est lui qui n'hésita pas à qualifier l'œuvre de Montanarini de « révélation de l'invisible » (9, p. 93).

Entouré d'une critique qui dans sa majorité ne pouvait pas ou ne voulait pas saisir l'essence de son œuvre, Montanarini fut au fil du temps forcé à une sorte d'exil, l'exil du combattant solitaire. Mais grâce à son niveau de conscience élevé, en rapport avec ce qu'il faisait, il ne se laissa jamais dévier de la recherche de sa propre vérité, même dans ce rôle qui lui était imposé de l'extérieur.

Et aujourd'hui, plus de 15 ans après sa mort, sur la page d'accueil d'une galerie d'art de Rome qui lui est liée, en cliquant sur son nom, on peut lire que « ... à cause de son désir absolu de liberté (...), Montanarini peut être presque considéré comme un peintre oublié, représentant d'une thématique profonde et cultivée, mais malheureusement encore restée méconnue » (10).

Cependant, à une époque comme la nôtre, où l'essence est trop souvent supplantée par l'apparence, où la qualité et la quantité se confondent, où le succès est réduit à un phénomène plutôt fabriqué que mérité, on ne peut pas s'attendre à une reconnaissance soudaine de tout ce qui est encore méconnu sur son compte.

D'ici à ce que cela se produise, il se passera certainement encore beaucoup de temps.

SOURCES

- (1) *Zingarelli, Nicola:* Vocabolario della lingua italiana, Zanichelli Editore, Bologna, 2004
- (2) *Cusatelli, Giorgio:* Dizionario Garzanti della lingua italiana, Garzanti Editore, Milano, 1965
- (3) *Montanarini, Luigi:* Aforismi sull'Arte - Aphorismen zur Kunst, Montanarini-Isler Stiftung, Wohlen, 2002
- (4) *Nietzsche, Friedrich:* La naissance de la tragédie
Texte original en allemand :
Die Geburt der Tragödie
Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7131, Stuttgart, 2010
- (5) *Tomatis, Alfred A.:* L'oreille et la voix,
Edition Robert Laffont, Paris, 1987
- (6) *Wohlfart, Günther:* Postface à la Naissance de la tragédie de Nietzsche
Texte original en allemand :
Nachwort zu Nietzsches Geburt der Tragödie
Reclam Universal Bibliothek Nr. 7131, Stuttgart, 2010
- (7) *Les Synoptiques:* Matthieu (17, 1-9), Marc (9, 2-10), Luc (9, 28-36)
- (8) *Herrigel, Eugen:* Le zen dans l'art du tir à l'arc
Texte original en allemand :
Zen in der Kunst des Bogenschießens
Otto Wilhelm Barth Verlag, München-Planegg, 1975
Citation adaptée
- (9) *Rupnik, Ivan Marko:* Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione,
Mémoire de licence, Roma, 1981
- (10) *Galleria Vittoria Roma:* www.galleriavittoria.com
www.galleriavittoria.com/amontanarini.html

CURRICULUMS

Luigi Montanarini naît le 22 juillet 1906 à Florence.

De 1927 à 1931, il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville de naissance.

En 1933, avec le sculpteur Pericle Fazzini, il gagne le concours national 'Pensionato Artistico', et part pour Rome, où il demeure.

Il expose dans le monde entier et participe à de nombreuses manifestations artistiques nationales et internationales, ainsi plusieurs fois à la Biennale de Venise, où en 1958 il bénéficie d'une salle à son nom.

Ses œuvres se trouvent dans des collections en Italie et à l'étranger, ainsi que dans des musées de Rome, Milan, Berne et Aarau.

Dans les années 50 surtout, il réalise plusieurs travaux pour des bâtiments publics de la ville de Rome, et de nombreuses œuvres voient le jour dans des églises romaines, comme aussi dans l'église de pèlerinage dédiée à Sainte Rita à Cascia.

En 1936, il commence son activité d'enseignant à l'Institut des Beaux-Arts de Civita Castellana et en 1939 il devient directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Velletri. L'année suivante, il est nommé professeur au Lycée artistique de Rome. Suit sa nomination à l'Académie des Beaux-Arts de Rome comme professeur, en 1956, et où il exerce en tant que directeur à partir de l'année 1965.

Une année plus tard il devient membre du Haut Conseil des Beaux-Arts d'Italie.

Luigi Montanarini meurt le 7 janvier 1998 à Rome.

Luca Montanarini naît à Rome le 6 janvier 1944, quatrième et plus jeune enfant du couple d'artistes peintres Luigi Montanarini et Heidy Isler.

Il est architecte diplômé ETH-Z/SIA et, en tant qu'artiste peintre, membre de la société Visarte. Avec ses frères et sœurs Silvia, Roberto et Marco, il est l'un des créateurs de la Fondation Montanarini-Isler, née en 1998, dont le siège est à Wohlen/AG, et en est depuis le président du conseil.

Luca Montanarini vit et travaille à Wohlen/AG.

Si tu ne te libères pas du vice selon lequel tu crois ou tu t’imagines voir, dans la peinture abstraite, des aspects du monde visible, tu ne réussiras jamais à saisir la vérité de l’œuvre que tu cherches à comprendre.

Luigi Montanarini



Fig. I
Luigi Montanarini Anemoni env. 1932
Huile sur toile

Un premier plan de fleurs, multicolore et mouvementé,
contraste avec un fond calme, de couleur gris-brun



Fig. II
Luigi Montanarini Nuove 1974
Huile sur toile Variazioni

Un premier plan multicolore et mouvementé, contraste avec un fond monochrome



Fig. III
Luigi Montanarini
Huile sur toile

Composizione n° 10

1958

Abstraction dionysiaque marquée, très libre et cependant structurée



Fig. IV
Luigi Montanarini
Huile sur toile

Composizione

1982

Abstraction apollinienne marquée, très structurée et cependant libre



Fig. V
Luigi Montanarini Composizione 1983
Huile sur toile

Le dionysiaque et l'apollinien s'entrelacent



Fig. VI
Luigi Montanarini Composizione 1982
Huile sur toile

Des fragments apolliniens, dont quelques-uns endiguent le
magma dionysiaque