Le voyage dans la vie et dans l'oeuvre picturale de Giorgio de Chirico et d'Alberto Savinio

Brigitte Urbani

▶ **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Le voyage dans la vie et dans l'oeuvre picturale de Giorgio de Chirico et d'Alberto Savinio. Voyager aux XIXe et XXe siècles, Georges Ulysse, Dec 1994, Aix-en-Provence, France. hal-02553973

HAL Id: hal-02553973
https://hal.science/hal-02553973

Submitted on 24 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Brigitte URBANI
Université de Provence

Le voyage dans la vie et dans l'oeuvre picturale de Giorgio de Chirico et d'Alberto Savinio

C'est en grande partie sous le signe du voyage que se sont déroulées les carrières mouvementées et originales des frères De Chirico. L'aîné, le plus connu, Giorgio de Chirico, est l'un des peintres italiens les plus célèbres de notre siècle ; le second, Andrea De Chirico, connu sous le nom de Alberto Savinio, fut à la fois musicien, peintre et écrivain. Bien sûr, chez eux, il ne faut pas entendre le mot « voyage » dans le sens de longs périples, d'exotisme, de découverte de contrées nouvelles. Il s'agit essentiellement de voyages métaphoriques, qui s'expriment au moyen d'images et de schémas mythiques récurrents. Mais nous verrons que si les deux frères ont recours à des images et à des schémas comparables, qui sont le fruit d'une origine commune bien spécifique, chacun les exprime dans un style très personnel, et lui attribue une signification bien différente.

Une vie sous le signe du voyage

Leur vie et leur carrière à tous les deux se sont déroulées sous le signe du déplacement et ont pris l'allure d'un périple qui, si on le confronte à celui d'autres Italiens d'origine similaire, semble caractéristique de l'apatride. Tous deux sont italiens, de parents italiens de vieille souche aristocratique. Mais ils sont nés en Grèce, où leur père était ingénieur des chemins de fer. Et peut-être leur vie se serait-elle déroulée toute entière dans la patrie des Muses, où l'un étudiait le dessin et l'autre la musique, si le décès du père en 1905 n'avait poussé la famille à quitter la Grèce l'année suivante : Giorgio a dix-huit ans et son frère quinze ans. À partir de cette date leur existence est comparable à une longue série de sauts de puces d'une ville à une autre.

Bien sûr ils se rendent en Italie : Venise, Milan, Florence. Andrea et sa mère s'installent à Milan pendant que Giorgio étudie la peinture à Munich où il reste trois ans. Puis la famille se déplace encore : un an à Florence, quelques mois à Turin, et départ pour Paris où ils demeurent quatre ans (l'un peint, l'autre compose). En 1915, quand l'Italie prend part à la première guerre mondiale, les deux frères, comme bien des jeunes Italiens établis à Paris, s'engagent volontairement dans l'armée de leur pays, espérant effacer ainsi un statut d'apatride[1]. On les envoie à Ferrare, où leur mère les suit. La guerre finie, ils s'établissent à Rome. En 1925 tous deux sont mariés. De Chirico et son épouse se rendent à Paris, où les rejoignent vite Savinio, sa propre épouse, et leur mère. Savinio s'est découvert une vocation pour la peinture, à laquelle son frère l'encourage. Ils restent six ans dans la capitale française. En 1931 tous les cinq rentrent à Milan.

À partir de là, les chemins des deux frères semblent se séparer. De Chirico ne cesse de se déplacer dans la Péninsule pour mener à bien un travail de scénographe à l'opéra et organiser

[1] Ainsi De Chirico l'explique-t-il dans ses *Mémoires* : « C'est un sentiment que connaissent la plupart des gens qui, originaires d'une nation, sont nés à l'étranger. La plupart éprouvent une sorte de gêne, de honte à avoir vu le jour dans un pays et à posséder cependant la nationalité d'un autre, à ne pas être, par exemple, des Italiens nés en Italie de parents italiens ou des Français nés en France de parents français. La plupart connaissent cette gêne et je l'ai moi-même partagée avec mon frère. Naïvement, nous crûmes qu'en répondant à l'appel des armées et en faisant, comme on dit, notre devoir, nous pourrions modifier cet état de fait. » (Paris, La table ronde, 1965, p. 84).

des expositions de ses oeuvres qui le mènent jusqu'à Londres et Berlin. Savinio partage son temps entre la musique, à laquelle il est revenu, la peinture et le théâtre ; d'où, pour lui aussi, de nombreuses allées et venues entre Turin, Milan, et Rome. En 1936 De Chirico embarque pour les États-Unis où il reste deux ans. En 1938 il est de nouveau à Rome, où il demeure jusqu'à sa mort en 1978, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. En soixante-douze années de carrière (si l'on prend comme point de départ 1906, l'année où il quitte la Grèce), De Chirico n'a cessé d'aller d'une ville à l'autre, durant près de quarante ans. Son frère Savinio est mort beaucoup plus tôt, en 1952, à l'âge de soixante et un ans, mais lui aussi a passé plus de la moitié de sa vie d'adulte à bourlinguer d'un endroit à un autre. Dans la première partie de ses *Mémoires*, De Chirico signale, à propos des années '20-'40 : « ... j'ai 'd'un style à l'autre, continuels voyages à travers les genres. Rappelons que Giorgio De Chirico, après de solides études artistiques en Grèce, puis à Munich, est l'inventeur de la peinture dite métaphysique, avec ses places solitaires bordées d'arcades, ses mannequins sans visage, ses objets hétéroclites. Mais ensuite, sans jamais pour autant renier cette manière, il a proclamé haut et fort, au grand dam des surréalistes, la nécessité du retour au Musée, à la leçon des grands maîtres du passé, se déclarant fièrement « pictor classicus ». D'où une oeuvre multiforme d'une étonnante variété[2]. Et si l'oeuvre picturale de son frère ne démontre pas la même diversité, une tout aussi grande variété est manifeste dans le passage incessant de Savinio de la musique au roman, du roman à la peinture, de la peinture au théâtre, à l'opéra, à la mise en scène, etc.

Une peinture garnie d'icônes du voyage

L'origine hellénique commune aux deux frères – aux Dioscures comme on les appelle – l'inévitable malaise psychique de l'apatride, ces va-et-vient d'un endroit à un autre, d'un genre à un autre, trouvent leurs échos dans nombre d'éléments récurrents de leur peinture, qui sont autant de clins d'oeil, de signatures de l'un et l'autre des deux frères.

Ces caractéristiques sont particulièrement nettes chez Giorgio De Chirico, notamment dans les oeuvres du genre dit « métaphysique » où, de façon presque systématique, se trouvent les symboles par excellence du voyage que sont les trains et les bateaux, que le spectateur curieux s'amuse à chercher dans les recoins des tableaux. Les « places d'Italie » en sont presque systématiquement pourvues. Citons quelques exemples[3]. On aperçoit un train dont la locomotive émet un panache de fumée dans *Les délices du poète* (1913-14), *Place d'Italie* (1915, 1939...), *Place avec Ariane* (1913), *Le rêve transformé* (1913), *La sérénité du savant* (1914)...[4] ; un train et un bateau dans *L'inquiétude du poète* (1913), *La conquête du philosophe* (1914)... ; un bateau dans *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* (1912) et certaines représentations du *Trouvère*... Sont présents également, de manière presque obsessionnelle, des éléments du décor empruntés aux différentes villes dans lesquelles

---

[2] Ainsi déclare-t-il en 1970 : « Nei miei primi quadri ho cercato di esprimere idee. Più tardi mi premeva soltanto ancora la qualità della pittura. Ho dipinto sempre quadri metafisici e fisici cioè realistici : secondo come mi veniva voglia. Questo è tutto. » (*Giorgio de Chirico Pictor Optimus*, Roma, ed. Carte segrete, 1992, p. 195)

[3] Il existe de nombreux livres d'art offrant de belles photos de peintures et de dessins de De Chirico. Parmi ceux qui présentent une vision d'ensemble de toute la carrière de l'artiste, citons, en italien : Isabella FAR, *Giorgio De Chirico*, Milano, Fabbri, 1988, 207 pages (169 peintures) ; en français : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *De Chirico*, Paris, Le Chêne / Hachette, 1981, 313 pages.

[4] Innombrables sont les tableaux où figure la locomotive. Il y en a dans la plupart des œuvres réalisées entre 1913 et 1915. Plus tard, lorsque De Chirico, mûr ou âgé, reprend les thèmes de sa peinture de jeunesse, il manque rarement de faire figurer le train. Le symbole des voyages est évident, mais il a été également dit que ce train représentait son père, ingénieur des chemins de fer.

l'artiste a séjourné : les cheminées d'usine des grandes cités industrielles (*L'énigme d'une journée*, 1914 ; *La promesse du philosophe*, 1913-14 ; *Mélancolie de l'après-midi*, 1913 ; *L'énigme de la fatalité*, 1914...), les gares par lesquelles il est arrivé, souvent malade (*La gare Montparnasse*, 1914)[5], la Mole Antonelliana (*La tour*, *La grande tour*, 1913...) et la statue équestre d'Emmanuel-Philibert qu'il a vues à Turin, le tombeau de Cecilia Metella à Rome (*La tour rouge*, *La tour rose*, 1913...), le château des Este à Ferrare (multiples versions des *Muses inquiétantes*), et bien sûr les innombrables arcades qui bordent les tout aussi innombrables places[6].

Ces différents symboles de départ ou de voyage confèrent souvent aux scènes une impression de malaise, que confirme le titre de bien des tableaux. Quelques exemples : *L'énigme de l'arrivée* (1912), *Le voyage angoissé* (1913), *Le voyage sans fin* (1914), *La mélancolie du départ* (1916), *L'angoisse du départ* (1913-14), *Le départ du poète* (1914), *Le départ du chevalier* (1923), *Le départ de l'aventurier* (1923), *Le départ de l'ami* (1965), mais aussi (bien plus rarement) *La joie du retour* (1914), *Le retour au château* (1969), etc. Angoisse du départ, joie du retour...

Le voyage, chez Giorgio De Chirico, s'effectue également dans le temps, jusqu'aux siècles mythiques de l'Antiquité, en accord avec une enfance et une adolescence heureuses sur la terre des Hellènes. Si dans les oeuvres de la première période figuraient de temps en temps une statue (la statue d'Ariane orne bon nombre de places), un buste antique ou un tronc (*Chant d'amour*, *L'inquiétude du poète*, *La promenade du philosophe*, 1914...), si dans *Mélancolie d'une belle journée* (1913) apparaissait au fond le Mont Lycabette, bien vite les sujets deviennent résolument antiques : gladiateurs, chevaux, scènes historiques (quelques titres parmi tant d'autres : *Jeune Grec domptant un cheval*, 1947 ; *Chevaux antiques*, 1958 ; *Le débarquement d'Alexandre*, 1965...).

Le voyage dans le temps s'effectue aussi par l'intermédiaire des musées dans lesquels le peintre, férocement hostile aux courants dits modernes, est allé chercher la leçon des grands maîtres du passé : Raphaël, Titien, Dürer, Carpaccio, Fragonard... De *La légende de Sainte Ursule* de Carpaccio (Venise, Galleria dell'Accademia) seraient dérivés les étranges et minuscules oriflammes qui flottent aux bateaux et aux tours de bien des tableaux métaphysiques ; la *Mélancolie* de Dürer figure dans plusieurs peintures. Nombreuses sont les toiles déclarées par lui-même « à la manière de », ou délibérément imitées : *Oreste et Electre* (1922-23) sont peints à la manière d'Andrea del Castagno, *La femme enceinte* (*La gravida*) est exécutée d'après Raphaël, les *Régates historiques* (1948) d'après Canaletto. Et le voyage du peintre dans le temps n'est-il pas figuré également par ses autoportraits en costume d'époque (*Autoportrait en costume du XVII^e^*, 1947 et 1948) ? Dans un tableau exécuté à Paris en 1927, il représente *Le peintre* sous l'aspect d'une silhouette sans visage, au corps chargé d'éléments architecturaux évoquant l'Antiquité (un temple grec, un fragment d'aqueduc, une arcade) qui émergent d'une colline à la végétation touffue comme on en voit dans les alentours de Rome : image de lui-même et des voyages qu'il effectue en pensée, par l'intermédiaire de sa peinture ?

Chez Savinio aussi il y a voyage dans le temps, soit par un retour aux mythes de l'Antiquité, comme l'illustrent des tableaux[7] tels que *Le rêve d'Achille* (1929), *Pégase* (1930), *Bataille de centaures* (1930)..., soit par une redécouverte imaginaire de la préhistoire de notre terre, ainsi que le démontre la série des dinosaures (*La première lumière du monde*,

---

[5] Picasso a surnommé De Chirico « le peintre des gares ».

[6] Cf. Fabio Benzi, *I luoghi di De Chirico*, in *Giorgio De Chirico Pictor Optimus*, cité, pp. 45-74.

[7] Il existe divers ouvrages consacrés à des périodes précises de la carrière picturale de Savinio. L'édition Fabbri, procurée par Maurizio Fagiolo dell'Arco, offre l'avantage de présenter une vision d'ensemble de la carrière de l'artiste (1989, 261 pages, 143 peintures ou dessins).

Couple devant la mer, *Idylle marin*..., 1930), soit encore par une réexploration du monde biblique, comme dans *Sodome* (1929), où Dieu châtiant la ville revêt l'aspect d'un étrange amas d'objets volants, ou dans différentes toiles représentant des anges évoluant dans les airs (*La chute des anges*, *Passage d'un ange*, *L'ange mauvais*, *L'annonciateur*, *Jeux des anges*, etc.). Voyage de la mémoire, voyage vers l'enfance de l'humanité, qui est en réalité pour l'artiste un voyage aux sources de sa propre enfance. C'est pourquoi bien des tableaux de Savinio ont un caractère très frais, coloré, presque enfantin, et notamment ceux qui évoquent des voyages imaginaires ou métaphoriques, empruntés au monde des légendes. Chez De Chirico nous avions remarqué en arrière-plan une abondance de trains et de bateaux stylisés ; chez Savinio, des navires semblables à d'inoffensifs jouets, et des aéronefs géométriques et colorés sont le sujet de bien des toiles. Et si chez le premier l'atmosphère reliée à ces éléments suggérait le malaise, chez Savinio c'est plutôt l'allégresse et la fraîcheur qui sont évoquées. Témoin les engins volants au centre de tableaux comme *Les migrateurs* (longue série de cubes colorés de toutes tailles traversant le large lit d'une rivière, 1929), *Les Rois Mages* (vaisseau chargé d'objets géométriques aux couleurs vives, parmi lesquels une étoile, survolant le désert, 1929), *Le cerf-volant* (vu de l'encadrement d'une fenêtre, et se détachant sur un ciel bleu, 1931-32); ou les sympathiques bateaux, pareils à des jouets d'enfants, représentés sur *L'Église triomphante* (1929), *Le navire perdu* (1928), *La fin d'un voyage* (1929)... D'ailleurs, les thèmes de la mer, de l'air azuré, de l'île heureuse flottant sur l'eau sont caractéristiques d'une grande partie de la production picturale de Savinio (quelques titres : *L'île corallienne*, 1928 ; *L'île des charmes*, 1928 ; *L'île des jouets*, 1930 ; *L'île mystérieuse*, 1950 ; *L'île au terme de son voyage*, 1950). Quant au départ, il n'est pas lié à l'angoisse, comme chez son frère, mais à la perspective de fabuleuses découvertes, comme le démontre par exemple une toile très colorée intitulée *Découverte d'un monde nouveau* (1929), où un géant nu et musclé à la tête minuscule regarde, de la fenêtre de son navire, un horizon bigarré de rouge, de vert et de blanc-gris (l'Italie ?).

Récurrence de tois thèmes mythiques liés au voyage

Mais au sein de ces tendances générales se détachent quelques traits plus directement reliés à notre propos. Ainsi est-il fort intéressant d'examiner l'usage répété chez les deux frères (chez les Dioscures) – avec un traitement et une signification bien différents – de trois thèmes mythiques liés au voyage : le départ des Argonautes, le fils prodigue et le voyage d'Ulysse.

Le départ des Argonautes

Il existe dans le monde environ trois mille tableaux de Giorgio De Chirico, aussi est-il impossible de tous les répertorier[8]. Néanmoins, les catalogues disponibles laissent apparaître deux versions toutes différentes du *Départ des Argonautes*, l'une de 1909, l'autre de 1920. La version de Savinio est de 1929.

---

[8] Il ne s'agit pas de trois mille sujets différents, tant s'en faut, puisque notre artiste, conformément à l'usage des peintres de métier de la Renaissance, a fait lui-même de très nombreuses copies des mêmes oeuvres, suivant diligemment la loi de l'offre et de la demande. Maria-Grazia Tolomeo Speranza signale malicieusement qu'il existe au moins quarante-cinq *Place d'Italie*, vingt-quatre *Trouvère*, dix-neuf *Hector et Andromaque*, dix-huit *Muses inquiétantes* (*L'immortalità come ultimo fine*, in *Giorgio De Chirico Pictor Optimus*, cité, p. 92).
Un catalogue général a été entrepris en 1971, sous la direction de Claudio Bruni Sakraischik, en collaboration avec l'artiste et sa compagne, Isabella Far. Au moins six volumes ont été publiés. Dans la préface du n°6, l'auteur écrivait : « siamo giunti oltre alla metà dell'opera intera ». À cette étape, près de deux mille oeuvres étaient recensées. (*Catalogo generale - Giorgio De Chirico*, Electa editrice, 1976)

Si Savinio est né à Athènes, De Chirico est né à Volo. Or c'est de Volo que Jason leva l'ancre, à la recherche de la Toison d'Or, à bord du navire Argos, et parmi les cinquante jeunes Argonautes qui constituaient l'équipage figuraient les Dioscures, Castor et Pollux. *Le départ des Argonautes*, du moins dans la première version qu'en fit chacun des deux frères, c'est leur départ à eux, depuis leur Grèce natale, vers une terre inconnue où ils espéraient trouver leur propre Toison d'Or. De la version de De Chirico (un bord de mer, un bateau, une villa dans le fond; debout sur la plage, une statue d'Athéna et deux jeunes Grecs, l'un vêtu de noir, l'autre vêtu de blanc ; ce dernier a dans les mains une cythare ornée de fleurs) se dégage une impression de sérénité, de confiance, d'ouverture vers un nouveau monde (quand Giorgio part, il a dix-huit ans), tandis que le jeune Savinio, alors adolescent de quinze ans couvé par sa mère, a un regard craintif, qui se traduit par une version rétrécie du port qui s'éloigne, cerné par l'encadrement d'une fenêtre en haut de laquelle apparaît l'extrémité d'une voile encore liée à sa vergue.

En 1920 De Chirico peint un second *Départ des Argonautes*. Mais un deuxième sens métaphorique s'y superpose. Il faut voir là un manifeste : le départ de l'Argonaute De Chirico vers une autre manière de peindre, inspirée de la leçon des grands maîtres de la Renaissance. La luminosité de cette peinture, réalisée à la détrempe comme autrefois, témoigne d'une volonté de suivre la manière du Quattrocento. Le clair ciel lumineux rappelle Piero della Francesca, les deux nus debout à gauche sont empruntés à Signorelli, le vieillard assis à droite est inspiré de Carpaccio, le temple classique renvoie aux fondements mêmes de l'art, dont l'auteur eut les premiers rudiments en Grèce. Le départ est figuré par le bateau que l'on aperçoit au fond ; l'oeil y est naturellement conduit par la fuite en perspective de la rue, soulignée à droite par le triangle des nuages.

Le retour du fils prodigue

C'est dans le même esprit, et avec le même sens métaphorique que De Chirico a traité le thème du fils prodigue. Il l'a développé plusieurs fois, des premières aux dernières années de sa carrière, en alternant deux typologies essentielles : tantôt le fils est debout à côté du père assis, et il s'agit du départ, tantôt père et fils sont debout et s'embrassent, et il s'agit du retour.

C'est par un retour qu'a débuté la série : *Il ritornante* (celui qui revient) de la période ferraraise (1918), que De Chirico n'a cessé de reproduire en conservant le même schéma de base – un fils mannequin embrassant un père humain – situant à l'occasion la scène non plus dans un intérieur mais à l'extérieur, comme en témoignent divers tableaux de 1919, 1924, 1965... Le sens est clair, il exprime une crise : le jeune artiste abandonne la « nouvelle peinture » des mouvements d'avant-garde, et revient aux figures humaines de la peinture traditionnelle. Ce retour à la maison est en fait un retour au « métier » de peintre. Et à ces retours s'alternent autant de « départs », qui ne sont pas toujours d'interprétation aussi aisée[9]. Ils ont lieu dans une pièce dont la porte du fond est ouverte. Sans doute figurent-ils des tentatives d'autonomie par rapport aux leçons du passé. Dans un tableau de 1926, un jeune homme presque nu, inspiré de l'Antiquité grecque (image du jeune Giorgio ?) est debout près du fauteuil où est assis un homme âgé, en veston et pantalons, en train de pleurer. Dans un autre, de 1973, ce même jeune homme (sans doute) s'apprête à quitter à la fois la terre et le style de ses pères, illustrés par un bout de temple grec (visible dans l'encadrement de la fenêtre) et un père constitué d'un assemblage de vestiges de l'Antiquité : retour en arrière du vieil artiste de quatre-vingt-cinq ans qui reparcourt en mémoire son itinéraire de peintre ?

---

[9] En 1919, dans la revue *Valori plastici*, il écrit : « Nous sommes des explorateurs, prêts pour de nouveaux départs » (cité par Maurizio Fagiolo dell'Arco, in *Giorgio De Chirico*, cité, p. 27).

Tout différent est le sens de ce thème chez Savinio. Ce dernier reprend la double typologie choisie par son frère et lui aussi en effectue plusieurs exemplaires (dans la limite toutefois des années ’30[10]). La déformation du corps humain en matière brute chez De Chirico est devenue déformation bestiale chez Savinio. Très nombreux en effet sont, dans sa peinture, les individus à tête d’animaux, de volatiles en particulier, indices de toute petite cervelle, comme on l’imagine aisément.

Dans un tableau de 1931-32, le fils girafe s’apprête à quitter sa mère pélican. La scène se déroule dans une pièce aux murs dorés ; les vêtements des deux personnages sont coupés dans une riche étoffe ; aux pieds du fils on aperçoit un ballon; derrière lui la porte est ouverte sur un extérieur obscur. Ce départ est celui du fils devenu adulte, qui dit adieu au monde doré de l’enfance, à la mère poule couveuse, et s’apprête à affronter l’inconnu. D’où chez Savinio, comme nous l’avons vu plus haut, un continuel retour au mythe de l’enfance heureuse, enfance de l’homme ou enfance du monde. Mais ce mythe s’accompagne de souvenirs douloureux : ceux d’une éducation contraignante, dispensée par des parents bornés, qui détruisent stupidement le monde magique de leurs enfants[11]. Tout cela, Savinio l’a exprimé dans deux romans autobiographiques aux titres révélateurs : *Tragédie de l’enfance* et *L’enfance de Nivasio Dolcemare*, publiés respectivement en 1937 et 1941[12]. C’est pourquoi le thème du retour du fils prodigue ne peut être illustré que de façon grotesque, sous la forme d’un retour à l’animalité, comme le démontre un dessin de 1942, encore intitulé *Le retour du fils prodigue*, où le fils chien fidèle retrouve un père à figure de singe. Le retour à la maison, c’est l’anti-voyage, l’anti-vitalité, l’inertie, comme en témoignent quelques caricatures des parents De Chirico, effectuées dans les années ’40 : métamorphosés en fauteuils, ils sont pourvus d’un seul oeil, figure d’une vision très étriquée du monde.

Ulysse

Le troisième thème commun aux deux frères est celui du voyage et du retour d’Ulysse. Il n’y a rien détonnant à cela, car le personnage jouit au XX^{e} siècle d’une immense popularité, que le roman de Joyce a grandement contribué à décupler en faisant du héros de l’*Odyssée* le parangon d’un « Monsieur-tout-le-monde »[13]. Si au XX^{e} siècle n’importe qui peut se prendre pour Ulysse, si son périple fabuleux peut être la métaphore de n’importe quel itinéraire personnel, réel, imaginaire ou mental, à plus forte raison étaient en droit de le faire nos deux Argonautes, partis de Grèce à la fleur de l’âge.

Tous deux se sont identifiés à Ulysse. Chez De Chirico cette identification apparaît de manière évidente dès 1910, dès ses toutes premières oeuvres. Il est alors fasciné par la peinture du Suisse Arnold Böcklin, mort près de Florence, à Fiesole, en 1901. Les deux premiers tableaux à sujet odysséen de De Chirico sont des adaptations des mêmes tableaux de Böcklin, que le jeune peintre fait pleinement siennes, et qui semblent donner le ton de tout ce que sera sa peinture future. Il s’agit de *L’énigme de l’oracle* (1910), puis de la figure *d’Ulysse dans l’île de Calypso* que De Chirico peint deux fois avec de très légères variantes, au début des années ’20.

---

[10] Savinio ne fut pas un peintre « marchand » comme le fut De Chirico. D’autre part, il n’eut pas le succès de son frère, et n’eut pas besoin de reproduire les mêmes tableaux en série pour satisfaire ses clients.

[11] On pourrait rapprocher cette scène du tableau *Le navire perdu* (1928), qu’il serait peut-être possible d’intituler aussi « L’enfance perdue » ; car ce joli jouet, symbole de la joie de l’enfance, semble emprisonné comme dans un étau par deux rochers, qui pourraient bien représenter la cellule familiale et ses contraintes. C’est du moins la fort intéressante interprétation qu’en donne Gaspare Falsitta in *I ‘mondi’ di Alberto Savinio: un contributo interpretativo* (in *Savinio - Gli anni di Parigi*, Milano, Electa, 1990, pp. 120-121).

[12] En italien : *Tragedia dell’infanzia* et *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (Turin, Einaudi Turin).

[13] Cf. Brigitte Urbani, *La figure d’Ulysse dans la littérature et la culture italiennes des origines à nos jours*, thèse dactylographiée, Université de Lyon III, 1992, 1257 pages.

De Chirico a transformé en *L'énigme de l'oracle* un tableau qui chez Böcklin s'intitulait *Ulysse et Calypso*. La scène se déroule à Athènes, sur l'Acropole, au-dessus du Pirée. Le personnage enveloppé d'un manteau sur la gauche est Ulysse, méditatif après la prédiction que vient de lui faire entendre le devin Halithersès (qu'on imagine derrière le rideau à droite), selon laquelle s'il va à Troie, il n'en reviendra qu'au bout de vingt ans, seul et misérable. De Chirico a vingt-deux ans : s'interroge-t-il, comme Ulysse, sur son propre destin, à une époque où il a terminé ses études, loin de sa Grèce natale, et où il se lance dans la carrière ? Cette silhouette d'Ulysse va pendant quelque temps errer sur les places désertes de quelques tableaux de la période métaphysique : *L'énigme de l'arrivée*, *Mélancolie d'une belle journée*, *La tour*... Elle se trouvait même dans *La tour rouge*, mais a été effacée. Angoisse devant l'énigme d'un destin, et peut-être souhait d'un retour en arrière, comme semblent le démontrer deux tableaux inspirés de Böcklin où De Chirico se représente sous les traits du naufragé nu, à la barbe hirsute et au front soucieux, prisonnier dans l'île de Calypso, assis sur la plage, et montrant du doigt... quoi ? l'infini peut-être.

La carrière de De Chirico a commencé par une identification au héros des voyages, elle se termine (ou presque) sur cette même identification, dont elle donne une clef de lecture. En 1968, puis en 1973 (De Chirico a respectivement quatre-vingt et quatre-vingt-cinq ans), il peint deux *Retour d'Ulysse*. Dans les deux oeuvres Ulysse navigue dans une pièce par la fenêtre de laquelle on aperçoit un temple grec. Il s'agit évidemment de la chambre de l'artiste. On y observe les éléments distinctifs de son art, ici rassemblés : un fauteuil, un canapé, une armoire, une chaise, un temple grec, une colonne brisée. Sur la gauche du tableau de 1968 on reconnaît, accrochée au mur, *La tour rouge*, le premier tableau qu'il vendit. Il est clair que c'est l'itinéraire de toute sa vie que le peintre a représenté dans ce voyage, et que cet Ulysse, c'est lui-même.

Le thème du retour d'Ulysse est présent de manière encore plus nette chez son frère, car non seulement il est le sujet de plusieurs dessins et peintures, mais il constitue le thème de l'une des six pièces de théâtre que Savinio écrivit, *Capitaine Ulysse*, publiée en 1934[14]. Notre communication est limitée à l'oeuvre picturale des deux frères, mais il est nécessaire de dire quelques mots de cette pièce, qui est véritablement la clef de lecture des différents tableaux. Savinio y met en scène un Ulysse vêtu en capitaine de marine de notre siècle, étouffé par quatre femmes envahissantes (Circé, Calypso, Pénélope, et surtout Athéna), un Ulysse qui en a assez de revivre indéfiniment la même histoire (allusion aux innombrables « retours d'Ulysse » qu'ont produits tous les genres littéraires depuis Homère), un Ulysse qui refuse de reconnaître Pénélope, et qui n'entend ni rester à Ithaque ni repartir bourlinguer sous la protection de la déesse. Il a décidé de choisir lui-même son destin : il quitte la scène pour aller manger en paix, librement, avec un spectateur de la salle, puis chacun ira son chemin. Au moyen de cette pièce, d'une part Savinio exprime la corrosion du mythe odysséen, d'autre part il règle ses comptes avec la gent féminine, et en tout premier lieu les épouses et les mères.

Dans la représentation iconographique des aventures du personnage, il est significatif de remarquer que Savinio a opéré des choix bien précis. Des différentes étapes du voyage, il n'a illustré que l'épisode chez le Cyclope. Et systématiquement, le héros d'Homère y est invisible, réduit à son seul navire, tandis que le Cyclope a la forme d'un gros rocher ou d'un tas de matière informe (Cf. quelques dessins, une toile de 1929). Mais sans doute a-t-il ainsi illustré le triomphe de l'intelligence, immatérielle, sur les êtres bestiaux, conformément à l'enseignement homérique.

Par contre, chaque fois qu'il s'agit du retour, l'intelligence est loin de briller. Un tableau de 1929 intitulé *Le retour d'Ulysse* représente un navire bloqué et encombré. Paralysé

[14] En italien : *Capitano Ulisse*, Roma, Quaderni di Novissima, 1934, 207 pages.

semble-t-il par une femme nue, musclée comme un homme, au visage caché par une sorte de masque d'escrime (peut-être une figuration d'Athéna ?), Ulysse n'est plus qu'un géant sans visage, aux mains et aux jambes entravées. Son bateau en désordre, à la voile tombante, n'a plus rien du léger esquif qui narguait Polyphème.

L'Ulysse qui renonce à ses voyages pour rentrer chez lui n'est qu'un « pauvre type », comme le démontre un portrait on ne peut plus actualisé des années '40, qui représente un anti-héros aux épaules creuses et au regard apeuré. Il va retrouver une Pénélope peu engageante, comme en témoigne le portrait qui lui fait pendant, où elle a le visage d'une femme d'une cinquantaine d'années, pourvue d'un double menton, coiffée d'un chapeau cloche, vêtue d'une robe à motifs fleuris, et occupée à tortiller entre ses doigts le collier de perles qu'elle porte au cou, tout en regardant le spectateur d'un air satisfait. Dans un autre tableau, Pénélope est assise près d'une fenêtre, et son corps épanoui au décolleté abondamment fleuri est surmonté d'une minuscule tête d'oie au regard patibulaire. Dans un autre encore, dotée d'une tête de pintade ou de dinde, elle repose, triste et affaissée, dans un fauteuil de son salon. Bref, une image fort peu flatteuse de la femme vertueuse et tout particulièrement de l'épouse modèle. Que risque de devenir Ulysse le voyageur, une fois réintégré le foyer conjugal ? un homme privé de nerf et de personnalité, comme l'illustre un tableau de 1945 portant le titre de *Pénélope et Ulysse*. Pénélope est assise dans un fauteuil qui semble pourvu d'oreilles et de dents : son énorme nez grec et son grand oeil ouvert, tout blanc, sur un corps dessiné par une série de lignes courbes, font d'elle le personnage le plus imposant de la scène, à côté d'un Ulysse certes plus grand de taille, mais privé des cinq sens dont elle semble avoir le monopole, et donc réduit à un corps sans âme que l'on mène à sa guise. En fait, nous avons là une métaphore de la monotonie, de la fadeur, du repoussoir, de l'anti-vie que semble être pour Savinio la vie conjugale, dont il se moque délibérément et de façon féroce dans un dessin de la même année intitulé *Fidélité*, où l'époux (debout) et l'épouse (assise), qui se tiennent dignement la main, ont une pendule pour visage.

En fait, chez Savinio, thème du fils prodigue et thème d'Ulysse se rejoignent. L'Argonaute qui regardait avec crainte sa terre natale s'éloigner, encore sous l'emprise de sa mère, a fini par se libérer de cette domination et prendre du recul pour mieux s'en moquer.

Conclusion

Giorgio De Chirico et Alberto Savinio : deux personnalités marquantes de la culture italienne qui, venues de Grèce, n'ont cessé de sillonner l'Italie et la France. Tous deux ont fortement manifesté leur inclination pour le thème du voyage, qu'ils ont traité de manière originale, métaphorique, sans jamais décrire à la lettre leur découverte de mondes nouveaux. Si pendant une bonne partie de leur existence les Dioscures se sont suivis pas à pas d'une ville à l'autre, du moins ont-ils su garder chacun un style indépendant, aussi bien l'un de l'autre que des mouvements de leur siècle. Leur voyage à tous les deux a été avant tout une recherche de style pour De Chirico, une recherche de liberté et d'autonomie pour Savinio ; et si la recherche – et donc le voyage – de l'aîné a semblé se dérouler surtout dans les atmosphères closes des maisons, des gares, des places fermées et des musées[15], celle de

[15] Ainsi écrit-il, au début des années '40: "... nutro una forte simpatia per le lunghe notti d'inverno, le giornate brevi, quando la nebbia è cosi densa ed il soffitto delle nubi tanto basso che bisogna tenere accesa la lampada anche a mezzogiorno. [...] I due più bei mesi dell'anno per me sono novembre e dicembre. In gennaio la mia felicità lentamente declina, perchè in quel mese già sento la primavera. Amo in quel sonno grave d'inverno sognare sogni lunghi e complicati, un po' affannosi, come se m'immergessi lentamente in luoghi ed epoche antichissime; sogni affannosi ma per me consolanti, per me più rassicuranti d'uno spettacolo d'efebi ermafroditici dalle spalle dorate, nudi sotto un cielo alto e terso, in riva ad un mare profondamente ceruleo, dai

Savinio s'est orientée vers des espaces aérés, colorés, ouverts. Voyage centripète de l'un, voyage centrifuge de l'autre. À tous deux ils illustrent les deux visages que revêt aujourd'hui en Italie celui avec lequel ils se sont identifiés avant tout : le héros grec par excellence, le voyageur curieux mais centripète d'Homère, l'explorateur avide et centrifuge de Dante[16].

lidi sparsi di templi e di santuari, e di rocce coperte di pini e d'allori immortali." (*Il meccanismo del pensiero - 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985, p. 379.)

16 Rappel : L'Ulysse que Dante met en scène dans le célèbre chant XXVI de l'*Enfer* décide délibérément de ne pas rentrer à Ithaque : il préfère découvrir le monde et trouve la mort pour avoir voulu pousser trop loin son exploration, jusque dans la zone interdite par les dieux aux humains. Cette figure est aujourd'hui en Italie aussi importante sinon plus que celle d'Homère. (Cf. B. Urbani, *op. cit*.)