Une peinture pour un monde crépusculaire

Dans un art italien contemporain dominé par des mouvements et des chapelles fortement médiatisés, la voix de Vittorio Bellini fait entendre sa différence. L'artiste qui fut élève de l'Académie Carrara de Bergame, n'est pas de ceux qui se forgent un langage dans les turbulences de la première jeunesse et se contentent ensuite d'en gérer au mieux les ressources. Né d'une « nécessité intérieure » pour parler comme Kandinsky, l'acte de peindre, tel que le conçoit Bellini, est à la fois méditation et approfondissement de soi. Il n'a de sens à ses yeux que s'il s'inscrit dans un rapport au temps qui s'accorde aux lenteurs obligées d'une maturation intellectuelle et aux aventures d'une recherche attentive aux hasards de l'existence. Autant dire que nous sommes loin ici des exigences de l'industrie culturelle et d'un certain marché de l'art. Bellini veut ignorer les modes et les compromis. Changer la manière de peindre va toujours pour lui de pair avec des transformations de son être-au-monde ; et seules peuvent l'y conduire des expériences, faisant écho aux conflits et aux débats qui travaillent l'époque.

C'est ainsi que dans les années 80 il est amené, comme il le dit lui-même, à abandonner le style romantique et poétique qu'il avait jusque là développé : des tâches urgentes s'annonçaient en cette fin de siècle tourmentée, qui réclamaient de la part de l'artiste un engagement à la hauteur des événements. Les rencontres qu'il fit alors sont sur ce point décisives. Il s'agit d'abord, pour respecter la chronologie bien qu'elle ne puisse en aucun cas rendre justice à la complexité du vécu, de la fréquentation des peintres russes, Glazunov en particulier, avec lesquels il lui arriva souvent d'exposer. La vitalité de cette peinture dans un pays qui était en train de sombrer l'émut et l'interrogea. On ne peut comprendre les œuvres récentes de l'artiste bergamasque sans une référence au lyrisme puissant de la picturalité russe qu'il a découvert lors de ses voyages dans l'ancienne Union Soviétique. Mais c'est l'homme, et non seulement l'artiste, qui est interpellé dans les dernières années 80 par l'irruption dramatique de la grande Histoire dans la vie des peuples. Bellini le reconnaît : sa touche s'est chargée de la véhémence de la passion ; la peinture s'est donnée une forte matérialité qui a trouvé elle-même encore à s'exalter dans la violence et la rudesse des couleurs : il fallait dire les angoisses et les souffrances d'une humanité précipitée dans les convulsions qui accompagnent les changements d'époque. Le cycle d'œuvres, intitulé « la via Crucis de Vertova », auquel il travaille au moment où l'Europe s'engage dans des mutations si profondes que l'avenir en est obscurci, pourrait être à cet égard considéré comme le Manifeste de cette nouvelle peinture. Le grand poète et critique d'art milanais Giovanni Testori qui présenta ce cycle en 1989 et accorda son soutien amical à la démarche de l'artiste, ne s'y est pas trompé. En se mettant à l'écoute de la misère du monde, l'art de Bellini a acquis une dimension métaphysique, voire théologique. Car, s'il y est

question du destin douloureux des peuples à un moment donné de leur histoire, c'est aussi, par la référence à la figure du Christ et par la magie d'un nouveau langage, la condition existentielle de l'homme meurtri dans sa chair et abandonné de Dieu que ces œuvres mettent en scène, condition qui selon le poète et, me semble-t-il l'artiste, ne peut justement se découvrir à nous dans son caractère ontologique que lors des grandes crises sociales et politiques où s'enfante le désarroi.

Cette sensibilité particulière à la détresse humaine nous vaut aujourd'hui des œuvres d'une rare intensité dramatique. Un expressionnisme certes, mais pour notre temps, à la mesure d'un temps qui est « hors de ses gonds », c'est-à-dire sombre, presque désespéré. La figure du Christ a été placée hors champ et les visages déliquescents dont j'ai parlé dans un texte précédent, (Vittorio Bellini, *La dissoluzione dell'essere*, 1994), se sont effacés devant des thèmes plus traditionnels. Pourtant les signes sont nombreux qui indiquent que le propos n'a pas changé. Il en va ainsi de la matière picturale qui, en tant que telle, mobilise le regard et lui impose sa présence agressive. Dans les empâtements, textures grumeleuses et coulures qu'autorise l'emploi de l'huile et d'une peinture à l'émail, se laisse deviner l'existence d'une force qui tend à dissoudre les formes. C'est que, par ses excès et ses accidents, la matière est règne de l'hétérogène, lutte contre l'homogène et le concept. Elle est, comme dit Georges Bataille, « ce que le crime représente par rapport à la loi ». Cette puissance sauvage de la matière, fortement connotée, Bellini sait en libérer les effets subversifs pour jeter l'effroi dans l'œil du spectateur qui découvre alors que la pure visualité n'est qu'un leurre et que la résurgence de l'élément tactile est menace d'un retour au chaos des origines.

Ainsi traitée, la matière peut devenir ici métaphore d'un monde dans lequel les choses peinent à maintenir leurs identités, et l'esprit, devenu étranger à lui-même, à satisfaire son besoin d'ordre, de clarté et d'absolu. Les œuvres expressionnistes de Bellini offrent, littéralement parlant, un corps à l'idée d'une humanité à la dérive. Ni l'abstraction géométrique, ni l'Informel ne pourraient atteindre ce résultat : la première, parce qu'avec sa culture de la ligne et de l'aplatissement elle participe au mensonge sur l'état présent du monde ; mieux : elle apporte son aide au refoulement de la vérité en nourrissant l'illusion idéaliste d'une harmonie qui, en réalité, a disparu. Quant à l'Informel, comme le montre Yves-Alain Bois, sa logique pointe déjà dans la démarche de Leonardo da Vinci découvrant des figures imprévues dans les lézardes des vieux murs : il s'agit de mettre fin au scandale de l'indifférencié en donnant à voir, par le miracle de la projection, une identité et un sens, là où la matière ne fait que s'exposer dans sa terrifiante négativité. Malgré leurs divergences par ailleurs, les deux mouvements artistiques ont en commun d'engager la forme dans une entreprise de sublimation du réel.

C'est justement ce que refuse l'expressionnisme de Bellini. Dans ses œuvres il n'y a pas de rédemption possible. La matière qui s'y déchaîne, ouvrant dans l'âme des abîmes, en est la preuve. Et il n'en va pas autrement des couleurs qui enveloppent les paysages et les natures mortes d'une lumière d'orage. Quelle que soit la toile considérée, la référence aux trois fondamentales se veut explicite. C'est qu'elles soutiennent, avec l'équilibre de la composition, l'unité de l'œuvre. Mais on ne les rencontre jamais à l'état pur. Bellini ne tient pas à les idéaliser ; ce serait les transformer en entités fictives et les vider de leur pouvoir de suggestion. Il les préfère troublées, comme déjà effleurées par la nuit qui s'approche. Ce sont des violets oppressants, des pourpres où s'annonce une fin du monde, des jaunes verdâtres, des bleus gagnés par l'ombre et des verts obscurs comme des forêts profondes. L'artiste nous installe dans une atmosphère qui a valeur de message. Car, s'il y a chez Bellini une recherche esthétique évidente et une grande sensualité dans le jeu raffiné des tons juxtaposés, cette recherche n'est en rien gratuite. En choisissant des couleurs d'une beauté vénéneuse, c'est, en une sorte d'épiphanie, la mort fardée pour mieux séduire qui s'introduit dans ses tableaux. Et peut-être est-ce réellement elle qui apparaît dans l'un d'eux sous la forme fantomatique d'une « muse songeuse » penchée d'une façon inquiétante sur le travail de l'artiste. Serait-ce là manière de dire qu'il y aurait quelque part, sous le masque de l'hédonisme, des forces mortifères oeuvrant à une décomposition ? La dialectique à laquelle le peintre soumet le rapport de la couleur à la forme abonderait dans ce sens. S'y joue en effet une tragédie, celle de la forme subvertie, humiliée par une couleur toute puissante. Le pinceau a beau souligner à grands traits épais, noir ou bleu nuit, le contour des formes où s'attache encore une figuration, il ne parvient pas à emprisonner la couleur qui toujours déborde et trouve dans cette séquestration même de nouvelles énergies. Que l'artiste bergamasque tienne à exacerber cette tension dramatique n'est pas simplement affaire de parti pris esthétique, aussi respectable soit-il. S'y exprime, nous semble-t-il, avec l'angoisse sur le plan artistique d'une déliquescence toujours possible des formes et en particulier de la figure, celle plus profonde qui naît des périls qu'un vent de nihilisme fait courir à l'humanité. Dans cette peinture d'un monde crépusculaire l'esprit de Baudelaire a trouvé refuge.

Fernand Fournier, Paris, le 24 septembre 2004