



Che cosa rende possibile la *verità in pittura*?

Nei primi giorni di giugno del 2009, negli spazi da poco rinnovati di Palazzo Grassi a Venezia, si inaugurava *Mapping the studio*, la mostra che avrebbe dovuto fare il punto sulla collezione d'arte contemporanea di François Pinault. Muovendomi tra le sale dell'edificio, in un labirinto che metteva alla prova l'attenzione del visitatore, avevo dovuto vincere una naturale ritrosia e un irresistibile sconforto che coglie irrimediabilmente tutti coloro che, come ricorda Didi-Hubermann, amano ancora la bellezza e provano oggi pudore a pronunciare la parola *arte*, poiché immediatamente associata all'aggettivo *contemporanea*. Vagando per quelle innumerevoli stanze, osservando quelle colorate idee messe in figura – talora indubbiamente brillanti e originali come possono esserlo quelle pubblicitarie – mi stupivo di dover constatare che non riuscivo a provare altro se non una desolata indifferenza. Tuttavia, in una delle sale dell'ultimo piano, su una piccola parete, doveva apparire inaspettatamente una tela su cui era dipinto un corpo femminile, sinuoso e allungato, il cui profilo è ancora per me indissolubilmente

Qu'est-ce qui rend possible la *vérité en peinture* ?

Au tout début du mois de juin 2009, dans les espaces fraîchement rénovés du Palazzo Grassi, à Venise, on inaugurerait *Mapping the studio*, une exposition qui était censée faire le point sur la collection d'art contemporain de François Pinault. En me déplaçant à travers les salles de l'édifice, dans un labyrinthe qui mettait l'attention du visiteur à rude épreuve, j'avais dû vaincre la réticence naturelle et le découragement irrésistible qui saisit irrémédiablement tous ceux qui, comme le rappelle Georges Didi-Hubermann, aiment encore la beauté et éprouvent aujourd'hui d'autant plus de pudeur en prononçant le mot *art* qu'il est aussitôt associé à l'adjectif *contemporain*. Errant dans ces innombrables salles, observant ces idées hautes en couleur et mises en figure – parfois indubitablement brillantes et originales comme peuvent l'être les idées des publicitaires –, je m'étonnais de constater que je ne parvenais à ressentir qu'une triste indifférence. Cependant, dans l'une des salles du dernier étage, sur un petit mur, m'est apparue, contre toute espérance, une toile où l'on avait peint un corps de femme, sinueux et allongé, dont le profil était encore pour moi indissolublement lié à

legato a un'incontenibile emozione, la prima che provai durante quell'affranto pellegrinaggio. Si trattava di un dipinto di Marlene Dumas.

Che cosa aveva potuto provocare quell'emozione? Poco prima ero passato di fronte ad alcuni ritratti col medesimo soggetto e uno stile in apparenza comparabile senza che ne sorgesse alcuna emozione. Che cosa conteneva quell'oggetto, o qual era la sua natura capace di produrre un simile effetto? L'ingenuità della domanda non poteva prevedere una risposta altrettanto elementare. E tuttavia, dopo una breve esitazione, mi sembrava di aver capito. Per quanto mi riguardava, in quell'opera di Marlene Dumas si poteva riconoscere un *fare* e un *sentire*, una profondità e un travaglio di entrambi, che sembravano del tutto ignoti alle altre opere. La lunga gestazione del sentire e la profonda perizia del fare avevano conferito a quell'opera un tempo, e dunque uno spazio, che nelle altre esposte in quel fine di primavera in quel glorioso palazzo – immagine icastica ed esemplare dell'arte contemporanea – parevano del tutto assenti. Ciò che sembrava mancare paradossalmente all'arte contemporanea era proprio il tempo, il tempo di sentire e di fare.

Otto anni dopo, nel giugno del 2017, mi trovavo dinanzi al sobrio ingresso di una casa di campo Santo Stefano, al numero 2828A di San Marco. Un uomo alto e magro, dai capelli grigi scompostamente ondulati, viene

une émotion irrésistible, la première que j'aie éprouvée au cours de ce pèlerinage harassant. Il s'agissait d'un tableau de Marlene Dumas.

Qu'est-ce qui avait pu déclencher cette émotion ? Juste avant, j'étais passé devant quelques portraits dont le sujet était le même et le style comparable, en apparence, sans que rien n'éveillât en moi la moindre émotion. De quoi était pourvu cet objet ou plutôt quelle était sa nature, une nature capable de produire un tel effet ? La naïveté de cette question ne pouvait prévoir une réponse tout aussi élémentaire. Et cependant, après une brève hésitation, il m'a semblé avoir compris. En ce qui me concernait, on pouvait reconnaître, dans cette œuvre de Marlene Dumas, une façon de *faire* et de *sentir*, la profondeur et le labeur inhérents à ces deux aptitudes, qui semblaient entièrement inconnues aux autres œuvres. La longue gestation de la sensibilité et la grande expertise du savoir-faire avaient conféré à cette œuvre un temps et dès lors un espace qui, dans les autres œuvres exposées en cette fin de printemps dans cet illustre palais – image incisive et exemplaire de l'art contemporain – paraissaient tout à fait absents. Ce qui semblait paradoxalement manquer à l'art contemporain, c'était justement le temps, le temps du ressentir et du savoir-faire.

Huit ans plus tard, au mois de juin 2017, je me suis retrouvé face à la sobre entrée d'une maison du campo Santo Stefano, au numéro 2828A du sextier de San Marco. Un homme grand et mince, aux cheveux gris

ad aprirmi alla porta. Mi fa salire al primo piano attraverso una scala buia in quello che, nonostante l'assenza di mobili, ha ancora l'aspetto di un antico appartamento. E' Jacques Martinez che mi accoglie nella sua appartata mostra veneziana. Il *dépaysement* e la sensazione di intimità di fronte a quella che fino a poco tempo prima era ancora una comune abitazione, insieme con il senso del tempo e della storia che emana instancabilmente da questi soffitti e pareti veneziane, invita a una sorta di inattesa naturalezza, aliena da tutte quelle aspettative o diffidenze che siamo abituati a provare dinanzi a ciò che si è soliti considerare, fino a prova contraria, delle opere d'arte.

Nella prima sala, nel fulcro dello spazio domestico, sono disposti alcuni bronzi scuri dalla patina vulcanica. Dalla loro materia, sottoposta all'azione dello sguardo, sembrano emergere lentamente, senza fatica e senza lotta ma come attraverso una grazia, delle forme che si rivelano sempre più nitidamente. Un volto di filosofo barbato, o forse la maschera funebre di Tintoretto; un torso che spalanca gli avambracci nella sua mutilazione iconica per un'impossibile accoglienza; un lacerto di corpo che evoca misteriosamente il senso delle Veneri preistoriche; una maschera dionisiaca, intitolata significativamente *Faune*, la cui forma silenziosamente urlante è già sul punto di essere riassorbita e come divorata dalla materia, a patto

ébouffés, vient m'ouvrir la porte. Il me fait monter au premier étage, par un escalier sombre, dans un espace qui, malgré l'absence de meubles, a encore l'aspect d'un vieil appartement. C'est Jacques Martinez qui m'accueille à Venise pour me montrer son exposition confidentielle. Le dépaysement et la sensation d'intimité que j'éprouve face à ce qui était encore, quelque temps auparavant, un logement ordinaire, ainsi que le sentiment du temps et de l'histoire qui émane inlassablement de ces plafonds et de ces murs vénitiens, m'invitent à une sorte de naturel inattendu, étranger à tous les espoirs, voire à la méfiance, que nous avons l'habitude de nourrir devant ce que l'on considère d'ordinaire, jusqu'à preuve du contraire, comme des œuvres d'art.

Dans la première salle, au cœur de l'espace domestique, sont disposés quelques sombres bronzes à la patine volcanique. De leur matière, soumise à l'action du regard, semblent émerger lentement, sans peine ni conflit, mais comme par l'effet d'une grâce, des formes qui se dévoilent de plus en plus nettement. Un visage de philosophe barbu, ou peut-être le masque funèbre du Tintoret ; un torse qui ouvre grand ses avant-bras dans sa mutilation iconique pour un accueil impossible ; un fragment de corps qui évoque mystérieusement le sentiment des Vénus préhistoriques ; un masque dionysiaque, intitulé *Faune* de façon significative, et dont la forme silencieusement hurlante est déjà sur le point d'être réabsorbée et comme

che sia mai riuscita ad emergerne; un frammento verticale di legno pietrificato dal tempo che rifulge ancora in tutta la bellezza della sua trama vegetale; la matrice tellurica e ovoidale di un sasso trovato sul cammino, che si intitola significativamente *El Biar*, luogo-matrice della vita di Martinez; il fiume indolente e cristallizzato di *Lazy Afternoon* strappato al suo corso inarrestabile e lutulento, che si para dinanzi a noi come un frammento di tempo sottratto al divenire per farsi *idea*. Nella materia ancora ribollente e metamorfica del bronzo vediamo all'opera tutta la mobilità plastica della vita; è la forza creatrice che rifluisce instancabilmente nella dialettica originaria tra forma e non forma, ordine e caos, organico e aorgico¹, sensibile e intelligibile. La vita stessa nella sua sorgente più pura, e perciò *originariamente* impura, sembra convocata qui per essere *messa in opera*, strappandola alla compostibilità archetipa del Chaos, abisso spalancato sulla virtualità

1. Il riferimento è ovviamente a Hölderlin, che nel *Grund zum Empedokles* delinea questa dialettica tra l'indeterminatezza naturale del puro possibile e l'elemento proprio della virtù plasmatrice dell'umano. Cfr. Friedrich Hölderlin, *Grund zum Empedokles*, in Id., *Theoretische Schriften*, Hamburg. Meiner, 1998, pp. 82-83 (trad. it. di Remo Bodei, in Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 79-80). Questa dialettica, *mutatis mutandis*, è riconosciuta come ineliminabile dall'autore stesso a partire dalla sua biografia artistica ed esistenziale. Cfr. Jacques Martinez, «Espagnol de merde» ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, Paris, Grasset, 2012, p. 168.

dévorée par la matière, à supposer encore qu'elle ne soit jamais parvenue à s'en extraire ; un fragment vertical de bois pétrifié par le temps qui respandit encore de toute la beauté de sa trame végétale ; la matrice tellurique et ovoïde d'un caillou trouvé en chemin, qui s'intitule, de manière tout aussi significative, *El Biar*, lieu-matrice de la vie de Jacques Martinez ; le fleuve indolent et cristallisé de *Lazy Afternoon* arraché à son cours ininterrompu et fangeux, qui surgit devant nous comme un fragment de temps soustrait au devenir pour se transformer en *idée*. Dans la matière encore bouillonnante et métamorphique du bronze, nous voyons toute la mobilité plastique de la vie à l'œuvre ; c'est la force créatrice qui reflue inlassablement vers la dialectique originelle entre la forme et la non-forme, l'ordre et le chaos, l'organique et l'aorganique¹, le sensible et l'intelligible. Dans sa source la plus pure, et par conséquent *originellement* impure, la vie même semble convoquée ici pour être *mise en œuvre* en l'arrachant à la compossibilité archétypale du Chaos, abîme grand ouvert

1. Je fais bien entendu référence ici à Hölderlin qui, dans le *Grund zum Empedokles*, échafaude cette dialectique entre l'indétermination naturelle du pur possible et l'élément propre de la vertu modeluse de l'humain. Cf. Friedrich Hölderlin, « *Grund zum Empedokles* », dans *Theoretische Schriften*, Hambourg, Meiner, 1998, p. 82-83 ; tr. fr. Jean-François Courtine dans F. Hölderlin, *Fragments de poétique*, éd. bilingue, Paris, Éditions de l'Imprimerie nationale, 2006. L'auteur lui-même, d'après sa biographie artistique et existentielle, et *mutatis mutandis*, reconnaît que cette dialectique ne peut être éliminée. Cf. Jacques Martinez, « *Espagnol de merde* » ou *la véritable et longue histoire des cinq saisons*, Paris, Grasset, 2012, p. 168.

di tutti i possibili¹, per apparire nello splendore apollineo della forma. Una forma infranta ancora e sempre dal grido di Dioniso, che la riconduce, attraverso la lacerazione, al mistero della sua origine, al fondamento tragico della sua vitalità.

Si è detto che Jacques Martinez è un «grand vivant» e che la sua opera è «un art qui vit, [...]. L'art d'un vivant heureux²», animata dal desiderio e dall' «ivresse du pinceau³». Ma il desiderio vitale che la attraversa e la sostiene, sostanziandola nelle sue stesse fibre, non è la banale, entusiastica celebrazione dell'esistenza; è piuttosto l'amore incondizionato e inarrestabile che nasce dal grande sì alla vita capace di affermare, alla maniera di Dioniso, il fondo essenzialmente tragico dell'esistere. Un tragico che non va inteso nel senso pessimistico o esistenzialistico del termine, ma propriamente filosofico⁴: e cioè che è esattamente il paradosso e la contraddizione insanabile – tra

1. Cfr. Hes. *Th.*, 738; Per questa interpretazione della natura originaria di Chaos, cfr. Jean Rudhardt, *Le Rôle d'Éros et Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, PUF, 1986 (trad. it. di G. Brivio, Id., *Il ruolo di Eros e Afrodite nelle cosmogonie greche*, in Id., *Eros e Afrodite*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 14).

2. Bernard-Henry Lévy, «Martinez en ses saisons», in C. Millet, B.-H. Lévy, (a cura di), *Jacques Martinez. Cinc Estacions*, Paris, Beaux-Arts, 2007, p. 28.

3. Ivi, p. 33.

4. Per una formulazione della nozione di pensiero tragico, ispirata alla lezione pareysoniana dell'*Ontologia delle libertà*, si veda Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988.

sur la virtualité de tous les possibles¹, pour apparaître dans la splendeur apollinienne de la forme. Une forme brisée encore et toujours par le cri de Dionysos, qui la ramène, par cette déchirure, au mystère de son origine, au fondement tragique de sa vitalité.

On a dit que Jacques Martinez est un « grand vivant » et que son œuvre est « un art qui vit [...] L'art d'un vivant heureux² », animé du désir et de l'« ivresse du pinceau³ ». Mais le désir vital, qui traverse cette œuvre et la soutient, en la nourrissant dans ses fibres mêmes, n'est pas la célébration banale et enthousiaste de l'existence ; c'est plutôt l'amour inconditionnel et irréprensible qui naît du grand oui à la vie, une vie capable d'affirmer, à l'instar de Dionysos, le fond essentiellement tragique de l'existence. Un tragique qu'il ne faut pas comprendre au sens pessimiste ou existentialiste du terme, mais au sens proprement philosophique⁴, à savoir que c'est précisément le paradoxe et la contradiction irrémédiable – entre la forme et la non-forme, le sensible et l'intelligible, l'être et le néant –

1. Cf. Hés. *Th.*, 738. Pour cette interprétation de la nature originelle du Chaos, cf. Jean Rudhardt, *Le Rôle d'Éros et Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, PUF, 1986, p. 10.

2. Bernard-Henri Lévy, « Martinez en ses saisons », dans Catherine Millet, B.-H. Lévy (dir.), *Jacques Martinez. Cinc Estacions*, Paris, Beaux-Arts, 2007, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 33.

4. Pour une formulation de la notion de pensée tragique, inspirée de la leçon de l'*Ontologie de la liberté* de Luigi Pareyson, voir Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milan, Il Saggiatore, 1988.

forma e non forma, sensibile e intelligibile, l'essere e il nulla – a costituire la verità ultima e la cifra autentica del reale e che il luogo esorbitante della loro rappresentazione può essere trovato soltanto nello spazio estetico, asintoto di una *coincidentia oppositorum* ancora e sempre a venire.

E' questo duplice movimento, questa *double injonction* e questo *double bind*, che vincola e libera al tempo stesso l'opera e il gesto di Jacques Martinez. E' infatti proprio attraverso la ricchezza inesauribile della cultura e della storia nelle loro incalcolabili stratificazioni¹ che egli può trovare quel contatto primigenio e fresco con la materia che gli permette di riconoscerla nella sua vocazione originaria di *conatus*, cioè come tensione di una potenza d'essere che appartiene spinozianamente a tutti gli enti e che, divenendo *cupiditas*, cioè desiderio cosciente², trova la sua declinazione estetica come *nisus formativus*, l'inarginabile impulso che tende alla creazione di forme attraverso la propria stessa messa in forma.

1. «Un peintre dont on a le sentiment [...] qu'il est à soi seul, souverainement, toute une histoire.» Bernard-Henri Lévy, «Martinez contemporain», in Id., *Questions du principe deux*, Paris, Le Livre de poche, 1986, p. 284. Scrive Martinez stesso: «bien sûr nous savons toi et moi que tout nous éloigne de ceux qui osent parler d'«asphyxiant culture»». J. Martinez, «Lettre à Christian de Portzamparc», in Id., *2828A San Marco*, s.l., Clair by Kahn Gallery, 2017, p. 36 (riprodotta in quarta di copertina).

2. Baruch Spinoza, *Ethica more geometrico demonstrata*, III, propp. 8 e 9.

qui constituent la vérité suprême et le chiffre authentique du réel, et qu'on ne peut trouver le lieu exorbitant de leur représentation que dans l'espace esthétique, asymptote d'une *coincidentia oppositorum* encore et toujours à venir.

C'est ce double mouvement, cette double injonction et ce *double-bind*, qui entrave et libère en même temps l'œuvre et le geste de Jacques Martinez. De fait, c'est justement à travers la richesse inépuisable de la culture et de l'histoire, dans leurs stratifications incalculables¹, qu'il peut trouver ce contact primordial et frais avec la matière qui lui permet de la reconnaître dans sa vocation originelle de *conatus*, c'est-à-dire comme tension d'une puissance existentielle qui appartient, de manière spinozienne, à tous les êtres et qui, en devenant *cupiditas*, c'est-à-dire désir conscient², trouve sa déclinaison esthétique comme *nisus formativus*, l'impulsion irrépressible qui tend à la création de formes à travers sa propre mise en forme.

Mais Jacques Martinez sait bien – et telle est sa conscience tragique – que ces formes, une fois créées, devront témoigner de leur provenance en se dissolvant dans le

1. « Un peintre dont on a le sentiment [...] qu'il est à soi seul, souverainement, toute une histoire. » Bernard-Henri Lévy, « Martinez contemporain », dans *Questions de principe deux*, Paris, Le Livre de poche, 1986, p. 284. Jacques Martinez écrit lui-même : « Bien sûr, nous savons toi et moi que tout nous éloigne de ceux qui osent parler d'« asphyxiant culture » ». Cf. Jacques Martinez, « Lettre à Christian de Portzamparc », dans *2828A San Marco*, s. l., Clair by Kahn Gallery, 2017, p. 36 (reproduit en quatrième de couverture).

2. Baruch Spinoza, *Ethica more geometrico demonstrata*, III, prop. 8 et 9.