

MOGADOR



VERONICA GAIDO  
VITO TONGIANI  
**MOGADOR**

Photographies et peintures

25 avril  
25 mai  
2017

## “Anecdote sur les papillons”

Une nuit, les papillons se réunirent, tourmentés du désir de s’unir à la bougie. Tous dirent : « Il faut trouver quelqu’un qui puisse nous donner des nouvelles de l’objet de notre amoureuse recherche. » Un papillon alla jusqu’à un château lointain, et il aperçut dans l’intérieur la lumière de la bougie. Il revint et rapporta ce qu’il avait vu il se mit à faire la description de la bougie selon la mesure de son intelligence.

Mais le sage papillon qui présidait la réunion exprima l’opinion que le papillon explorateur ne savait rien sur la bougie. Un autre papillon alla passer auprès de la lumière et s’en approcha. Il toucha de ses ailes la flamme, la bougie fut victorieuse et il fut vaincu. Il revint lui aussi, et il révéla quelque chose du mystère en question. Il expliqua un peu en quoi consistait l’union avec la bougie ; mais le sage papillon lui dit : «Ton explication n’est pas plus exacte que celle qu’a donnée ton compagnon.»

Un troisième papillon se leva ivre d’amour; il alla se jeter violemment sur la flamme de la bougie: lancé par ses pattes de derrière, il tendit en même temps celles de devant vers la flamme. Il se perdit lui-même et s’identifia joyeusement avec elle; il s’embrasa complètement et ses membres devinrent rouges comme le feu. Lorsque le sage papillon (chef de la réunion) vit de loin que la bougie avait identifié l’insecte à elle et lui avait donné la même apparence, il dit: «Le papillon a appris ce qu’il voulait savoir; mais lui seul le comprend, et voilà tout.»

Celui en effet qui n’a ni trace ni indice de son existence sait réellement plus que les autres au sujet de l’anéantissement. Tant que tu n’ignoreras pas ton corps et ton âme, connaîtras-tu jamais l’objet de ton amour? Celui qui t’a donné le moindre indice de la chose plonge profondément par là ton âme dans le sang;

mais, puisque le souffle même n’est pas admis ici, personne, à plus forte raison, ne peut l’être.

Par Farid Al-Din Atta

Rien ne me fascine plus ou ne m'émeut autant que le regard heureux et la parole complice d'un voyageur venu de loin et qui choisit de jeter l'ancre à Essaouira-Mogador pour en partager avec nous, amoureux transis et éternellement exaltés, cette intériorité heureuse et rêveuse, celle de ceux qui à peine arrivés, comprennent qu'à Essaouira la beauté sait reconnaître et choisir ses interprètes.

Vito Tongiani et Véronica Gaido font partie de ces heureux élus. En les rencontrant au détour d'une ruelle de la médina, j'ignorais tout de leur talent et de leur parcours, de peintre pour Vito et de photographe pour Véronica. Des ateliers de La Ruche à Paris aux cimaises les plus recherchées de Milan et de Rome en passant par sa sculpture emblématique de Puccini à Lucca, Vito Tongiani a vu son talent célébré par la critique la plus exigeante. J'ignorais aussi, jusqu'à les avoir rencontrés, ce dialogue singulier et tellement riche entre la peinture et la photographie, un dialogue inédit et indicible qui depuis des années développe et nourrit entre les deux artistes une conversation improbable entre ce que peint Vito et ce que photographie Véronica, mêmes lumières, mêmes lieux éclairés par la couleur et le pinceau de l'un, caressés ou suggérés par l'objectif de l'autre. Pour notre plus grand bonheur, ces deux artistes ont investi de leur talent et de leur passion le port d'Essaouira, sa longue histoire, l'éternité de ses fortifications, la poésie de ses barques, la multitude colorée et sculptée de ses filets de pêche, comme « ...ce poème offert à la mer... » notre façon à nous Souiris de raconter aux autres l'infini et éternel mystère d'Essaouira.

**André Azoulay**

“Je donne à voir ce que  
je ressens”

Par Driss Ksikes, écrivain

Personne ne peut peindre une ville. Ce serait prétentieux. Fallacieux. Une ville c'est immense, insaisissable, en mouvement permanent et la force des arts visuels est de pouvoir capter dans un point focal l'infini, l'immensité. La métaphore d'une ville. A travers « Mogador », les deux artistes italiens, Vito Tongiani et Veronica Gaido, proposent autour du port d'Essaouira des extractions visuelles sensibles, des gens, des gestes, des choses invisibles, mais récurrentes, et parfois immuables.

Ce port artisanal, étroit, loin de la machinerie moderne et du gigantisme ambiant, est un lieu reclus, de vie, protégé des flots de touristes, une sorte de refuge qui témoigne de parcours immobiles. Un lieu de contrastes, aussi, où se côtoient l'héroïque bataille des gens humbles pour leur survie et, à l'ombre, le péril cyclique des braves. Un espace chatoyant de couleurs le jour et drapé quelques fois, d'un noir tragique, le soir. Peindre une ville, c'est un peu saisir son rythme cosmique.

Les deux artistes viennent de loin. Vito Tongiani, peintre et sculpteur reconnu pour sa capacité à aimer la vie sensuelle des objets et le regard tendre des femmes puissantes, est venu avec son chevalet à Mogador, attiré par la forme féminine de ses barques. Veronica Gaido, photographe animée par une spiritualité chevillée au corps, attirée par l'ailleurs, tel Ulysse, est venue traquer le reflet du temps, des hommes et des rêves dans les eaux translucides qui cernent la ville.

Au commencement, il y eut cette figure poétique, cette phrase énoncée avant que l'image soit capturée : de petites barques à l'abri de l'océan, entourées de gens humbles, discrets, au regard insoutenable. Puis, il y eut des gens amassés dans des barques au bord du naufrage, des hommes

affaires en partance ou en attente, des mouettes à l’abordage et chez elles, des femmes sans fard qui posent. Plus tard, jaillit de la brume ambiante, l’entrelacement des corps, des mats et des couleurs, des formes qui chavirent au gré du vent et barrent l’horizon.

Peindre une ville, c’est repérer dans les reliefs du lieu, la scansion d’un vieux poème intime, souvent repris, jamais transcrit.

Celui de Vito Tongiani a l’allure d’une gamme mythique dont il n’a jamais cessé de reproduire les variations. A son origine, se trouve le déluge, le récit initiatique du naufrage, motif qu’il n’a jamais cessé de reprendre pour exorciser sa peur, enfant, des orages qui tempêtent. Au passage, il y eut cette épiphanie, qui lui fit dessiner des barques chavirant sur une mer calme, comme une tragédie froide, sans fracas, en contre-champ avec l’iconographie des houles gigantesques qui balaient les embarcations et les hommes. Au demeurant, il y eut ces deux hommes, un guerrier et un sage, qu’il dessina, il y a trente ans, comme les Noë des temps modernes. Et dans l’intervalle, il y eut tour à tour sa recherche permanente des figures morbides, des étoiles dans les yeux éteints des cadavres et dans ceux étincelants des femmes vivantes. Et entre ces deux extrêmes, l’eau, comme l’inévitable point de jonction entre la vie et la mort.

Son Mogador à lui est un poème liquide reliant sans fin les charmes d’Eros et les voutes lugubres de Thanatos, le calme plat d’une tristesse qui plane et le tumulte vivifiant d’une flamme qui renaît. Le rouge du désir et le noir de l’attente. Et parcimonieusement, une clarté au loin. Aube ou crépuscule Il n’y a ici ni commencement ni fin. Le ton qu’il adopte, comme dans une ponctuation rythmée, est au clair obscur, la couleur de l’infini.

Chez Veronica Gaido, qui ne se sert pas de sa plume mais de sa caméra, l’on pourrait croire que sa poésie perdrait de son évocation par le poids de la représentation. Il n’en est rien. L’eau pour elle, n’est pas une surface à saisir mais une pureté à interioriser. Quand elle est allée en Inde, et a tenté de saisir des ombres, des présences, des formes qui se fraient un chemin dans l’eau, elle a pris le temps de retrouver ce qui l’animait de l’intérieur pour capter au mieux l’essence de ces présences fugaces.

En laissant le diaphragme de son appareil et de son être ouvert, le plus longtemps possible, elle ne se contente pas de saisir une image extérieure mais donne à voir ce qu’elle ressent de l’intérieur.

Le mouvement ondulatoire, venté, rugueux, irrégulier de son « Mogador » en donne l’image d’une ville inconstante, animée, en même temps translucide et brumeuse. A l’arrivée, elle restitue, par fragments, l’image d’une lutte sans fin entre la culture rudimentaire de l’homme et la nature imposante de la mer. Mais elle ne les oppose pas. Elle les fusionne pour montrer comment l’homme, tout modeste qu’il paraît, là, est aussi habité par l’immense énergie, bruyante et sereine de l’eau.

Veronica et Vito ont indéniablement l’humilité et la spiritualité d’artistes en quête de sens. Ils transportent avec eux des bribes de sensations emmagasinées ici et là et une fois, arrivés à bon port, restent ouverts à une prochaine brise qui viendrait les enrichir. Tout leur travail consiste à contenir cette énergie, sans l’enfermer, la fertiliser de leur mémoire sans jamais l’affaiblir de quelque préjugé.

Leur crédo se résume à cela : « je donne à voir ce que je ressens ». Et peut être bien qu’au delà des catégories esthétiques qui font et défont les parcours, l’essentiel de l’art visuel est d’abord de témoigner d’un lieu, d’un temps, par sa mémoire sensorielle.

“Le goût du chef d’œuvre, de la maîtrise, de la beauté me poussait à me jeter les mains impatientes contre une pâte humaine qu’aucune volonté humaine ne peut modeler, mais qui, elle, possède au contraire le pouvoir insidieux de vous pétrir à sa guise, imperceptiblement ; à chaque tentative que vous faites de lui imprégner votre marque, elle vous impose un peu plus une forme tragique, grotesque, insignifiante ou saugrenue”. Ces phrases de Romain Gary dans La Promesse de l’Aube définissent bien le rapport que Vito Tongiani entretient avec le marbre, le bronze et la peinture.

A regarder le petit faune en bronze qui contemple d’un regard ironique les centaines de toiles du maître accumulées dans l’orangerie de la Villa Montecatini près de Camaiore en Toscane où vit le peintre, à contempler la statue de Giacomo Puccini qui, à Lucca, représente le compositeur, assis dans un fauteuil, élégamment habillé, cigare à la main qui regarde sa maison natale, je me suis souvent posé la question de qui, de l’artiste ou de la matière qu’il utilisait, imposait sa forme à l’autre.

Cette question prend un sens tout particulier à Massa Carrara où une déesse de bronze domine une fontaine sur la place du marché. Je connais le modèle de cette divinité, une Berbère Chaouie qui fut un temps le modèle de Vito Tongiani. Les sculptures de bronze les plus connues de l’artiste incluent les grands du tennis français à Roland Garros et un crocodile à Nîmes, symbole des légions qui fondèrent la ville il y a plus de deux mille ans.

Ses bronzes et ses marbres sont souvent plus vivants, plus vrais, que bien des hommes et des femmes en chair et en os, plus expressifs aussi que ces touristes qui consomment de la culture, statues incluses, comme ils le font des plats délicieux qui caractérisent la Toscane. Quand Vito sculpte ou peint, son visage exprime la même passion, la même gourmandise,

la même réalisation de l'insignifiance ou du tragique que quand il mijote un de ces plats dont il a le secret. L'art de vivre ici se confond depuis des millénaires avec le bel ouvrage.

Profondément toscan, comme la photographe Veronica Gaido mais aussi amoureux d'Essaouira qu'ils ont découvert il y a quelques années, ces artistes respectent le lieu où ils sont, la matière dans laquelle ils travaillent, la lumière si particulière mais si différente qui éclaire la Toscane et le port marocain. Le ciel à Mogador reflète l'infini de l'océan, à Camaiore il est plus nacré, plus rassurant aussi. Pétris d'une culture où Dante le dispute à Gramsci, Vito est profondément respectueux des génies des lieux. Veronica Gaido offre du port d'Essaouira un lieu quasiment hanté, une région du Maroc construite à la confluence de tribus arabes et berbères, pendant des siècles très juive, ouverte aux étrangers...

Dans cette quête du Maroc que mènent nos deux artistes, le peintre et la photographe établissent un pont entre deux mondes. Ces deux mondes ne semblent avoir aucun lien sauf à se souvenir que le sultan Saadien Ahmed El Mansour faisait expédier du sucre roux en Toscane au début du 17<sup>e</sup> siècle en échange du marbre de Carrare – pour la construction du palais El Badi à Marrakech. Que des esclaves noirs venus du Soudan étaient engagés à extraire ce sucre n'est qu'un élément exotique à ajouter au dialogue des cultures.

Il ne s'agit pas à proprement parler d'un dialogue entre Christianisme et Islam ou Judaïsme, ce serait trop simpliste, vulgaire. Ce n'est pas non plus simplement du Maroc et de l'Italie qu'il s'agit. On pourrait tout au plus dire que le goût de l'art vivant et vécu, avec une intensité que ces sculptures, ces toiles et ces photographies révèlent sont comme un sourire adressées à la vie, le sourire que provoque la vue d'une belle italienne arpentant les rues de Lucca ou d'une paysanne marocaine aux vêtements multicolores. Certaines toiles du port d'Essaouira évoquent le peintre Uccello, certaines photographies le peintre JM Turner ou les impressionnistes. Au fond, cette vérité universelle que ces trois arts symbolisent n'a guère besoin d'être expliquée, mais appréciée, vécue, ressentie. En ces temps de grandes

violences, d'affrontements sanglants ou des identités meurtries s'affrontent, chacun sûr de "sa" vérité, le rôle de l'artiste est, plus que jamais nécessaire. Il aide à suggérer, à construire une identité ouverte à l'autre et non pas renfermée sur soi, armée jusqu'aux dents.

Essaouira est la ville où Orson Wells, cruellement à défaut d'argent, tourna Othello en 1952 : un épisode rocambolesque dans la vie du grand réalisateur américain. Le peuple ici contribua aux costumes en fabricant des armures à partir de boîtes de sardines. Encore un lien inattendu avec un monde lointain et magique. Que la ville soit aujourd'hui un lieu de rencontres musicales a priori improbables est peut-être au vu de son histoire, moins surprenante. C'est une ville qui aime surprendre et en arpentant ces rues tracées au cordeau, encore une particularité parmi les médinas marocaines, les vers de Correspondances, sonnet de Charles Baudelaire dans Les Fleurs du Mal, me vient à l'esprit :

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe par des forêts de symboles  
Qui l'observe avec un regard familier".

Je pense que le statut de la peinture est peut-être celui d'un art magique comme le suggérait André Breton en ce qu'elle se révèle capable de réenchanter le réel, en dévoilant à l'homme une réalité noble opposée à la banalité du déjà-vu. La peinture de Vito Tongiani est un domaine exempt des forces d'oppression morale, idéologique, un espace de liberté préservé pour la subjectivité menacée par la tragédie du politique. Comme la photographie de Veronica Gaido, c'est autre chose et plus qu'un art de représenter : un art de vivre.

Peut-être que l'enchantement de Mogador est que cette ville, le vent qui y souffle sans discontinuer, son port et ses pêcheurs offrent un art de vivre. Ces liens avec ces vastes falaises que sont les carrières de marbre qui s'élèvent vertigineusement dans les airs laissent perplexes, ces carrières où Michel Ange venait choisir le bloc qu'il transformerait en la célèbre statue

de David à Florence. Voilà cette forêt de symboles, ces correspondances qu'évoque le poète français. Un autre symbole serait à rechercher du côté de la variété de murex que Punique et Romains venaient chercher il y a plus de deux millénaires dans les Iles Purpuraires qui se dressent à quelques centaines de mètres des quais du port – murex qui donnait naissance au pourpre, la couleur du pouvoir dans l'Antiquité.

J'ai fait la connaissance de Vito Tongiani en 1995 et la fontaine à Massa Carrara demeure emblématique. Aphrodite est la grandeur nature : j'ai vu le modèle de cire de cette statue se muer en bronze. J'ai percé un peu le mystère qui fait qu'une personne en chair et en os se mue en bronze sans perdre son âme, au contraire. Le lièvre en marbre symbolise l'amour prolifique ; le bouclier, le casque et l'épée en bronze symbolisent Mars, le Dieu de la Guerre dans la mythologie grecque et l'amant d'Aphrodite la nuit venue. Un agave en marbre chasse les mauvais esprits, vieux symbole méditerranéen que l'on retrouve sur les deux rives du mare nostrum. Le casque à tour qui coiffe la déesse rappelle la plus ancienne statue d'Aphrodite retrouvée en Turquie.

Cette fontaine est construite dans le quartier de la Martana, le nom venant de Mars car une noble famille du 16<sup>e</sup> siècle les Esteri, y avait érigé une caserne. La fontaine fait structurellement partie de la place, comme celle de Puccini à Lucca et comme pourrait l'être une statue de Orson Wells à Essaouira. Nous vivons dans un monde où le contexte historique et culturel fait souvent défaut, d'où notre incompréhension des événements récents. Trop d'artistes ou qui se prétendent artistes produisent des objets de consommation qui ont leur place dans les supermarchés mais pas dans les musées et les places de nos villes. Les symboles perdent leurs sens et nous en payons le prix : nous vivons dans un monde dénué de sens, de symboles, un monde décontextualisé.

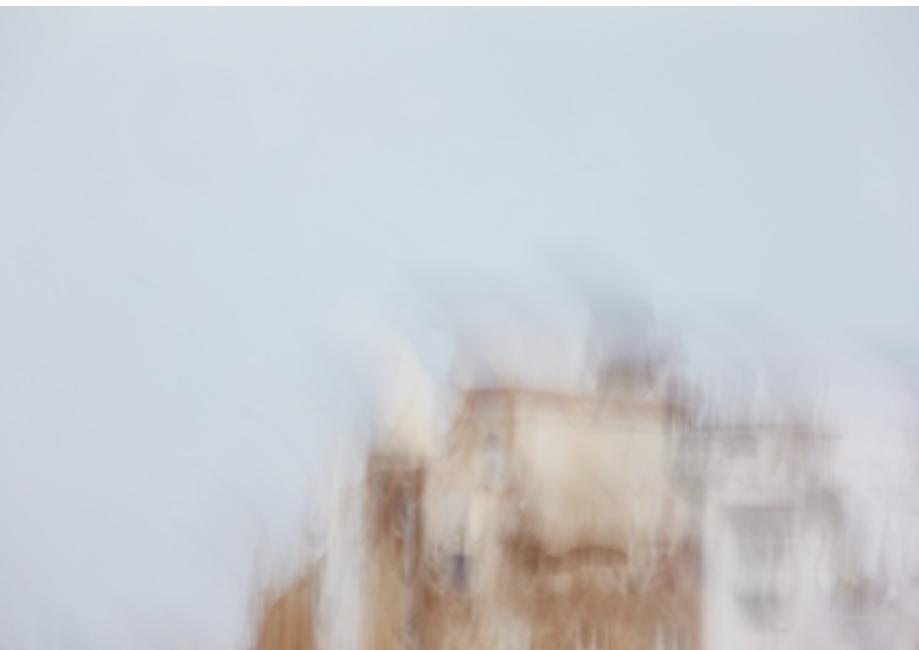
Encouragé par ses parents, Vito fait l'apprentissage du travail du marbre jeune. A 19 ans il part à Annemasse et puis à Grenoble où, grâce a trois oncles maternels, il sculpte angelots, vierges et fleurs tombales. J'aurais pu le croiser à Grenoble, ou je vivais alors, en 1959, encore que ce

fût improbable. Le hasard explique bien des choses dans l'existence. Le crocodile de Nîmes et les statues de Roland Garros en 1989 firent de Vito un artiste célèbre. Il retourna en Italie où il fit couler les statues de Roland Garros comme le crocodile de Nîmes. Autour de Camaiore et de Massa Carrara où il y a de nombreuses fonderies privées, de nombreux ouvriers qui travaillent le marbre, des artistes viennent du monde entier, passionnés par ces deux matières nobles, le marbre et le bronze.

Veronica Gaido est fascinée par le liquide, l'eau, la tension permanente entre le bien et le mal, ce qui est extérieur à nous et ce qui nous est intérieur. Ses photos d'Essaouira, de la houle, de cette immensité grise et bleue sont parfois hantées. Essaouira c'est aussi cette infinité menaçante de l'océan, cette incompréhension que suscite une si vaste masse liquide. Ses photos accompagnent les toiles de Vito Tongiani comme des jumeaux, inséparables.

Je conclurais sur ma statue favorite de Vito, celle qui à Milan célèbre le journaliste Indro Montanelli, là encore érigée dans un parc où il venait chaque jour lire les journaux. Impeccable d'élégance, il est assis sur une pile de journaux et tape sur une machine à écrire qui est sur ses genoux. Cette statue me parle de mon métier de manière si forte que les mots me manquèrent quand je la vis pour la première fois. Ce travail, comme toute l'œuvre de Vito et de Veronica, n'est pas un simple choix esthétique comme cela est trop souvent le cas aujourd'hui. Ce que vous voyez sur les murs de cette galerie – peinture et photos, représente des symboles, un vécu qui a un sens autrement plus important que beaucoup d'œuvres qui devraient être vendues aux Galeries Lafayette plutôt que dans des galeries d'art.

VERONICA GAIDO



**Maison** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**L'ocra dell'alba** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6

**Verrà la morte ed avrà i tuoi occhi** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



## IMPRESSIONS DE L'ORIENT de Philippe Daverio

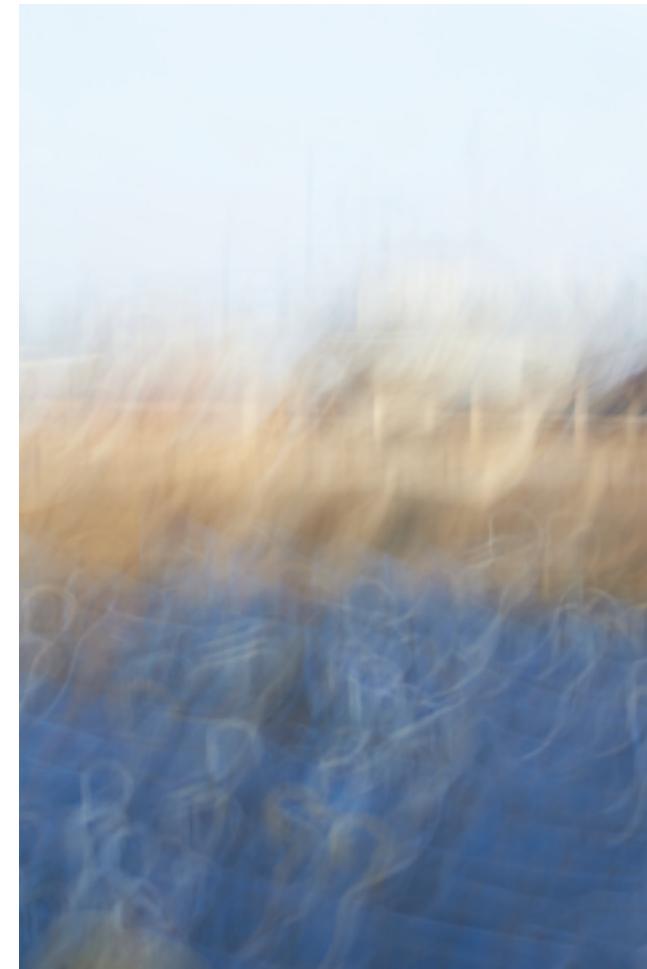
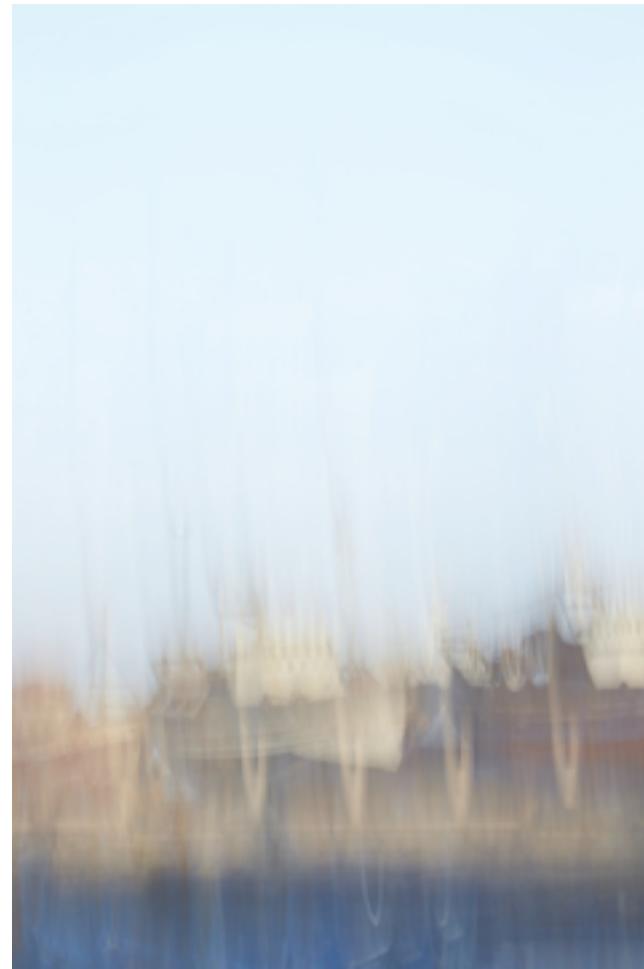
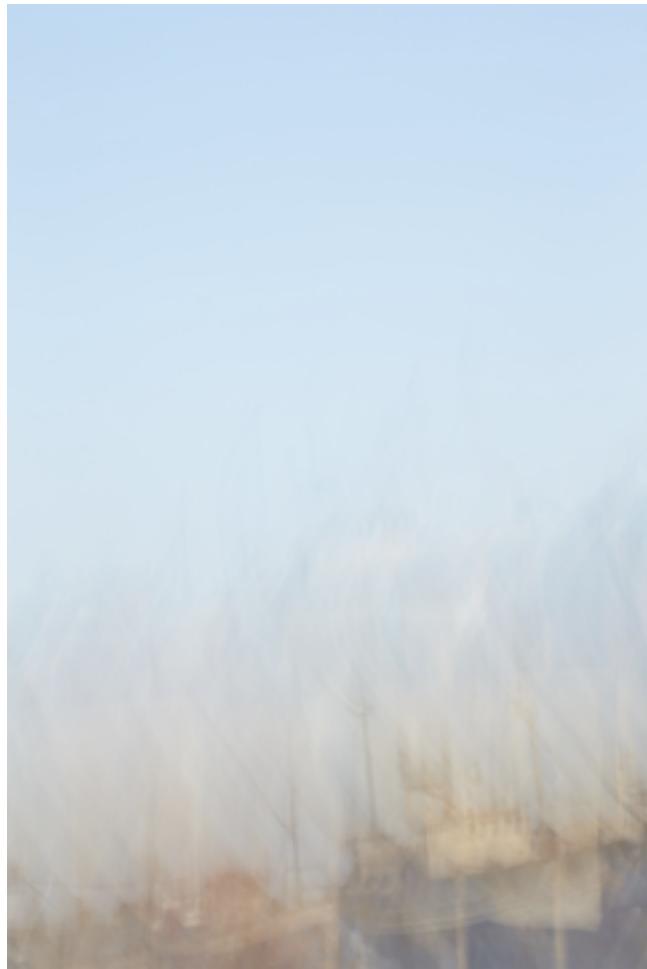
On pourrait les appeler IMPRESSIONS DE L'ORIENT, les photographies de Veronica Gaido . Elles se refusent d'être des images pures et simples, des narrations ou des descriptions. D'un côté, elles sont extrêmes, parce que si la photographie, par sa définition même, c'est gravure avec la lumière, celles-ci entament un dialogue ludique avec la lumière qui évolue vers d'horizons surprenants et inattendus.

Parfois la lumière creuse, d'autres fois elle éblouit. La lumière, dans la mémoire de l'esprit calque des mécanismes de fois en fois très différents : quelques-uns descriptifs, d'autres de synthèse .

Dans la synthèse tout semble errer pour ne résumer qu'une sensation. En ce sens, ici il s'agit d'impressions, pas différents de celles que Monet allait chercher le long des eaux de la Seine au lever du soleil. L'habileté des peintres de la deuxième moitié du XIX siècle français, consistait en gâcher la matière, celle de Gaido consiste en laisser agir la lumière toute seule; de cette façon, en jouant justement avec les temps d'exposition et le foyer de l'optique, elle achève son bizarre devoir et va confondre le contingent ne laissant pénétrer que la sensation.

Juste ici réside la magie sophistiquée de la photographie. Il s'agit d'une discipline technique, exactement comme écrire sur le clavier. Photographier c'est toute autre chose, parce qu'il consiste en pervertir la photographie tandis qu'elle voudrait être normale et descriptive. Ici, photographier est





**Crescendo** (2014)

150x100 cm (x3), Carta Hahnemühl, ed. 1/6



un jeu d'habilité qui veut parcourir sa propre route, qui veut tendre à aller au delà de ce qu'on devrait réellement voir pour découvrir ce qu'on voudrait sentir psychiquement. Le résultat est assez étonnant. Il sert à réaliser des images qui, comme il arrive dans la mémoire, prennent une valeur qui va au delà de la description. En cela résulte une impression éclatée inattendue. Tout réside, comme toujours, dans la technique de l'exposition, tout comme arrive dans le domaine des lettres et de la poésie. Tout réside dans le bonheur acquis de la technique. Le fondu apparent se régénère en une nouvelle essence narrative qui devient beaucoup plus immédiate et captivante qu'une description précise parce qu'elle laisse deviner la densité dernière qui reste sur la peau comme une fois serait resté sur la pellicule, en même temps vague et dense et lumineuse comme une petite épiphanie.

**Habanera** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



Page précédente: **Il tempo che scorre** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



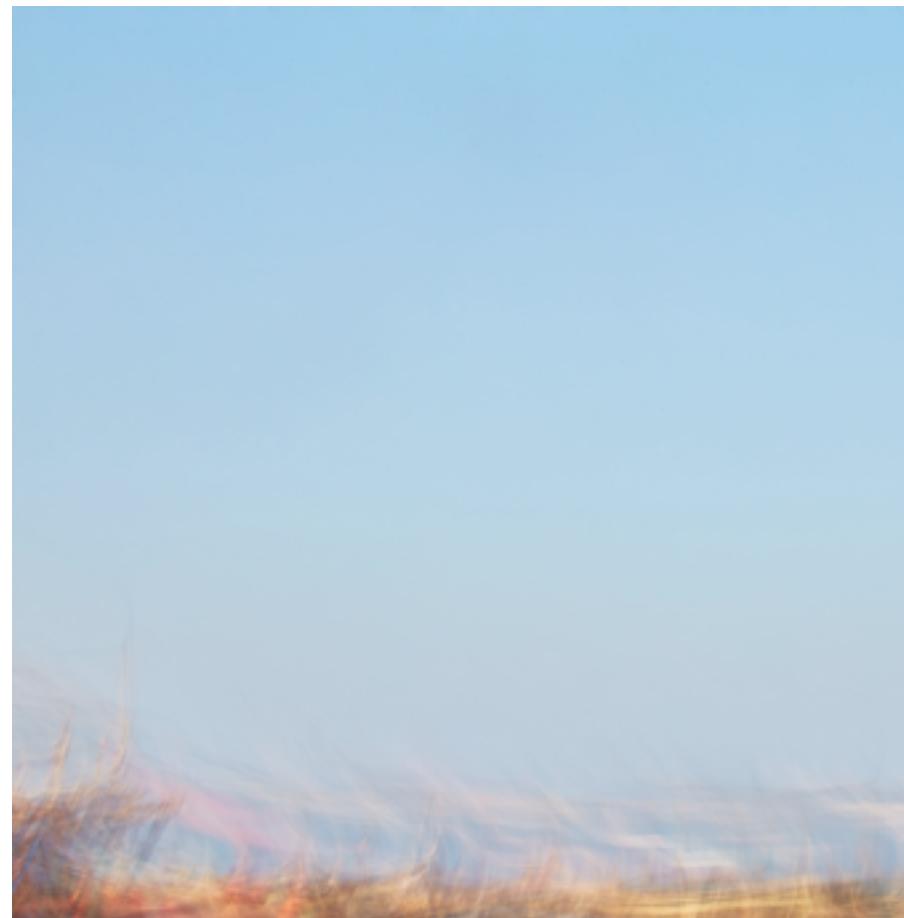
**Gli alberi di Mogador** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



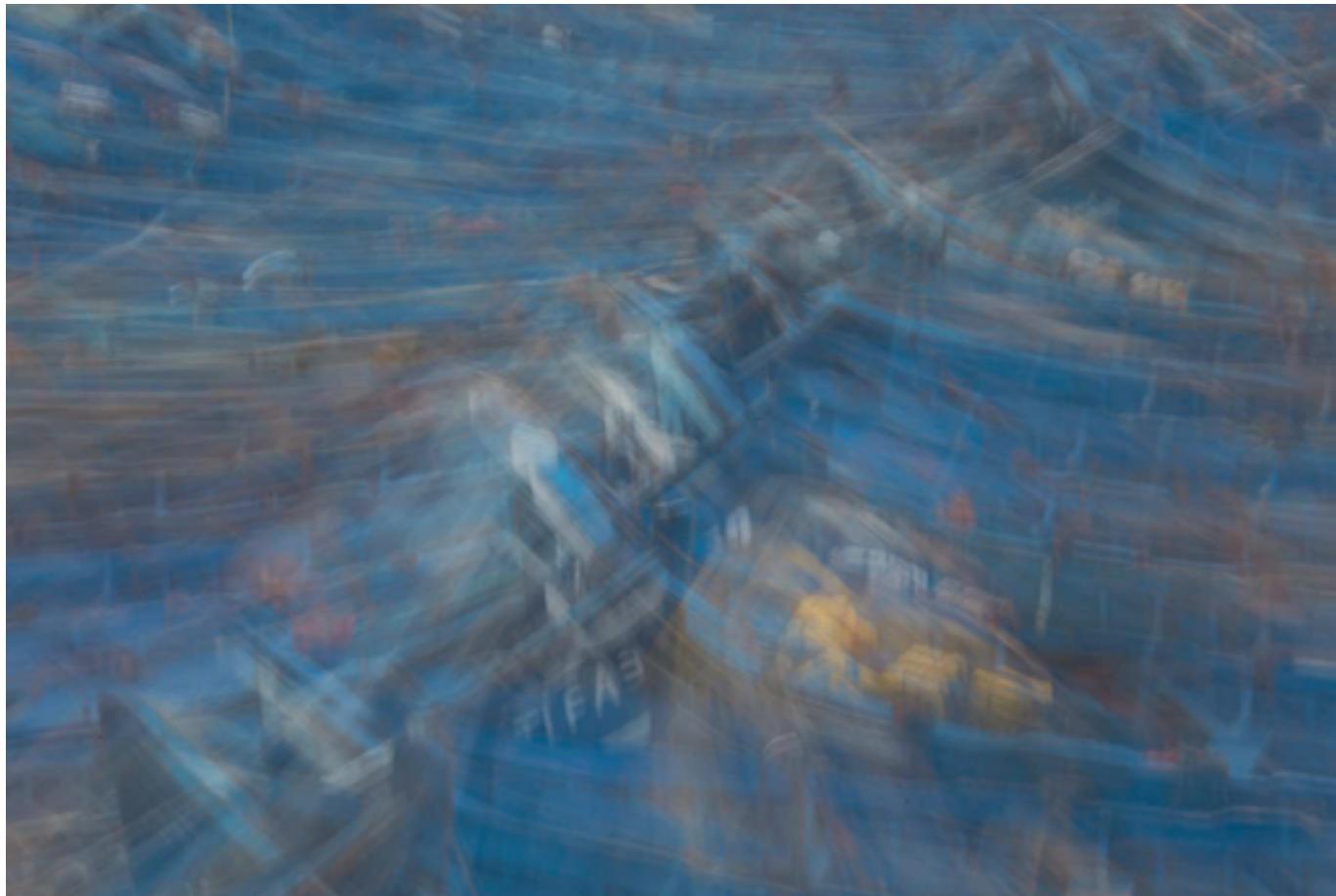
**Au premier temps de la valse** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**Un grido taciuto** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**Un labbro chiuso** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**Un labbro chiuso** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



Page précédente: **Entre les ligne et sous le fard** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**Palamiti** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6

**Bleu comme une orange** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6





**Scirocco** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**Fluttuando a Mogador** (2014)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6



**Ēnervements** (2015)

100 x 150 cm, Carta Hahnemühl, ed. 1/6

VITO TONGIANI

**Barche nella buca interna nel porto di Mogador (2015)**

89 x 130 cm, olio su tela





**La buca esterna a bassa marea** (2014)

88 x 130 cm, olio su tela

### **Pour Vito Tongiani**

Au début de Renaissance and Renascences in Western Europe, Panofsky abordait le problème de l'innovation en art. Il opposait ceux qui estiment que la nature humaine tend à rester pratiquement la même en tous temps à ceux qui pensent qu'elle change de manière si rapide et si individuelle qu'aucune tentative n'est possible de réduire les différences à un dénominateur commun. Il renvoyait dos à dos les deux arguments. Le premier - argument moniste - parce que, s'il était vrai, tout serait possible partout et à tout moment et qu'il serait par conséquent impossible d'écrire, par ordre chronologique, l'histoire des événements importants. Le second - argument atomistique - parce que, si l'on réduit une période à être, par exemple, « l'Age de Beethoven », l'historien est incapable de décider si et quand une innovation s'est produite avec cette musique, en l'absence d'une constante établie par rapport à laquelle l'innovation en question serait perçue comme une variable. C'est ce genre de question qu'impérieusement la peinture de Vito invite à nous poser. A ceux qui seraient tentés de voir en elle le retour à une peinture « de toujours », la manifestation d'une essence intemporelle de l'art par-delà les avatars et les modes d'une époque, il faudra demander pourquoi ces tableaux, par leurs traits stylistiques - manière de disposer les objets dans l'espace, coloris, éclairage - et par leurs traits iconographiques - les hommes qu'ils dépeignent, les objets qu'ils mettent en scène, sont si immanquablement datés des années 70, du seuil du dernier quart du XXème siècle. Il faudra voir aussi pourquoi cet art se distingue si radicalement, non seulement des divers courants d'un art dit d'« avant-garde » produit en même temps que lui - de l'abstraction post-minimaliste aux divers aspects de la nouvelle figuration - mais aussi de la tradition dont il paraît se réclamer, aussi bien à notre siècle, (le courant réaliste des années 30, par exemple) que dans les siècles antérieurs. A ceux, à l'inverse, qui seraient tentés de voir en Vito le héros d'une aventure solitaire, le prophète marginal d'un retour à la peinture, il faudra rappeler que, loin



**Barche nella buca esterna del porto Mogador** (2015)

70 x100 cm, olio su tela



**Mattina nella buca interna del porto di Mogador** (2014) C.P.

116 x100 cm, olio su tela

d'être isolée, sa démarche s'inscrit dans un mouvement plus général, dessiné depuis quelques années, qui ramène aujourd'hui de plus en plus d'artistes de sa génération, lassés par les faux-fuyants et par les impostures de l'avant-garde institutionnelle. Vers le travail patient du chevalet et vers l'étude de l'art des siècles passés. Pour ceux-là, il conviendra d'étudier les raisons politiques, sociologiques, culturelles, de ce mouvement apparent de « retour », et d'en déterminer l'importance. Enfin, comme Panofsky l'a fait, il faudra renvoyer dos à dos ces deux séries d'arguments. Le propos de l'art de Vils ne relève ni d'un retour à la peinture ancienne, ni de la « renaissance » d'une tradition perdue. Rares cependant ont été les peintres contemporains à avoir osé envisager l'objet comme à l'œil nu. Les mouvements qui se sont succédés du début du siècle à aujourd'hui, du Cubisme à l'Hyperréalisme, semblent avoir eu pour fonction essentielle de neutraliser de l'objet la pesanteur et l'étrangeté, de dresser entre notre œil et lui l'écran rassurant d'une formule esthétique, d'un chiffre, d'un procédé. Seuls peut-être un Bonnard, qui l'abordait directement mais avouait aussi qu'il le fuyait et qu'il en avait peur, Morandi, peignât une réalité si précaire, si menacée que les objets dans ses toiles se serrent frileusement les uns contre les autres, comme abandonnés des hommes et du temps. Après eux sont venus les objets-simulacres, les attrapes de choses, les objets-fétiches, toute cette imagerie clinquante et creuse déversée sous nos yeux par la Pop, le photoréalisme, voire une néo-figuration dite engagée qui, en fait de message politique, n'aura guère réussi qu'à faire de la catéchèse pieuse, de la saint sulpicerie de gauche pour intellectuels incultes et snobs. Il faudra bien, un jour, écrire l'histoire des rapports entre l'homme contemporain et les objets qui l'environnent et dire pourquoi, entre eux, s'est instaurée si tôt l'ère du soupçon. On se souvient des réflexions de Roquentin dans *La Nausée* : les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux : ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable... ». Cette étrangeté radicale de l'objet, renvoyant l'homme à sa solitude et à l'absurdité de son existence, on la retrouvera dans toute la littérature contemporaine, des tenants du Nouveau Roman aux idéologues de la phénoménologie et du structuralisme. Rien de bien changé, vraiment, depuis la conclusion du roman de Sartre, en 1938 : « Maintenant, je savais : les choses sont toutes entières ce qu'elles paraissent — et derrière elles... il n'y a rien ». Rien ? Est-on si sûr ? Un court passage de *La Nausée* laissait entrevoir autre chose. Le héros se



**Pescatori nel porto di Miogador** (2015)

89 x 116 cm, olio su tela



**Mora in maglietta** (2015)  
100 x 70 cm, olio su tela



**Gabbiani di Mogador** (2015)  
117 x 89 cm, olio su tela



**Controllo degli ormeggi nel porto di Mogadorn (2015)**

90 x 146 cm, olio su tela



**Al porto di Mogador** (2015)

110 x131 cm, olio su tela



**Bandierine del porto di Mogador** (2015)

89 x130 cm, olio su tela



sx: **Zahira** (2015)

100 x70 cm, olio su tela

dx: **Bassa marea nella buca esterna  
nel porto di Mogador** (2015) C.P.

89 x130 cm, olio su tela



promène sur le jetée du Havre, en proie à son pessimisme existentiel ; à un moment le phare s'allume « un petit garçon s'arrêta près de moi et murmura d'un air d'extase : " Oh ! le phare ! " Alors, je sentis mon cœur gonflé d'un grand sentiment d'aventure ». Il est des moments en effet où les choses font signes, où se dévoilent soudain les liens consubstantiels qu'en réalité elles n'avaient jamais cessé d'entretenir avec nous. Alors nous sont rendus les premières joies et les premiers étonnements de l'enfant devant le fait non pas que le monde existe. D'une existence qui serait extérieure à notre propre vie, mais au contraire qu'il insiste et persiste, qu'il frappe à notre porte et qu'il nous concerne. De même nature est la stupeur qui provoque le travail du peintre, d'un Adriaen Coorte peignant des nêfles, d'un Baugin, des gaufrettes, Manet une botte d'asperges ou Balthus un chat et des fleurs. Scandale de l'objet en effet, mais qui, loin de nous renvoyer à la solitude ou à l'angoisse — comme chez un Dostoïevski pour qui la fulguration du réel, le sentiment soudain de la présence des choses autour de lui annonçait les attaques d'épilepsie — nous donne la sensation confuse d'un espoir et d'une solidarité. Ce n'est pas un hasard si le réalisme fait intrusion en art dans des époques de puissante cohésion sociale, chaque fois que le peuple, jusque-là ignoré de l'Histoire — comme absenté était l'objet dans l'œuvre de Sartre — fait irruption et que s'allume sa présence, comme le phare de Roquentin aux yeux émerveillés d'un enfant. L'humanité héroïque de Masaccio se dresse d'un coup sur les murs de la chapelle Brancacci, succédant aux afféteries d'un art maniéré et courtois (en plus d'un point, d'ailleurs, semblable à celui de nos avant-gardes élitaires). Le Caravage fait entrer clochards et putains dans ses toiles pour redonner vie à l'imagerie exténuée d'un catholicisme vidé de sa chair. David peint les maraichères et les gens du peuple peu de temps avant qu'éclate la Révolution. Mais chaque, fois, c'est aussi la peinture qui resurgit, qui rebondit, que l'on avait cru morte et qui n'était qu'endormie. C'est de cela, sans doute, dont il est question dans le travail de Vito. L'objet y réapparaît. Non plus l'objet de distraction, de pacotille, la camelote, le leurre, mais l'objet dans sa pesanteur obstinée, l'objet irréfragable et têtu, au sens même où Lénine parlait des « petits faits têtus objet lyrique, objet de conviction, comme vainqueur et convaincue l'humanité de Masaccio, du Caravage ou de David. Et c'est pourquoi sans doute, dans ce rapport à nouveau noué entre les choses et le regard humain, Vito, de manière inattendue, peut parler de « propagande de l'objet ». Car ce qu'il faut dire,



**La buca interna e barche blu** (2015)

89 x 118 cm, olio su tela



**Mora sul letto** (2015)  
89 x130 cm, olio su tela



**Mora** (2015)  
110 x131 cm, olio su tela

plus précisément : il n'y a pas d'objet en soi, de réalisme en soi. La truite peinte par Courbet, si belle soit-elle, n'est que peu de chose comparée à ses grandes compositions. La corbeille à ouvrage qu'on découvre dans un coin du Brutus de David est une magnifique nature morte ; mais elle ne vaut qu'intégrée à l'ensemble dont elle est partie. Mieux : la truite de l'un, le panier de l'autre tirent leur beauté, leur force, leur poids de conviction, non pas d'eux seuls en tant qu'objets singuliers. Distingués et soupesés par le regard du peintre, mais d'un projet général dans lequel ils s'inscrivent et auquel ils participent. Leur poids n'est autre que la gravitation du mouvement qui les entraîne. Et ce projet, tel qu'il se dévoile dans les grandes compositions allégoriques de l'un et l'autre artiste, est un projet politique. C'est au contraire chaque fois que l'objet tend à être considéré en soi, dans sa singularité, que sa considération devient nauséuse : objet hors projet, objet sans poids, il flotte dans le néant de l'existence égoïste et sans but, n'étant plus là que comme le témoin de la déshumanisation d'un monde. En revanche, tout grand réalisme — autrement dit toute grande peinture — est d'essence symbolique ; tout grand réalisme est métaphysique, qui n'assume le réel que parce qu'il y a la médiation du symbole. L'œillet traditionnel des portraits de la Renaissance du Nord n'était une fleur si magnifiquement peinte que parce qu'elle était aussi un symbole de la Passion. En verrait-on un, aujourd'hui, à la boutonnière d'un personnage peint, disons par Van Dongen, ce ne serait guère plus qu'une tache rouge. La primevère peinte par un Tomaso da Modena par un Jan Van Eyck ne tirait sa perfection plastique, c'est-à-dire son poids de conviction, que de la sensibilité religieuse franciscaine ou autre qui, au regard de l'homme de la fin du Moyen Age, en mesurait l'exacte importance au sein de la Création. Qui, aujourd'hui, aurait la force de peindre, de façon convaincante, cette pauvre fleur ? C'est cela sans doute que récemment Francis Bacon voulait dire quand il disait que l'art de notre temps tend à n'être plus qu'un jeu stérile, faute de mythes capables de le nourrir et de le justifier. (Et il importe peu, en fin de compte, de juger quelle idéologie incarnera ce mythe). Un exemple, encore : dans un tableau du Pérugin, devant lequel je me suis un jour arrêté au Musée de Lyon, en compagnie de Vito, la roue de Sainte Catherine se présente à l'œil comme une magnifique élude réaliste d'une pièce de charpente : si minutieuse, si dense, si réelle pour avoir été le symbole d'un martyr. Un siècle plus tard, dans les Pays-Bas du Sud, un Pieter Aertsen reprendra le motif et le peindra avec la même ferveur et la même conviction ; mais l'utilisant cette fois aux fins du naturalisme issu du courant humaniste flamand, il en fera la broche que tourne une robuste cuisinière. Réinvestissant le symbole, l'idéologie redonne sens et consistance au réel. Il n'est



**Saida a Mogador** (2015)

70 x100 cm, olio su tela



**Morenita di Mogador** (2014) C.P.

90 x 146 cm, olio su tela

pas indifférent que Vito, aujourd'hui, reprenne à son tour le thème de la roue, et ne rende à son tour ces roues si « réelles si convaincantes et si pesantes que parce qu'il fait d'elles le symbole d'une libération de l'homme à travers une pensée politique précise. Il n'est pas indifférent que, après avoir peint les différents emblèmes du métier de peindre — pinceaux, tubes, flacons — comme s'il s'était agi, en un premier temps, de réinvestir d'une aura symbolique (et bien sûr, ce dont je parle ici, c'est de l'aura précisément que définit Walter Benjamin, dont en a compris que la pensée sous-tendait ce texte) ces outils depuis si longtemps dépossédés de leurs pouvoirs, il ait choisi de peindre les emblèmes de la Révolution. Il signifie ainsi clairement que si le projet de peindre aujourd'hui, face à la perte de l'aura de l'œuvre d'art, face au nihilisme des avant-gardes instituées (y compris et surtout celles qui se réclament à cor et à cri d'une pensée de gauche), peindre donc aujourd'hui est redevenu un projet révolutionnaire. En revanche, c'est la révolution qui donnera à la peinture les symboles dont elle a besoin pour retrouver poids au réel qu'elle peint. De là ces roues, ces meules, ces briques, ces tiges de métal rouillé, pareilles aux fragments de quelques carceri d'invenzione, que surmontent les drapeaux. Les cocardes et les emblèmes révolutionnaires. Ici ce qui pèse et là ce qui flotte. En bas le poids du labour, en haut, le flottement des idéaux. Sur les drapeaux tendus au mur comme des toiles, la disposition des figures accuse leur ressemblance avec les emblèmes religieux traditionnels. Le cartouche supérieur où se déroule une devise se lit comme le phylactère INRI au sommet d'une croix ; et les bonnets phrygiens s'auréolent de rayons dorés comme la colombe du Saint Esprit. Les couleurs seulement se sont délavées ; les rouges ont passé et viré au jaune. Les bleus ont viré au gris. Ce sont là les grands suaires de la Révolution. Y transparait l'empreinte des espoirs trompés. Mais la peinture, à son tour, assume la métaphore. C'est elle, ici et désormais, qui assure le transfert symbolique d'un mythe à un autre, d'une époque à une autre. C'est elle qui redonne vie à ces tableaux éteints, du même éclat avec lequel se détachent encore sur eux les inscriptions directement peintes sur leur étoffe délavée, autrefois, et par des peintres oubliés.

Jean Clair  
5 avril 1977



**Le bandierine dei palamiti** (2015) C.P.

70 x100 cm, olio su tela



