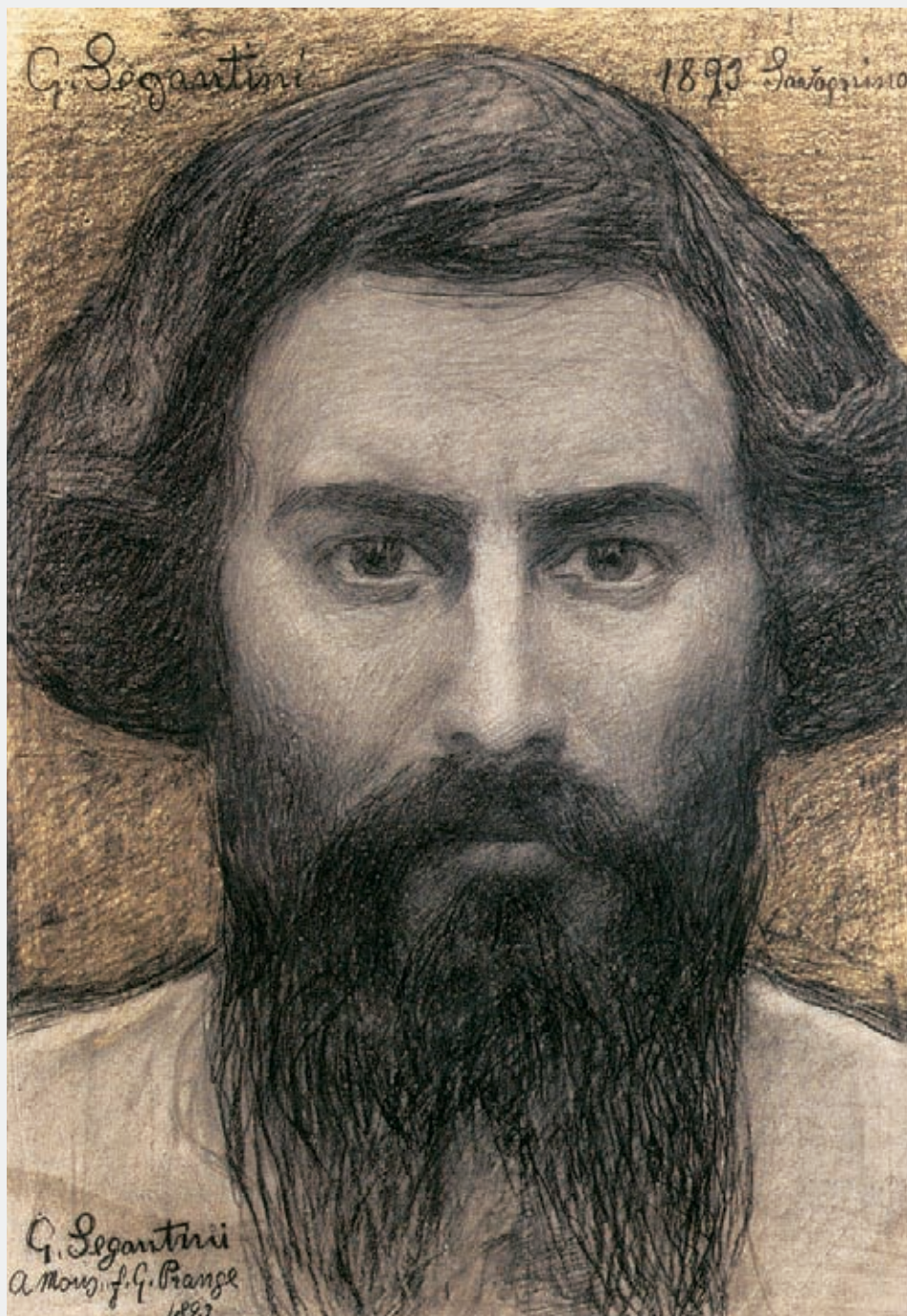

Giovanni Segantini

Lumière, couleur, lointain et infini

par Pier Carlo Della Ferrera

avec des essais de Beat Stutzer, Gaspare Barbiellini Amidei et Franco Monteforte





Elisabeth se tenait dans le voisinage devant un Segantini, plongée tout entière dans la contemplation du tableau. Il représentait, sur de maigres pâturages, quelques jeunes paysannes au travail; au fond, les montagnes abruptes et déchiquetées, qui pouvaient faire songer au groupe de Stockhorn, et au-dessus, dans un ciel frais et lumineux, un nuage couleur d'ivoire, peint avec un indicible génie. Il vous frappait, au premier regard, par sa masse étrangement nouée et ramassée sur elle-même, il venait d'être formé et pétri par le vent et se disposait à s'élever et à s'en aller lentement. Sûrement Elisabeth comprenait ce nuage, car elle était perdue dans sa vision, et son âme, invisible d'ordinaire, se manifestait cette fois encore sur son visage, riait doucement dans des yeux agrandis, donnait à la bouche trop étroite la mollesse d'une bouche d'enfant et lissait entre les cils le pli du front où s'exprimait trop d'amère intellectualité. La beauté et la vérité d'une grande œuvre d'art contraignaient son âme à s'exprimer, sans voiles, dans sa beauté à elle et dans sa vérité. Assis près d'elle en silence, Je contemplais le beau nuage de Segantini et la belle jeune fille sur qui il exerçait son charme.³

Le fil conducteur qui lie de manière idéale le dossier culturel du compte-rendu de cette année, consacré à Giovanni Segantini, à celui de l'an dernier qui présentait Hermann Hesse apparaît dans cet extrait du roman *Peter Camenzind* de l'écrivain allemand. Ce n'est certes pas un hasard si c'est justement la sensibilité d'un grand artiste qui cueille complètement le sens de la peinture de Segantini, en mesure de révéler des sensations toujours nouvelles, de faire apparaître les faces les plus intimes de l'âme humaine et de transfigurer l'observateur pour le fondre de manière indissoluble avec l'œuvre d'art.

Segantini est souvent cité par l'appellation réductrice et stéréotypée de "peintre de la montagne". En réalité, les monts, le ciel et l'air représentent dans ses œuvres "des idées lointaines, perdues dans l'azur, qui se dessinent, prennent forme et deviennent vivantes". Des paysages peuplés de paysans au travail et d'animaux signifient la Nature et la vie. Des mères et des enfants tendrement enlacés évoquent profondément le mystère de la maternité. Dans une étincelante "lumière qui donne vie à la couleur, qui illumine, donne de l'air au lointain et rend le ciel infini".

a. H. HESSE, *Peter Camenzind* (1904), trad. de F. Delmas, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 97.

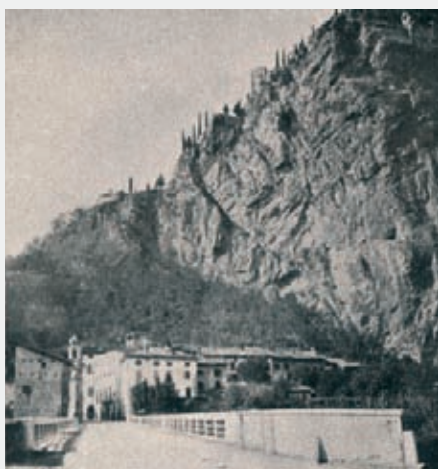
L'aventure humaine de Giovanni Segantini

par Pier Carlo Della Ferrera *
d'après une rencontre avec Gioconda Leykauf-Segantini **



Giovanni Segantini, qui ne prendra que plus tard le nom de Segantini d'après son surnom "Segante" que lui avaient donné ses amis milanais, est né à Arco, dans le Trentin, le 15 janvier 1858. Son père Agostino est un quincaillier ambulancier, souvent loin de son domicile familial dans l'espoir de soulager le poids d'une situation économique dramatiquement précaire. Sa mère, Margherita de' Girardi, est une jeune femme originaire de le Val di Fiemme, tombée gravement malade après l'accouchement, en mars 1865. Sa mère, "belle comme un coucher de soleil au printemps" dans les souvenirs du peintre¹, sera l'une des principales inspirations de l'art de Segantini.

Lorsque grand-père^b perdit sa mère, il n'avait que sept ans. Il se mit en voyage avec son père, pour se rendre d'Arco à Milan. Ils étaient pauvres, ils devaient affronter un long voyage difficile, cet homme qui n'avait plus de femme et cet enfant qui n'avait plus de mère, mais ils allaient avec la même grande tristesse au cœur.



Avec son père il avait parcouru les rues, les places et les jardins de Milan. Sous un grand arc, son père lui avait dit que les troupes de Napoléon étaient passées là, que par là on pouvait arriver en France. Et un jour grand-père partit de la maison et se mit en route pour aller en France, en suivant la direction que son père lui avait indiquée. Parce qu'il voulait s'enrôler: non pas comme soldat – il était trop petit – mais comme tambour.

A Milan, le petit Giovanni est confié à une demi-sœur de dix-neuf ans, Irene. Le travail de la jeune femme l'empêche de s'occuper de l'enfant et c'est ainsi, dans l'abandon et

dans la solitude, car son père est lui aussi décédé entre-temps, que "commence l'aventure personnelle" de Segantini. Lui-même la décrit comme "bonne et mesquine en alternance, [...] parce que même la tristesse et la douleur ne le rendent pas entièrement malheureux"². Le jeune garçon vit sans guide, en marge de la vive société milanaise dont il ne connaît que les côtés les plus miséreux. En 1870 il est arrêté pour oisiveté et vagabondage et traduit devant l'institut de correction Marchiondi, où il restera jusqu'au 30 janvier 1873, "appliqué à la section cordonniers". Il déménage ensuite à Borgo Val Sugana chez son demi-frère Napoleone, pour qui il travaille, sans motivation ni enthousiasme, comme garçon et aide photographe. Il revient à Milan après plus d'un an, probablement vers la fin 1874.

Pendant quelques temps grand-père fut apprenti dans la boutique d'un type plutôt étrange et original. Il s'appelait Luigi Tettamanzi, mais il le surnommait "Teta-oss", vu son physique long et sec. Il avait des qualités, il était peintre de drapeaux, étendards, décorations pour cérémonies patriotiques et religieuses, enseignes commerciales et scènes de théâtre. Il paraît qu'un jour, lorsque Tettamanzi, complaisant, lui demanda: "Segantini, que ferais-tu si un jour tu devenais un grand artiste comme moi?", grand-père lui répondit, irrévérencieux et ironique: "Je me jetterais par la fenêtre!"

La fréquentation de la boutique de ce personnage singulier permet toutefois au jeune Segantini de développer sa propension innée vers l'art figuratif et de commencer à raffiner les capacités techniques qu'il avait déjà manifestées auparavant, alors qu'il était interné à la maison de correction Marchiondi, et à l'époque à laquelle, gamin de rues, il s'amusait à dresser des portraits de ses compagnons d'aventures.

Grand-père eut très tôt son premier contact avec l'art. Il était encore enfant, à Milan, quand une mère l'appela au chevet de sa fille

¹ Vue d'Arco di Trento, village dont est originaire Giovanni Segantini. A gauche, après le pont, la maison natale du peintre.

² Cette intervention de Gioconda Leykauf-Segantini et les suivantes sont la synthèse du récit des souvenirs de la petite-fille du peintre, recueillis par l'auteur au cours d'une rencontre à Maloja le 2 septembre 2003.

À droit:
La bibliothèque de
Segantini à Maloja,
aujourd'hui dispersée.

En bas:
Segantini étudiant à
l'Académie de Brera.



mourante et lui demanda d'en faire le portrait, pour pouvoir se souvenir d'elle vivante. Il s'y consacra pendant de nombreuses heures et écrivit cet épisode bien des années plus tard: "Je ne sais pas si le travail était artistique ou non, mais je me souviens que pendant un instant la mère fut si heureuse qu'il me sembla qu'elle avait oublié sa douleur"³. C'est peut-être à ce moment-là que remonte l'intuition qui prit racine et devint ensuite conviction, selon laquelle l'artiste doit exprimer ses sentiments, mais il doit aussi et surtout faire éprouver des sentiments, toucher les observateurs.



La période passée à Milan à partir de 1875 est décisive pour la formation et la maturation de Segantini homme et artiste. Il fréquente l'Académie de Brera, où il suit d'abord des cours du soir, puis des cours normaux, et se lie d'amitié avec les frères Bertoni, qui reçoivent chaque jour intellectuels et artistes dans leur droguerie. Au contact de cet environnement favorable du point de vue culturel, Segantini s'applique et étudie avec acharnement, un effort presque héroïque pour un analphabète.

Grand-père n'était jamais allé à l'école, il n'avait jamais appris à lire et écrire. Un jour, il trouva chez les frères Bertoni un livre dont la très belle couverture de cuir bleu attira son attention. C'était une édition des "Vies parallèles" de Plutarque. Il se fit lire quelques pages et en fut si fasciné qu'il voulut à tout prix apprendre à lire, pour pouvoir continuer tout seul, sans devoir recourir à d'autres. C'est à cette période qu'il commença à rassembler des livres de littérature classique et moderne, d'art, d'histoire, de philosophie et de religion: la première partie d'une extraordinaire bibliothèque qu'il installera plus tard dans atelier de Maloja, riche de vraies raretés, de premières éditions, d'incunables et de manuscrits.

Segantini fait preuve de moins de conviction dans ses études académiques, peu enclin qu'il est à se plier à la discipline et aux principes rigides d'une école qu'il considère plus adaptée à produire un art mercenaire qu'à découvrir

et stimuler la fantaisie et le génie. Il fréquente malgré tout avec régularité et succès les cours annuels qu'il conclura toujours de manière brillante jusqu'en 1878, méritant médailles et mentions spéciales. Il ne terminera toutefois pas son curriculum à l'école de peinture, peut-être à cause des problèmes économiques qui continuent de l'assaillir et auxquels il essaie de faire face en donnant des cours de dessin et en allant jusqu'à mettre en gage les médailles remportées à l'Académie.

Un premier tournant dans sa vie, pas uniquement artistique, a lieu en 1879, lorsque *Le chœur de Saint'Antoine (Il coro di S. Antonio)* est exposé à Brera, exercice final du cours de perspective. Le succès inattendu de l'œuvre, qui attire l'attention des plus grands critiques de l'époque, permet au peintre d'entrer en contact avec les directeurs de galerie d'art Vittore et Alberto Grubicy de Dragon, qui organisent à Milan un marché d'art italien sur le modèle des marchés de Londres, Paris et Amsterdam. Convaincu du talent du jeune élève de l'académie, Vittore commence à acheter les tableaux de Segantini pour ses expositions.



Plus tard, en 1883, il stipulera avec lui un contrat de procuration qui lui assurera toute la production de l'artiste, dont il peut disposer librement, en échange d'une pension à vie. C'est ainsi que se résolvent, du moins en partie, les problèmes financiers de Segantini, qui se consacre principalement à cette époque à la peinture de fleurs, natures mortes et portraits sur commande. En 1879 il rencontre Luigia Bugatti, dite Bice, la sœur de son ami ébéniste Carlo, futur dessinateur de premier cri et père de Ettore, le célèbre producteur de voitures de course. Sa modèle pour le tableau *La fauconnière (La falconiera)*, Bice deviendra la compagne fidèle de toute sa vie. Ils ne

se marièrent jamais, mais de leur union, toujours nourrie par un sentiment vif et profond, naîtront Gottardo (1882), Alberto (1883), Mario (1885) et Bianca (1886).

Grand-père était apatride, et c'est là l'une des raisons pour lesquelles il ne s'est pas marié. Il est né comme citoyen autrichien, car Arco faisait partie de l'empire des Habsbourg. A Milan, entrée depuis peu dans le Royaume d'Italie, il renonça à la nationalité autrichienne, mais sans jamais demander à être inscrit dans les registres de la ville. Lorsqu'il rencontra Bice il aurait pu demander à être italien. Mais Bice ne voulut pas, car il aurait dû faire son service militaire: "Ses mains, disait-elle, étaient des mains d'artiste. Elles n'étaient pas faites pour toucher des armes".

Du mois d'octobre 1881 au printemps 1886 Giovanni et Bice vivent en Brianza, déménageant plusieurs fois de Pusiano à Carella, de Corneno à Caglio. Comme il écrira plus tard, dans la solitude, la paix et la douceur de son retrait entre collines et lacs, "il reproduisait les sentiments qu'il éprouvait, surtout le soir, après le coucher du soleil, quand son âme se laissait aller à de suaves mélancolies"⁴. Milan continue toutefois de représenter pour Segantini un point de référence incontournable, autant par ses liens commerciaux avec les frères Grubicy que par la participation au débat culturel qui a pour principal interlocuteur Vittore, mais aussi d'autres intellectuels et artistes. Le mécénat joue un rôle de première importance dans le processus de maturation artistique de Segantini: il l'informe du réalisme français et hollandais, lui fournit des livres et reproductions de peintures et favorise l'appréciation de Millet, qui laissera une trace sensible dans son œuvre. Et c'est grâce à Grubicy, qui expose ses tableaux dans les principales galeries européennes, que Segantini a l'occasion de se faire connaître et de s'imposer sur la scène internationale.

Les œuvres de cette période, qui semblent s'assortir à un vérisme où la pureté populaire est traduite avec une grande évidence par le rendu formel et la très grande technique de sa peinture, prennent en réalité une dimension symbolique qui dépasse le modèle réaliste et la peinture de genre. C'est le cas de *Ave Marie au transbordement (Ave Maria a trasbordo)*

En haut:
La famille Segantini à table en 1895.

À droit:
Giovanni Segantini,
Portrait de Vittore Grubicy, 1887, huile sur toile, 151x91 cm (Leipzig, Museum der Bildenden Künste)



ALL'AMICO VITTORE GRUBIO
MDCCLXXXVI



et de *A la première messe* (*A messa prima*). Peinte à Pusiano sur la suggestion de son ami peintre Emilio Longoni, *Ave Marie au transbordement* semble représenter la célébration d'un rite universel qui englobe hommes, animaux et nature, dans les gestes presque prégnants du paysan qui rame et dans la dévotion silencieuse dans laquelle la mère embrasse l'enfant. Plus que tous les autres célèbres tableaux de Segantini, il contient des éléments et des images fortement évoquées par la religiosité de l'artiste, synthèse de la philosophie panthéiste avec la tradition catholique, la foi en un Dieu qui se niche dans chaque homme comme dans toutes les manifestations de la nature et du cosmos.

Grand-père était profondément religieux, bien qu'il vécût son rapport avec Dieu de manière très personnelle. Avec sa mère il avait fréquenté l'église, car lorsque l'on est pauvre, malades et souffrants on va souvent prier à l'église. Et l'atmosphère des églises, chaude et mystérieuse, suscita une impression intense et durable chez l'enfant qu'il était. Dans un coin de sa maison il s'était construit un petit autel avec les images des saints. Un jour, le curé du village rendit visite à la famille et offrit à l'enfant un tableau du mariage de Marie, où les figures des prêtres étaient représentées avec les habits et les parements typiques de la tradition hébraïque. Grand-père fut si déçu de voir les prêtres dans un habit autre que celui auquel il était habitué et en lequel

il croyait, qu'il détruisit immédiatement l'autel et considéra depuis lors les institutions religieuses avec méfiance et scepticisme.

L'extrême simplicité et la rigueur dans la composition de *Ave Marie au transbordement*, attentivement calculées en fonction d'extraordinaires effets de lumière, se retrouvent dans *A la première messe*, où l'escalier majestueux qui conduit à une ample voûte céleste semble symboliser une ascension qui permet à la dévotion humaine d'atteindre les espaces infinis de la nature illuminée.

L'horizon vaste et majestueux, accompagné des lents rythmes des bœufs et des vaches au repos, constitue quant à lui le motif dominant de *Aux brancards* (*Alla stanga*), qui exprime l'harmonie pacifique de la vie de montagne et annonce les réalisations de la période suisse de Segantini. Ce tableau, ainsi que la première version de *Ave Marie au transbordement*, aujourd'hui perdue, sont récompensés par la médaille d'or aux expositions internationales d'Amsterdam de 1883 et 1886.

Après un bref séjour à Milan, au cours de l'été 1886, Segantini décide d'aller s'installer dans une localité de montagne. Il entreprend avec sa famille un long voyage, à pied et avec des moyens de fortune, voyage qui l'amène à Como, en Valtelline, à Poschiavo, Livigno, Saint Moritz et Silvaplana. Il arrive enfin à Savognin, un petit village au cœur des Alpes des Grisons, à 1213 mètres d'altitude, posé dans une large vallée au pied du Julier. C'est

là que Segantini porte à maturation sa technique divisionniste personnelle et entame une nouvelle saison de sa poésie picturale.

Quand grand-père arriva à Savognin, il fut émerveillé par la lumière éclatante de l'endroit. Il chercha longtemps comme la capturer dans ses tableaux. Il nettoya sa palette et commença à n'utiliser que des couleurs non mélangées. Il commença à les disposer, pures, sur la toile, par des coups de pinceau fins et nets, rapprochant le fondamental et le complémentaire dans la même quantité que s'ils les avaient mélangés sur la palette. C'est la rétine de l'œil de l'observateur qui devait les fondre en regardant le tableau depuis la bonne distance. Il obtint ainsi plus de lumière, plus d'air, plus de vérité dans ses tableaux.

A partir de ce moment, Segantini se consacre à de nouveaux sujets. Le thème central de son art devient la montagne et ses habitants, qui évoluent et vivent dans la nature et le cadre du village. L'aspect qui intéresse le plus le peintre est la lumière, qu'il recherche et reproduit dans toutes ses manifestations à travers les effets du divisionnisme. Et la lumière est l'élément qui fond dans une palpitante vibration de particules chromatiques le premier plan et les horizons infinis de *Vache à l'abreuvoir* (*Vacca bruna all'abbeveratoio*, 1887) et *Jeune fille à la chaussette* (*Ragazza che fa la calza*, 1888), des œuvres dans lesquelles la recherche sur la nature se libère de tout résidu de sentimentalisme.

A Savognin grand-père reçut la visite de Vittore Grubicy, qui passa quelques mois

chez lui pour l'introduire au divisionnisme. Mais il avait alors déjà son idée sur le sujet et il mettait déjà sa technique au point. Comme il était peu enclin à accepter les conseils et les critiques, et qu'il était toujours convaincu de ce qu'il faisait jusqu'à l'entêtement, il paraît qu'il fit rudement taire le pauvre Grubicy. Il décida de lui faire un portrait, pour le contraindre à rester immobile et surtout à se taire pendant qu'il peignait.

Qu'il soit vrai ou non, l'épisode est toutefois en harmonie avec certains aspects du caractère du peintre, décrits dans les principales biographies, dont certaines voudraient voir Segantini atteint d'un complexe de supériorité et d'égoïsme, des comportements alimentés par le succès croissant de ses œuvres et par la célébrité croissante de son art. Il est en outre certain que la maturité artistique qu'a atteinte Segantini le rendent de plus en plus intolérant aux critiques et à l'intérêt paternel de Vittorio à son égard. En 1886 il se place sous la tutelle d'Alberto Grubicy, stipulant avec lui un contrat de procuration légale qui substitue celui de 1883. Il se détache progressivement de Vittore, avec qui il garde jusqu'en 1891 un rapport d'amitié qui exclue toute forme d'intromission dans les questions artistiques.

En 1889 Segantini participe avec huit tableaux à l'Exposition Universelle de Paris, où *Vaches attelées* (*Vacche aggogate*), peint l'année précédente, remporte une médaille d'or et rencontre la faveur inconditionnelle de la critique. Toujours en 1889 il peint *Les deux mères* (*Le due madri*) qu'il présentera en 1891 à la Triennale de Brera et sera décoré



Giovanni Segantini,
Les deux mères,
1889, huile sur toile,
157x280 cm
(Milan, Galleria d'Arte
Moderna)

en 1896 de la médaille d'or de l'Etat à l'Exposition de Vienne. *Savognin sous la neige* (*Savognin sotto la neve*) et *Retour du bois* (*Ritorno dal bosco*), tous deux de 1890, font partie des réalisations les plus intenses de l'artiste, qui transmet dans la vision de la nature le monde de la spiritualité intérieure. Outre sa production picturale, durant ces années Segantini se consacre à la publication d'essais sur les problèmes d'esthétique qui témoignent de l'ampleur de sa pensée. Les pages de l'artiste sur la théorie de l'art expriment la nécessité que l'artiste se revendique à lui-même: celle de ne pas être uniquement un pinceau, mais aussi un cerveau. Il écrit également le texte d'un mélodrame, qui ne sera jamais mis en musique à cause de sa complexité, montrant ainsi qu'il partage la conception du lien entre les arts.

A partir de la fin des années quatre-vingt, sous l'influence du symbolisme européen, une conception sacrée de l'art se forme chez Segantini, comprise comme un moment qui permet à l'homme d'atteindre la grandeur de sentiments universels et de donner une expression à l'inconscient, au fantastique, aux énergies puissantes du monde invisible.

Grand-père fut profondément touché par la lecture du poème Nirvana de Luigi Illica. Il traite de la maternité refusée, du châtiement de ces mauvaises mères qui doivent supporter de longues souffrances pour obtenir la rédemption. C'est de là que lui vint le sujet et l'inspiration pour ses premières oeuvres symbolistes. Il condamna toujours les fem-

mes qui ne voulaient jouir que du plaisir, et dans Le châtiement des luxurieuses (Il castigo delle lussuose), de 1891, il exprima cette condamnation: deux femmes entortillées, flottant dans l'air, errent dans une lande stérile et désolée. Trois ans plus tard, dans Les mauvaises mères (Le cattive madri), il représenta tout le poème de Illica, de la punition à la délivrance: les arbres semblent reflleurir de la vie qui naît avec la maternité et la mère obtient le pardon de son fils.

La composition de *L'ange de la vie* (*L'angelo della vita*), contemporain de ce tableau dont il constitue l'antithèse et le complément, était déjà annoncée dans *Le fruit de l'amour* (*Il frutto dell'amore*) de 1889.

Bien que ne se trouvant pas dans des conditions économiques particulièrement aisées, Segantini vit dans une belle et grande maison meublée avec goût et luxe. En août 1894 ses dettes le contraignent à quitter Savognin; il part donc pour Maloja, en Engadine, où il loue le chalet Kuoni. Il y vit avec sa famille, mais durant l'hiver il s'installe à Soglio, dont le climat est plus clément.

La même année, certaines de ses œuvres, présentées dans une grande section personnelle aux "Expositions réunies" au Château Sforzesco, à Milan, ne rencontrent pas une grande approbation. En 1895 par contre, il remporte une médaille à la Ière biennale de Venise avec *Pays natif* (*Paese natio*) et un numéro de "Pan", la revue de la Sécession de Berlin, lui est entièrement consacré. D'importantes reconnaissances lui arrivent des pays germaniques: en 1897 la première monographie sur Segantini, signée William Richter, est publiée à Vienne. *Amour aux sources de la vie* (*L'amore alle fonti della vita*) gagne la plaque d'or à la Ière Exposition Internationale de Dresde. En 1898 "Ver Sacrum", la revue de la Sécession de Vienne, publie son article *Qu'est-ce que l'art* (*Che cos'è l'arte*), une théorie sur les finalités sociales de l'art, en réponse à une demande de Tolstoj.

Les années solitaires en Engadine marquent dans l'œuvre de Segantini un retour à la nature, dans une dimension grandiose qui atteint des points d'admirable équilibre avec la composante symbolique-réaliste.

Pour l'Exposition Universelle de Paris en 1900, Segantini élabore dès 1896 le projet du *Pay-sage d'Engadine* (*Panorama dell'Engadina*),



Esquisse envoyée par Segantini au critique Vittorio Pica pour illustrer le projet du pavillon pour l'Exposition Universelle de Paris en 1900 (Saint Moritz, Musée Segantini)



un essai de reproduire par des moyens visuels, des mécanismes lumineux, sonores et même hydrauliques, le paysage de cette région de Alpes. De ce projet, qui n'a jamais pu aboutir pour des raisons d'organisation et économiques, il reste *La vie, La nature et La mort* (*La Vita, La Natura e La Morte*), les trois œuvres scénographiques du spectaculaire *Triptyque*, un immense exemple de la synthèse entre sentiment et nature.

L'artiste s'y exprime entièrement, comme totalement libéré des contingences terrestres qu'il a ressenties avec tant de douleur: consolation et paix soufflent sur l'être humain, décidé à se fondre dans cette nature éternelle qui refleurit chaque printemps. Plus que jamais, son art s'ouvre à l'éternité et à l'infini: même face à la mort, le sentiment d'acceptation sereine est comme illuminé par une lumière venant de loin.

Quelques jours avant de monter sur le Schafberg, où il se rendait pour terminer le tableau central du Triptyque, grand-père se tenait dans sa bibliothèque pour se reposer. Bice entra. Pensant avoir dérangé son sommeil, elle s'excusa: "Excuse-moi, je ne voulais pas te réveiller". "Non, je ne dormais pas – répondit grand-père – mais il me semblait que j'étais le mort qu'ils emportaient".

Comme un présage de sa mort inattendue et précoce sur le Schafberg, le 28 septembre 1899, et clôture l'intense aventure humaine de ce grand poète de la nature.

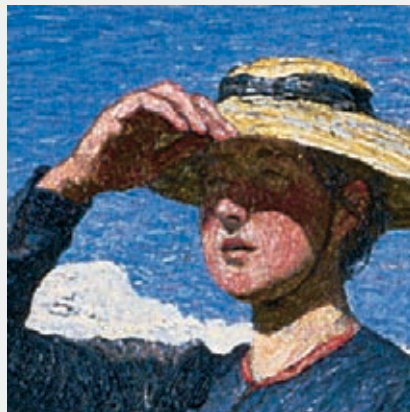
* *Consultant de la Banca Popolare di Sondrio pour les activités culturelles*

** *Petite-fille de Giovanni Segantini*



Giovanni Segantini: un précurseur de l'art contemporain

par Beat Stutzer*



Giovanni Segantini, **Midi sur les Alpes** (détails),
1891, huile sur toile, 77,5x71,5 cm
(Saint Moritz, Musée Segantini, dépôt de la Fondation
Otto Fischbacher de Saint-Gall)

Carte postale publicitaire pour une exposition de Segantini, présentée en 1906 à Milan dans la Galerie Grubicy.

A la fin du XIX^{ème} siècle, avec le colossal triptyque *La vie, La nature et La mort*, Giovanni Segantini réalise l'une des dernières et des plus significatives œuvres de programmation de son époque. Pensé comme cycle monumental à exposer à l'Exposition Universelle de Paris de 1900, le maître l'avait conçu comme la représentation de l'existence humaine, en parfaite harmonie avec la nature. Les figures agrestes simples et les animaux qui y sont représentés se meuvent dans le cycle éternel des saisons. De plus, avec l'imposant paysage alpin de l'Engadine, l'artiste crée une vision panthéiste à l'impact figuratif extraordinaire, une contre-proposition picturale gagnante à la dure et opprimante réalité de l'industrialisation métropolitaine.

La célébrité internationale de Segantini, tout comme sa valeur dans l'histoire de l'art, sont liées au fait que dans ses œuvres se côtoient de manière originelle la nature observée d'un point de vue acritique et la valeur intrinsèque profondément symbolique. L'artiste parvint à faire confluer le paysage alpin, cueilli dans toutes ses nuances et sans illusionnisme excessif, dans des images allégoriques à la luminosité extraordinaire. Si d'une part Segantini, avec ses images de Alpes, peut être entendu

comme l'un de principaux représentants du symbolisme européen, d'autre part le divisionnisme italien, qu'il influença largement, peut le considérer comme un innovateur de l'art pictural. C'est justement dans la peinture des divisionnistes que nous pouvons trouver le secret de la luminosité des tableaux de Segantini. La technique divisionniste (caractérisée par de fins coups de pinceau très rapprochés, de couleur pure) représente sa contribution déterminante aux courants d'avant-garde, peu avant l'avènement du siècle nouveau. Innovatrice et révolutionnaire, elle influença énormément les générations d'artistes suivantes, et même les futuristes italiens, les iconoclastes contemporains, firent de Segantini leur modèle d'inspiration.

Milan et le retrait en Brianza

Giovanni Segantini perd sa mère à l'âge de sept ans, et son père un an plus tard. Les souvenirs de sa tendre enfance s'étaient si intimement imprimés en lui qu'ils le poussent à les décrire plusieurs fois dans sa vie – par exemple dans son autobiographie – et en faire une parabole de son désir de revenir à l'origine de la vie et à la figure maternelle. Ainsi, Segantini parvient à affronter et à dépasser toutes les adversités et à fréquenter l'Académie des Beaux-Arts de Brera, malgré son faible niveau d'éducation. En 1880 il installe son premier atelier, Via San Marco 28, et à 21 ans seulement il rencontre son premier succès avec le tableau *Le chœur de Saint'Antoine*, une œuvre qui révèle sa maestria dans la construction en perspective des espaces et de la représentation des personnages, ainsi que son talent dans la création de savants jeux de lumière en mesure d'entrer en contraste avec l'obscurité intérieure de l'église, rompue par quelques rayons de soleil pénétrant par une fenêtre. En octobre 1881 Segantini s'installe en Brianza, dans la région des lacs, des collines, du brouillard et des changements de lumière soudains. Il vit dans différentes localités, à la découverte de la réalité paysanne et de ses animaux, un thème qui devient alors dominant dans son art.

La première production artistique de Segantini à Milan et en Brianza est influencée par l'école de peinture lombarde, par l'Académie milanaise, et par les exigences et les goûts de la haute bourgeoisie locale. En particulier, dans les nombreux portraits et dans les





natures mortes, genres figuratifs que préfère alors l'artiste, Segantini affronte la peinture avec un sens réaliste, et donc plus dans le respect de la tradition que dans la recherche pré-impressionniste vers de nouvelles formes d'expression et de nouveaux styles. Ses natures mortes rencontrent malgré tout un grand succès auprès de la bourgeoisie milanaise, au point de constituer une solide et appréciable source de revenus pour l'artiste.

Outre les portraits et les natures mortes, Segantini introduit dans ses œuvres des thèmes existentiels à travers des tableaux de genre idylliques et des représentations de paysages agrestes qui représentent, avec une observation méticuleuse, le genre humain dans son rapport avec l'environnement qui l'entoure et les animaux, et soulignent la valeur intrinsèque de ces atmosphères à travers de savants jeux de lumière. Dans leur rapport étroit et intime avec le berger, au profond caractère symbolique et donc entendu comme le Bon Berger, la brebis ou l'agneau représentent, dans cette phase artistique, les motifs figuratifs préférés de Segantini.

Tout comme il advient pour de nombreux autres artistes, Segantini s'éloigne des sujets mythologiques et religieux, comme il les représentait à l'Académie, optant pour des thématiques et des situations tirées de la vie quotidienne. C'est justement pour cet aspect que la peinture de genre a souvent été comparée au réalisme, car elle permet à la vie quotidienne d'entrer de plein droit dans le monde de l'art. D'abord en France, puis dans le reste de

l'Europe, ce type de peinture réaliste créa, avec ses différentes manifestations en équilibre entre réalité concrète et monde idéal, un important courant qui posa les bases pour les développements futurs. Les sujets de Segantini naissent de ses méditations sur l'origine de l'homme et trouvent bientôt leur *humus* dans la vie paysanne de la Brianza. En partant de ses rapports quotidiens avec paysans et bergers, l'artiste parvient à transcender les expériences individuelles, à la faveur d'un rapport généralisé vers une réalité entendue au sens collectif. Le tout représenté avec un réalisme très concret. Comme son modèle inspirateur, François Millet, Segantini représente les difficultés du travail paysan et les sacrifices de la vie quotidienne dans des situations souvent tissées d'une profonde mélancolie. Aux scènes de la vie quotidienne de la campagne s'associe en même temps la description de la condition humaine des simples paysans et bergers, et l'artiste fait donc appel aux sentiments de l'observateur, posé devant la représentation des principales émotions et passions humaines comme la douleur et l'amour, la tristesse et le bonheur.

A la première messe (page XXIV) est l'un des chefs-d'œuvre de l'époque en Brianza. Dans un format décidément élargit, voilà représenté l'imposant escalier qui conduit au parvis de l'église de Veduggio, près de Pusiano. L'attention de l'observateur se concentre sur l'escalier, représenté de manière magistrale dans sa dématérialisation matinale, mais aussi sur le prêtre qui, l'esprit absorbé, avance sur



les larges marches, se dirigeant vers la célébration de la messe. Il est particulièrement intéressant de remarquer que la version originale du tableau prévoyait la présence d'une femme enceinte et d'un chien descendant l'escalier, et de trois moines corpulents se moquant d'eux dans leur dos (page XXV). Mais avec la version finale du tableau, Segantini parvient à atténuer le message anticlérical en ajoutant une nouvelle couche de peinture. La première version de *Ave Marie au transbordement* est réalisée à Pusiano en 1882, et ce n'est qu'en 1886, à Savognin, que l'artiste y superposera une nouvelle peinture en faisant recours à la technique divisionniste (page XXII). Contrairement au divisionnisme français, où les couleurs pures sont appliquées par de petits points qui prennent une forme tramée, Segantini adopte des coups de pinceaux en forme de guillemets, ou des couches de couleur bien serrées. Il parvient ainsi non seulement à exalter la force luminescente de couleurs, mais aussi à rendre la structure et le caractère matériel de tous les sujets représentés dans différentes nuances de couleur, tout en conservant une unité compacte et homogène. Les couleurs complémentaires ne sont pas mélangées sur la palette: elles sont utilisées pures, pour pouvoir préserver leur pleine luminosité. Le tableau *Ave Marie au transbordement* ne constitue pas seulement un chef-d'oeuvre de l'artiste: c'est une icône de la fin du XIX^{ème} siècle. Il entre dans le grand répertoire international de l'humanité et s'élève au sujet figuratif par excellence, car il est très familier à des générations entières

grâce à ses innombrables reproductions sur les calendriers, les certificats de confirmation ou cartes de condoléances. Sa vaste diffusion lui a permis d'entrer dans presque toutes les salles de classe et dans de nombreuses chambres à coucher. Il illustre la vue qui, depuis Pusiano, domine le lac homonyme et s'ouvre vers la rive opposée, avec une église à l'horizon. Le sujet principale est une petite barque qui abrite, pressés les uns contre les autres, une rameur, une jeune mère avec son enfant et un troupeau de moutons. La jeune famille est représentée en profond recueillement, après avoir entendu, au loin, le son des cloches de l'église. La nature est ici un lieu de spiritualité religieuse, et la lumière divine éclaire la scène: le soleil vient de se coucher à l'horizon et irradie la voûte céleste. Le reflet de la barque à contre-jour et ses cercles ordonnés permettent à l'artiste de faire du motif central du tableau son thème principal, à la valeur à la fois formelle et métaphorique.

La clarté des montagnes

En août 1886 Giovanni Segantini s'installe à Savognin, un village dans la région de l'Oberhalbstein, dans le canton de Grisons. En hiver 1886-67 Vittore Grubicy s'y rend, dans le but d'informer son ami des nouveautés en matière de peinture. Comme il le faisait déjà en Brianza, Segantini représente dans cette région encore la vie quotidienne des paysans et des bergers. Mais cette fois ce n'est plus dans l'atmosphère brumeuse de Brianza, mais la clarté cristalline du paysage alpin. En se détachant de la peinture de genre, Segantini

Giovanni Segantini,
**Les mauvaises
mères**, 1894, huile sur
toile, 120x225 cm
(Vienne, Österreichische
Galerie Belvedere)

tini fut un vrai maître, car il réussit à évoquer, à travers des instruments picturaux, des états émotionnels de grande intensité. Dans *Retour du bois* (page XV), la faible lumière du crépuscule et la candeur ansolue de la neige parviennent parfaitement à transmettre la sensation d'une froide soirée d'hiver. Le froid glacial est mis en valeur par le contraste, très efficace, de la chaleur des fenêtres éclairées dans les lointaines maisons de ce petit village de montagne. Au premier plan, une paysanne représentée de dos se dirige vers une maison, traînant une luge surchargée de bois. Elle a pu se procurer des troncs nouveaux et des racines à grand peine, pour pouvoir allumer un feu et préparer un maigre repas. Le tableau veut symboliser la vie dure et miséreuse des paysans de montagne et leur survie dans le froid des hivers alpins. Et il s'agit en même temps d'une allégorie se fondant sur la vie et la mort, la neige tombe et blanchit les montagnes, les prés et les toits, elle est presque vécue comme un élément qui suffoque et opprime. Elle expose la femme à une désolante et inéluctable solitude.

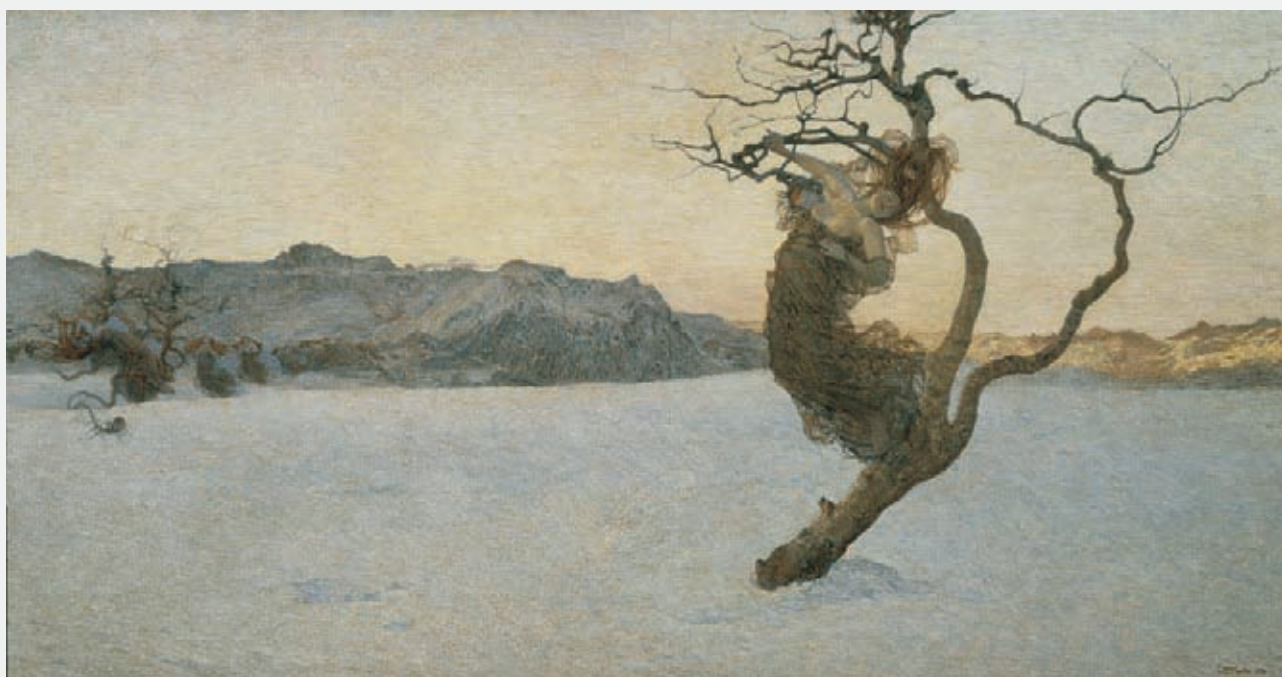
Dans *Mes modèles* (*I miei modelli*, page XVI), l'artiste, comme à son habitude, prend pour modèles des personnes parmi ses connaissances. Il y représente un jeune couple qui, dans le cône de lumière rougeâtre d'une lampe s'inspirant de Caravage, contemple un tableau posé sur un chevalet: c'est Barbara Uffer, dite Baba, la nurse de la famille de l'artiste, et un jeune garçon, le fils de la cuisinière. Le titre

du tableau a une double signification: les deux tableaux dans le tableau, exposés dans une maison paysanne, sont d'un côté le grand *Les labours* (*L'Aratura*) et, de l'autre, petit et incomplet, *Retour à la bergerie* (*Ritorno all'ovile*). Dans les deux œuvres, les animaux apparaissent eux aussi comme des "modèles" pour l'artiste, car ils ont besoin d'attention et de soins quotidiens de la part des paysans absorbés devant la contemplation du tableau. Ils ne sont toutefois pas représentés dans leur réalité habituelle, mais dans une réalité transcendente, celle d'une œuvre d'art.

Midi sur les Alpes (*Mezzogiorno sulle Alpi*, page XII) est un exemple particulier de la maestria de Segantini dans la représentation de la lumière alpine, claire et radieuse. Sur fond d'un vaste paysage, enfermé par d'imposantes cimes enneigées, se dresse une jeune bergère dans son habit de travail bleu. Elle tient son bâton dans la main gauche, et de la main droite le bord de son chapeau de paille pour se protéger les yeux tournés vers le soleil. La lumière intense et éblouissante, encore haute dans le ciel, fait vibrer tout le paysage. La brise légère, où virevoltent librement deux oiseaux, dans un ciel bleu inondé de lumière, avait inspiré le titre original de *Journée venteuse* (*Giornata ventosa*).

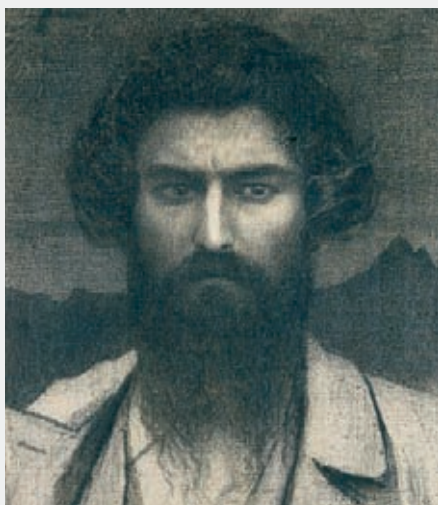
Les dernières années en Engadine

En 1894 Segantini et sa famille s'établissent en Engadine supérieure, où l'artiste loue le chalet Kuoni sur le Maloja. A partir de 1896 il passe



les mois d'hiver à Soglio, en Bregaglia, où il rencontre le peintre local Giovanni Giacometti et Oskar Bernhard, médecin et collectionneur d'art à Saint Moritz. En Engadine, Segantini découvre de nouveaux sujets extraordinaires et des atmosphères intéressantes, grâce auxquels ses dernières œuvres atteignent son plus grand niveau artistique. Dans une lettre adressée à l'écrivain Neera (Anna Radius Zuccari), le 15 janvier 1896, Segantini raconte qu'il a enfin trouvé, dans ces lieux, la fin ultime de ses recherches incessantes: la pleine et complète connaissance de la nature dans toutes ses nuances, de l'aube au coucher du soleil. Il déclare que dans l'effort de reproduire toutes les formes de la création, humaines et cruelles, il seconde une passion intime, finalisée dans la création d'œuvres intenses, destinées à devenir un modèle idéal de perfection.

En Engadine Segantini renforce la valeur symbolique intrinsèque de sa production picturale. Et c'est ce qui transparait dans son célèbre *Les mauvaises mères* (page XVII), centré



sur le châtement de la femme qui enfreind le principe sacré de la maternité. Comme purgatoire et lieu d'expiation, l'artiste choisit une lande désolée et glacée sur les montagnes, où la mère et représentée avec son fils dans une étrange contorsion de la branche noueuse d'un arbre. A l'arrière-plan, à gauche, apparaissent trois autres stations du calvaire de la mère, du châtement jusqu'à la libération finale. Segantini transforme un manuscrit littéraire (le poème *Nirvana* d'inspiration indienne, composé par Luigi Illica) en une représentation figurative unique et originale. Malgré l'irréalité du thème traité, l'un des paysages enneigés les plus splendides de la peinture au sens absolu est représenté ici. L'artiste lui-

même parle d'une "symphonie née du blanc, du bleu, de l'argent et de l'or"⁵.

Segantini s'est toujours occupé profondément du thème symbolique de la maternité. *L'ange de la vie* (page XXVI) marque un tournant dans sa production, qui passe d'une peinture substantiellement naturaliste à un symbolisme mystique. A la place de la mère représentée dans un environnement glacé et dans la branche d'un arbre comme dans *Les mauvaises mères*, voilà que l'artiste représente la mère enlaçant étroitement et affectueusement son enfant. Il s'agit en réalité de la transfiguration de la Vierge Marie, qui triomphe sur la mort, au-delà des profonds abysses du paysage lacustre. Par une transformation allégorique et mystique du thème de la maternité dans l'essence naturelle de l'arbre, du paysage et du ciel, Segantini se rapproche avec ses tableaux des peintres pré-raphaélites anglais.

La haute opinion que l'artiste a de lui-même se manifeste pleinement dans son *Autoportrait* de 1895 (page XVIII). L'artiste s'y montre de face, à demi-buste, emplissant totalement l'espace et se posant devant un lointain et obscur horizon montagneux et devant le ciel. La gravité typique d'une icône de la figure humaine ainsi représentée, son regard pénétrant et les traits de son visage amènent inévitablement à identifier le sujet avec le fils de Dieu. La poudre d'or utilisée contribue à souligner cette empreinte sacrée. Ce tableau imaginaire rappelle le célèbre *Autoportrait* d'Albrecht Dürer en 1500, où l'artiste voulut se représenter sans équivoque comme Jésus Christ. Dans son rôle d'artiste, Segantini se voyait exactement comme un élu, un réel "deus artifex": "L'art comme office divin"⁶, soutenait-il, affirmant ainsi la conception de l'artiste entendu comme un ministre porteur de la vérité absolue.

En 1896 Segantini préparait le *Paysage d'Engadine* pour l'Exposition Universelle de Paris en 1900, une œuvre qui ne fut pas réalisée, à cause des frais exorbitants qu'elle représentait. Il se consacre donc surtout à *La vie*, *La nature* et *La mort*, les tableaux qui composent le célèbre *Triptyque de la nature* (*Trittico della natura*). Les esquisses préparatoires mettent en valeur le fait que les peintures du cycle de la vie devaient se structurer dans un cadre avec des médaillons et des lunettes, une architecture représentative qui

Giovanni Segantini, **Autoportrait**, 1895, dessin au fusain avec touches de poudre d'or et craie blanche, 59x50 cm (Saint Moritz, Musée Segantini)



donnait un caractère encore plus solennel et métaphorique. Dans le premier tableau (page XIX), le paysage de Soglio a été utilisé par Segantini pour y représenter “la vie de tous les êtres de la création, qui trouvent leurs racines dans la terre, notre mère”⁷. La mère et l’enfant sur une souche d’arbre, le berger qui pousse une vache au pâturage, les deux femmes sur le chemin qui descend d’une colline animent l’imposant paysage alpin, dont les chaînes de montagnes sont éclaircies par les derniers rayons de soleil de la fin d’après-midi. Le tableau central (page XX) se distingue par un horizon profond parfaitement symétrique, où le paysage automnal s’étend du Schafberg jusqu’à la Haute-Engadine, comprenant de miroirs d’eau lacustre d’un bleu intense et quelques maisons de Saint Moritz. Sur le sentier alpin qui grimpe légèrement vers la gauche, un paysan conduit quelques vaches vers les profondeurs du tableau, suivi à droite par une femme accompagnant un veau et une vache. Le soleil qui est déjà couché éclaire le ciel de sa lumière dorée qui apparaît comme une énorme auréole, transfigurant ainsi le déroulement silencieux et tranquille d’une journée de travail normale désormais terminée, lui conférant une atmosphère riche de dévotion. Le troisième tableau (page XXI) montre les alentours du Maloja, avec une vue sur la Val Maroz, en Bregaglia. Avec les mots de Segantini lui-même, l’image entend représenter “la mort de toute chose”⁸. Elle est en effet symbolisée d’une part par l’hiver, avec ses froids rigides et le poids opprimant de la neige, et de l’autre elle est clairement citée par le fait décrit: un corps est emporté d’une maison pour être amené au cimetière, chargé sur

une luge prête à partir. On devine toutefois un élément de consolation et d’espoir: la route que la luge doit emprunter conduit dans les profondeurs du tableau, où le soleil matinal vient de se lever et apparaît au-dessus des cimes des montagnes, et où une formation nuageuse irréaliste, chargée de mystère, fait allusion à une présence au-dessus de la terre, à une vie après la mort.

Malgré son enfance difficile et son adolescence problématique, et malgré toutes les circonstances adverses, Segantini parvint à s’affirmer en tant qu’artiste grâce à la force imperturbable de sa volonté. Au succès croissant s’ajouta sa montée sociale. Comme artiste reconnu, il menait une vie luxueuse. La représentation de ses expériences de jeunesse que Bianca, sa fille, n’accepta d’exposer qu’en 1909, doit être interprétée comme un auto-affirmation posthume de l’artiste de succès qui tentait de se libérer des traumatismes de l’enfance à travers la création d’un “mythe individuel”.

En septembre 1899 Segantini se rendit sur le Schafberg pour se consacrer au tableau central du *Triptyque*. Le 18 septembre il fut atteint d’une péritonite aiguë, et il mourut le 28 du même mois. A son chevet se trouvaient son ami Oskar Bernhard, son fils Mario et la compagne de toute sa vie, Bice.

Loué et dénigré

Alors qu’il était vivant, et du moins quand il s’installa à Savognin en août 1886, Giovanni Segantini fut un artiste au succès extraordinaire. Après les appréciations obtenues grâce à la première version de *Ave Marie au transbordement* à l’Exposition d’Amsterdam en 1883,

Giovanni Segantini,
La vie, 1896-1899,
huile sur toile,
190x322 cm
(Saint Moritz, Musée
Segantini, prêt perma-
nent de la Fondation
Gottfried Keller)



les honneurs et les approbations s'enchaînent. Il n'est donc pas étonnant que ses paysages étaient les plus payés de l'époque, et que même ses œuvres les moins représentatives atteignirent de prix exorbitants jusqu'en 1914. Outre les nombreuses expositions importantes présentées dans les centres internationaux d'art, l'achat de ses chefs-d'œuvre pour des collections et de musées renommés créa une raison supplémentaire à sa présence précoce dans de nombreuses villes européennes. L'énorme célébrité de Segantini était bivalente. Les médailles et les honneurs qu'il reçut arrivèrent de la voie dite "officielle", respectueuse des traditions académiques, ce qui lui valut les épithètes de "peintre de salon" et de "pompier". Mais Segantini fut en même temps acclamé par l'avant-garde, par les pionniers, pour son art innovateur et progressiste. Avec les expositions de Paris et de Vienne, deux ans après sa mort, l'artiste fut littéralement loué et son triomphe fut absolu: dès lors, il s'élevait au rang de l'un des artistes les plus célèbres de son époque et de l'un des maîtres les plus extraordinaires du symbolisme. Jusqu'au début du premier conflit mondial, son art fut célébré dans toute l'Europe. Une troupe dense d'amateurs accueillit son message comme un Évangile. Le sommet de la vénération de Segantini et sa représentation évidente résident dans le musée de Saint Moritz, qui lui est consacré. Il fut inauguré le 28 septembre 1908, exactement neuf ans après sa mort. La vue qu'offrent l'édifice central et la coupole majestueuse, situés à l'écart du lac de Saint Moritz, s'étend sur le Schafberg, où Segantini trouva brusquement la mort, en 1899. Le musée est en réalité une sorte de mausolée, de monument que l'on peut visiter, de lieu de mémoire, et

une apothéose sous forme de pierres carrées. Ce grand amour disparut brusquement dans les années 20. Le symbolisme de Segantini tomba en disgrâce, comme les œuvres d'Arnold Böcklin, Max Klinger, James McNeill Whistler ou Franz von Stuck. A partir de 1903, avec la publication de la *Genèse de l'art contemporain (Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst)*, œuvre fondamentale de Julius Meier-Graefe, l'intérêt des historiens de l'art se tourna presque exclusivement vers les innovations et les techniques pionnières adoptées et proposées en particulier par l'art français. A partir de ce moment, l'attention de la critique et des historiens de l'art se concentra sur les productions artistiques qui avaient contribué à instaurer certains changements importants dans la perception et dans le sens des images figuratives vers la fin du XIX^{ème} siècle et avaient avec cela adhéré explicitement au principe de l'avant-garde. Les contributions artistiques de Segantini furent ignorées. Et elles n'étaient certes pas mineures: il avait conféré la liberté de la couleur, éloigné les tonalités mélancoliques et opprimentes, pour se diriger vers une pureté limpide et une candeur lumineuse (le divisionnisme), il avait été le point de référence fondamental pour le futurisme.

Dans les années 50, la figure de Segantini fut récupérée en vertu de sa vie romanesque, pleine de douleurs, sur lesquelles de légendes nacqurent. Il entra dans le cercle des artistes les plus aimés et les plus populaires, reconnu comme le "peintre de montagnes". Grâce aux impressions artistiques et aux reproductions à des millions d'exemplaires, ses œuvres étaient devenues familières et chères au grand public. Dans ses peintures

dont la montagne était le sujet, on apprécia l'harmonie sereine d'un monde que l'on supposait incontaminé et désormais perdu. Mais la critique arriva bientôt de la part de certains experts, selon lesquels l'art de Segantini pouvait être classé comme dépassé, nostalgique, sentimental et moralisant. On reprocha entre autre à l'artiste de s'être réfugié dans les montagnes pour échapper à la réalité d'un prolétariat et d'un monde de plus en plus industrialisé, pour peindre de tableaux dépourvus de toute référence aux problématiques sociales de l'époque.

La réputation désormais compromise de Giovanni Segantini, jugé nostalgique et traditionnaliste, laissa de profondes traces derrière elle. Cela est lié au fait que l'analyse de sa production artistique s'est longtemps, et presque exclusivement, concentrée sur le contenu, en négligeant la qualité picturale et en remportant ainsi peu d'approbation. Avec la technique du divisionnisme, l'artiste parvint à réaliser des images de champs enneigés et de paysages estivaux réellement uniques et révolutionnaires, grâce à la vie et à la luminosité des couleurs utilisées, au point que les générations d'artistes qui ont suivi s'en inspirèrent concrètement. D'abord avec la grande rétrospective du Kunsthau de Zurich en 1990, puis avec les expositions du Kunstmuseum de Saint-Gall et du Musée

tuelles tractations et discussions concernant la production artistique de la fin du XIX^{ème} siècle", bien que Segantini fasse partie "des plus grands représentants de la grande tradition des peintres de paysages"⁹, avec Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Paul Cézanne et Claude Monet. Est-ce en premier lieu l'intérêt évident pour le contenu, pour la thématique symboliste, qui détourna réellement les yeux des extraordinaires qualités picturales de l'artiste? Ou la question est-elle ailleurs? Existe-il peut-être, parmi les œuvres de l'époque, des paysages hivernaux enneigés ou des paysages estivaux plus beaux et plus convaincants, voire seulement comparables, par leur couleur et l'intensité de la lumière, à ceux que nous offre *Retour du bois* ou *Midi sur les Alpes*?

* *Surintendant du Musée Segantini de Saint Moritz et directeur du Bündner Kunstmuseum de Coira*



Segantini de Saint Moritz à l'occasion du centenaire de sa mort, son art a regagné une large approbation, digne du grand maître qu'il était. Il s'agissait en substance d'une "relecture ex novo" définitive de Segantini. Il ne serait toutefois pas étonnant, selon Christian Klemm, que son art "reste aujourd'hui encore étrangement isolé par rapport au habi-

Giovanni Segantini,
La mort, 1898-1899,
huile sur toile,
190x322 cm
(Saint Moritz, Musée
Segantini, prêt perma-
nent de la Fondation
Gottfried Keller)



La poésie de Segantini à Saint-Gall

par Gaspare Barbiellini Amidei *



Giovanni Segantini,
Ave Maria au transbordement
(seconde version),
1886 env., huile sur toile, 120x93 cm
(Saint Moritz, Musée Segantini, dépôt
de la Fondation Otto Fischbacher de Saint-Gall)

Je suis tombé amoureux de Segantini à Saint-Gall, ville propice aux amours durables. On entre au musée à travers un petit parc, avec une roseraie et une volière qui semblent venus tout droit d'Italie. C'était en 1999, on y exposait les œuvres de la Fondation Fischbacher, née de la générosité d'un collectionneur dont la famille est au cœur de la vie culturelle et économique de ce canton, où j'ai passé quelques années. D'autres fois à Saint Moritz, à Milan, à Vienne, à Zurich, j'avais distraitemment rencontré les tableaux de ce peintre, mais j'y étais resté indifférent. Beaucoup de choses me semblaient connues et prévues, l'enfance douloureuse et vagabonde, le premier métier de cordonnier, le passage au centre de redressement, les cours du soir puis les études à l'Académie de Brera, la libération du besoin et l'entrée sur la scène internationale des achats après avoir attiré l'attention des célèbres marchands d'art Grubicy. Le tableau *A la première messe*, propriété d'abord par Albert Grubicy puis par Umberto Tossi, avec ce prêtre de dos dans l'escalier, était justement venu à Milan. Je l'ai trouvé face à moi comme un oiseau étrange, dans sa tunique noire et son grand chapeau, dans la première salle du Kunstmuseum de Saint-Gall, apporté par Otto Fischbacher qui l'avait acheté en 1940 à Samaden, magique Engadine.

est comme certains "poètes effaceurs" d'avant-garde, il cache une partie de la représentation déjà réalisée, pratique des censures, isole du contexte le seul personnage qui a survécu et nous fait voir le contraire de ce qu'il avait conçu au départ.

Il accumule paradoxalement un nouveau sens, par une opération de soustraction. Il réutilise la composition et la structure architecturale de *Les commentaires malins (I commenti maligni)*, une oeuvre qu'il avait exposée avec succès à Turin en 1882. Dans ce premier tableau il racontait l'histoire de trois prêtres, d'une femme enceinte et d'un petit chien qui constituaient les personnages d'une anecdote figurative à la saveur anticléricale explicite. Pour ceux qui n'avaient pas compris, le sous-titre expliquait: "Non absoute". La nouvelle oeuvre semble exactement le contraire. Elle efface et laisse un seul prêtre sur l'escalier dilaté et métaphysique de l'église de Veduggio du XVIIème siècle. La scène s'appauvrit et s'élargit en transmettant un sens nouveau. Mais l'enquête radiographique confirme qu'au-dessous se trouve le vieux tableau, mémoire et conscience du nouveau. Il me semble que l'on stratifie ainsi du point de vue de la matière des symbolismes différents mais pas antithétiques. La manipulation d'éléments de la réalité et de la fantaisie, utilisés par l'artiste, donne un résultat extra-



Le chiffre magique de Segantini est facile à déchiffrer, s'il est relu dans ce canton qui a parfois la même lumière singulière. Laura qui entoure les tableaux de Segantini ressemble à celle des champs de pommiers et de cerisiers de la rive du Bodensee, toute proche. Cette aura joue le rôle d'une loupe pour les petits métiers d'un artiste idéologiquement et sentimentalement bitonal. *A la première messe* est une seconde version, elle présente une seconde interprétation et transmet un second message. Dans ce tableau, Segantini

ordinairement ambigu. On ne peut pas comprendre, et c'est là une richesse supplémentaire, s'il s'agit d'un stratagème ou de la proposition d'une nouvelle vision du monde. Segantini parvient certes à communiquer l'incapacité de son temps, et de notre temps, face à la prière. Le prêtre gravit les marches sans regarder le ciel. L'église est donnée du point de vue architectural mais autant du point de vue manufacturier et que de celui de la suggestion sacrale, elle est absente de la toile. Il n'y a aucun trace de l'Absent. Mais

Giovanni Segantini,
A la première messe, 1885-1886,
huile sur toile,
108x211 cm
(Saint Moritz, Musée Segantini, dépôt de la Fondation Otto Fischbacher de Saint-Gall)



il y a la lumière de l'Absent, splendide. Elle est le vrai secret de Segantini. Elle m'intrigue, cette lumière italienne transportée au bord du Bodensee. C'est la lumière d'une aube à la présence forte, comme celle de la divinité qui s'est enfuie de ces toiles. C'est une lumière maternelle. De sa mère, Margherita Girardi, morte alors qu'il avait sept ans, l'artiste garda toujours un tendre souvenir, un souvenir fait de lumière. Il raconte à ses amis qu'elle était "belle comme un coucher de soleil". Et c'est par amour pour elle et par amour pour lui-même et de sa terre qu'il peint des aubes ou des couchers de soleil comme une manière de raconter l'existence. Dans ce tableau, la luminosité de l'aube rend plus intense le bleu du ciel et plus blanche la petite lune qui apparaît dans un coin du paysage. Elle est loin, maintenant que le jour s'est levé, la lune de *A la première messe* mais elle ne s'en va pas, elle reste comme nous restons, car comme nous elle veut savoir comment finira l'histoire, celle que l'on voit, entièrement posée sur les épaules courbées du prêtre solitaire, et celle que l'on ne voit pas, cachée mais pas effacée par le peintre. Si elle n'a pas été absoute, comme le dit le sous-titre, qu'en est-il advenu de la pauvre femme enceinte de la première version de l'œuvre, couverte par les couleurs? La lumière naît ici des couleurs, mais ces couleurs de Segantini, à leur tour, de quelles profondeurs psychiques et de quels rapports irrésolus avec l'invisible sont-elles nées? Fidèle à la nature et à sa présence, moins effaçable que celle des hommes, Segantini racconta des extraits de vérité voilés par sa timidité intérieure.

Je retrouve cette sensation, de pudeur sinon de mystère, dans une autre œuvre appartenant à la Fondation Fischbacher, *Ave Marie au transbordement*. Il s'agit du premier essai

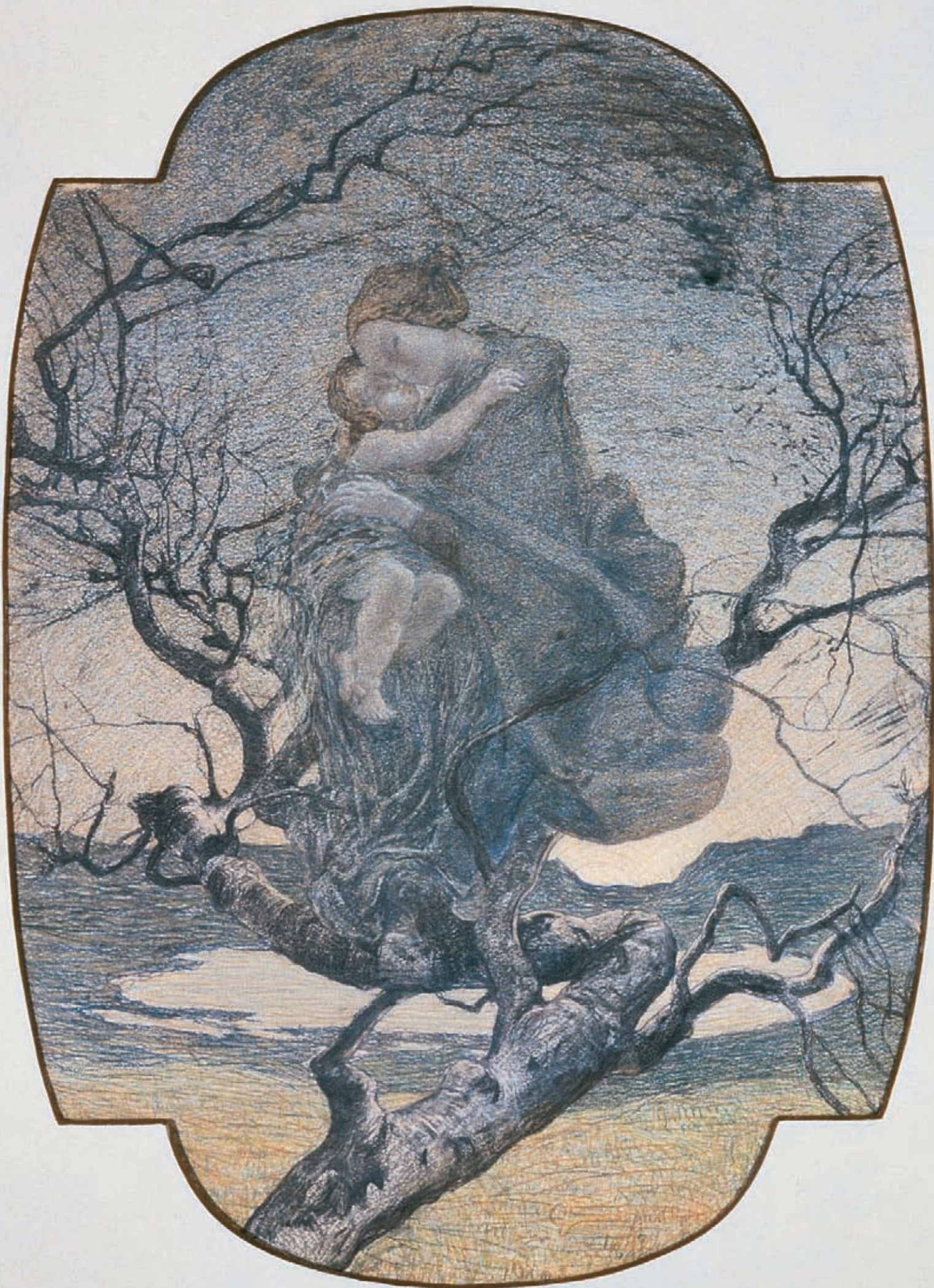
divisionniste italien, un document qui est donc exceptionnel. L'unité des couleurs et de la scène est fragmentée mais pas dispersée, la signification recompose l'ensemble. La lumière est en même temps celle du soir et de l'aurore. Naître et se coucher deviennent une seule et même chose pour Segantini, comme pour les antiques alchimistes.

Il y a une raison intérieure, outre la raison picturale, dans cette magie qu'il retraça dans les troisième et dans le quatrième tableau de la Fondation Fischbacher, *Retour du bois* et *Midi sur les Alpes*. Je me suis assis sur un banc du Kunstmuseum pour les regarder, et j'ai écouté la musique d'un concert. Je croyais qu'elle venait de la Tonhalle, l'auditorium qui se dresse cent mètres plus bas, sur la Museumstrasse, mais ce n'était pas le cas. Ce sont les tableaux de Segantini qui jouaient de la musique. Ils jouaient littéralement la symphonie des bleus, des verts, des gris et des blancs dans le long hiver alpin qui accueille une femme sans visage et sa luge sur la neige; ils jouaient la valse lente du vermeil, du bleu, de l'ocre et du jaune de la bergère avec ses brebis.

Les femmes de Segantini, comme celles de Saint-Gall qui a rassemblé quelques une des ses plus belles œuvres et les offre au plaisir du monde, sont des "pétales de rose". Et c'est là le titre d'une autre de ses œuvres, appartenant à une autre collection privée. Ces portraits abritent le chiffre énigmatique de Segantini, peintre aimé des hommes modernes pour sa capacité de faire voir, et bien plus encore de faire sentir.

* *Ecrivain et journaliste, professeur titulaire de sociologie des communications*

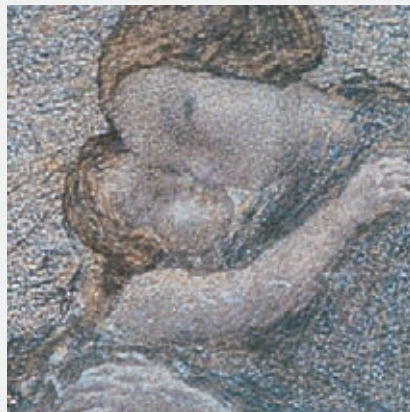
Giovanni Segantini,
Les commentaires malins ou Non absoute, 1884-1885,
huile sur toile,
108x211 cm
(au-dessous, visible
aux rayons X,
A la première messe,
Saint Moritz,
Musée Segantini,
dépôt de la Fondation
Otto Fischbacher
de Saint-Gall)



De Livigno à Maloja

Motifs de la Valtelline dans la biographie artistique de Giovanni Segantini

par Franco Monteforte *





Au printemps 1886 Giovanni Segantini quittait définitivement le lac de Pusiano et la Brianza. Les dettes augmentaient, et avec elles l'hostilité des gens à l'égard de ce demi fou aux cheveux longs et à la barbe hirsute qui se faisait servir sans payer, s'entourait de modèles et n'allait jamais à l'église. Bice, sa compagne, venait d'avoir un quatrième enfant, Bianca, et Segantini avait toujours plus besoin d'argent. Mais plus que d'argent, il avait besoin de sentir autour de lui l'amour et l'affection, deux choses que la vie lui avait jusque là refusées. C'est la raison pour laquelle il s'était immédiatement mis en ménage avec Bice Bugatti, la sœur de son compagnon d'académie Carlo Bugatti, le grand ébéniste artisan de meubles Art Nouveau et père d'Ettore, le créateur de la mythique automobile Bugatti. C'est la raison pour laquelle il avait préféré la Brianza aux environnements baguarreurs milanais, là où la simplicité de la nature et de la vie paysanne avait aiguisé ses forces créatives. Et l'appointement mensuel de 200 lire de la galerie des frères Grubicy, à qui il avait cédé les droits de toute sa production (y compris celui de signer ses tableaux), lui avait permis de se consacrer entièrement à son travail artistique tout en entretenant aisément une famille vite devenue nombreuse. C'est ainsi qu'étaient nés la première version, aujourd'hui détruite, de *Ave Marie au transbordement*, qui lui avait permis de remporter le premier prix à Amsterdam, le magnifique *A la première messe* et *Aux brancards*, le seul de ses tableaux acheté par le gouvernement italien pour la Galerie d'Art Moderne de Rome, où Segantini avait porté à l'extrême les possibilités expressives

de la couleur tonale, mélangée sur la palette ou directement sur la toile, pour rendre la luminosité matérielle de l'herbe et de la nature. Mais c'est justement dans ces œuvres que la couleur touchait la limite de cette luminosité que Segantini essayait en vain de dépasser. La lumière restait comme emprisonnée par le mélange chromatique et, avec elle, le sentiment crépusculaire d'harmonie et de fusion religieuse entre l'homme et la nature qui constitue la base de toute son œuvre.

C'est peut-être là, plus que les problèmes économiques et plus que l'hostilité des gens, la raison profonde qui le poussait ailleurs. Ainsi, après avoir passé quelques jours à Milan, à l'été 1886, Segantini partait avec Bice à la recherche d'un nouvel endroit où s'installer. Il le chercha près de Côme, puis se dirigea vers la Valtelline. Pourquoi? Ce n'est certes pas Emilio Longoni, qui avait passé quelques années en Brianza avec Segantini, qui lui en avait parlé: il n'est allé peindre en Valtelline qu'après 1902, lorsque le chemin de fer y fut inauguré. Ce sont peut-être Alberto et Vittore Grubicy qui lui en ont parlé, eux qui avaient été dans leur jeunesse dans un internat de Sondrio, d'où ils avait fui pour rejoindre Garibaldi sur le Stelvio, ou ses amis de la vie milanaise qui allaient faire des cures dans les eaux ferrugineuses de Santa Caterina Valfurva. C'est sans doute, comme le raconte Raffaele Calzini, le "Carlinett de la Madonna", son modèle à Pusiano, qui lui en avait parlé, lui qui avait parcouru entièrement la route du Stelvio. Segantini et Bice Bugatti arrivèrent à Bormio puis poursuivirent leur chemin vers Livigno. D'après Reto Roedel, la cuvette de Livigno,

si douce, sauvage et solitaire le toucha au point qu'ils décidèrent de s'y établir¹⁰. Segantini ne parle jamais de Livigno, ni dans ses écrits ni dans ses lettres. Ce que nous savons de son séjour fugace nous vient de Grubicy et de Bice Bugatti. Et c'est sans doute sur ses souvenirs que se base la célèbre page de Raffaele Calzini sur la vie romancée de Segantini qui a tant contribué à la légende de l'artiste¹¹.

Calzini écrit: "L'arrivée du fuligineux Segantini à la barbe noire, accompagné d'une belle créature blonde, attira l'attention du village. C'était un samedi soir (le jour de la sorcellerie). Les deux voyageurs furent accueillis de mauvais gré. Les gestes et les mots mystérieux du couple furent contrôlés et discutés par le chef du village. Le regard preçant de l'homme, son intérêt pour chaque chose, réveillèrent des soupçons. Il semble qu'il avait avec lui un livre sur lequel il n'écrivait pas des mots, mais des signes étranges et indéchiffrables. Le prêtre conseilla au secrétaire de mairie de les interroger sommairement. D'où venaient-ils? Quelle était leur profession? De quelle nationalité étaient-ils? Quelle religion pratiquaient-ils? Les réponses un peu métaphysiques et ironiques du Segante avaient augmenté la surprise. La stupeur devint hostilité, puis colère. Le matin, au lieu de se rendre à la messe, les deux Segantini s'étaient fait servir par leur hôte frappé de terreur du pain et du saucisson. Puis ils avaient pris la route vers les montagnes, l'homme tenant à la main un livre à écrire, et la femme, honte inouïe, un livre à lire! La population se mutina contre les intrus et ils durent prendre la fuite, poursuivis par des mots peu bienveillants, et par les jets de pierres encore moins bienveillants des enfants".

Tout cela s'est-il vraiment déroulé de cette manière? C'est difficile à dire. Segantini n'aimait pas se souvenir des épisodes d'hostilité et ses calepins de notes, esquisses et dessins ont malheureusement été perdus. Toutefois, si nous devons croire Calzini, "il ne parlait pas avec amertume de l'épisode: il souriait". Mais il ne souriait plus quand depuis Livigno il arriva à Tirano, où l'accueil ne fut certes pas plus cordial et où il advint sans doute quelque chose qui le blessa profondément,

pour le pousser à écrire au journal romain "La Riforma" une lettre peu connue, reprise par de nombreux journaux milanais et par le bihebdomadaire de Valtellina "La Provincia"¹².

Segantini écrit: "Arrivé après une difficile traversée des Alpes, ma compagne accablée par la fatigue, à l'hôtel de la Poste à Tirano en Valtellina, au lieu de trouver le repos que nous nous promettions, nous dûmes nous inquiéter sérieusement des blagues, des plaisanteries insolentes et insultantes, dont le groupe de messieurs indigènes installée à une table proche, se permettaient de nous affubler pour briser leur ennui.

Un officier des carabinieri, qui faisait partie du groupe, voyant que je m'étais levé, indigné, et que j'allais perdre patience, leur imposa de cesser. Ce qui fut fait. Mais il sembla que ce champion de l'ordre et représentant en uniforme de l'autorité se fût octroyé le droit de provoquer et le goût de faire sortir de ses gonds un pauvre diable qui ne faisait de mal à personne, en se posant une demi-heure devant ma compagne (qui avait les pieds si abîmés qu'elle ne pouvait bouger), la fixant avec une insistance ridicule, sinon insultante, malgré les nombreuses preuves d'ennui et



Portrait photographique de Segantini en 1885.

de dépit de celle-ci. Les coups d'œil à mon égard ne manquaient pas de signification. Ils semblaient dire: "Ouvre la bouche et je te mets derrière les barreaux". Je n'avais pas le choix, je devais avaler.

Elles sont bien loin les eglogues mielleuses sur l'hospitalité de nos bons montagnards et sur la protection tant exaltée que les autorités exercent sur les citoyens pacifiques! Au large!"

La lettre, certainement corrigée par son ami Enrico Dalbesio, voire peut-être par Vittore Grubicy qui était alors critique d'art dans le journal libéral romain, était arrivée de Milan à "La Provincia" d'Emilio Quadrio, qui venait de s'installer en Valtelline avec toute sa maison d'édition, depuis la capitale lombarde où il avait vécu dans les mêmes environnements de bohème que Segantini. Une réplique fut publiée dans le journal¹³, où les protagonistes de l'épisode, qui n'aurait pas eu lieu à l'hôtel de la Poste mais à l'hôtel Italia, nièrent les menaces mais admirèrent ne



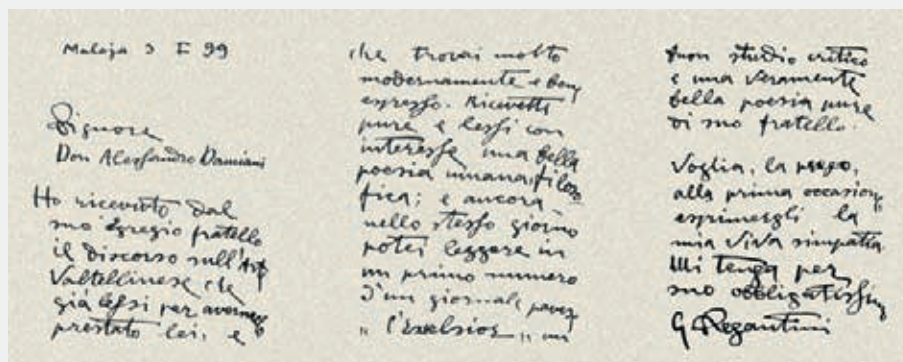
Giovanni Segantini,
Portrait de la fiancée de l'artiste, Bice Bugatti ou
Etude pour la tête d'une jeune femme blonde,
1878-1879, huile sur
toile, 36,5x28 cm
(Milan, Galleria d'Arte
Moderna)

pas avoir baissé les yeux une seule fois "devant la belle compagne du peintre" qui, "ayant délacé un élégant manteau de voyage, laissait voir et entrevoir un monde de belles choses".

S'est ainsi que se conclue à Tirano la brève parenthèse de Segantini en Valtelline. A Livigno il avait trouvé une nature amie, mais il avait trouvé des hommes ennemis. Il ne pouvait retourner dans le Trentin autrichien

où il était né, car en pacifiste convaincu qu'il était, il était réticent au service militaire et Bice lui avait fait promettre que sa main d'artiste n'aurait jamais touché une arme. Ils décidèrent donc de poursuivre vers le canton des Grisons, pour visiter la via Mala tant exaltée par leur ami Dalbesio qui en avait été fasciné. En diligence, depuis Tirano (et non pas depuis Castasegna comme l'écrit Calzini), ils passèrent le Bernina et arrivèrent à Silvaplana, passèrent ensuite le Julier, descendirent l'Oberhalbstein, mais lorsqu'ils arrivèrent à Savognin, Segantini fit arrêter la diligence. Là, à 1200 mètres d'altitude, l'air était limpide et, comme à Livigno, les versants se faisaient doux, la vallée large et le village s'étendait au centre. Il décidèrent de s'arrêter dans l'hôtel des frères Pianta, originaires de Poschiavo qui parlaient bien italien. Ils louèrent bientôt la villa de madame Margherita Petterelli, italienne de naissance et veuve d'un médecin militaire.

Les Pianta, les Petterelli et les autres familles les plus notables favorisèrent leur intégration dans le village, et une bergère de 14 ans, Barbara Uffer, dite Baba, devint jusqu'à la mort de l'artiste sa modèle inséparable, sa gouvernante et son accompagnatrice en montagne. Les Petterelli, parmi lesquels figurait l'ancien conseiller d'Etat et membre du gouvernement cantonal, aurait été jusqu'à obtenir pour lui un permis de séjour spécial grâce à une caution de 3000 francs versée en partie par Grubicy et à un simple certificat de naissance qui arriva du Trentin par l'intermédiaire de G. Zippel, ami de l'artiste. Segantini n'avait en effet pas de passeport, il n'avait pas de vraie nationalité et il resta toujours, par choix, un apatride. "Je ne crois pas que l'on puisse obtenir la paix, l'abolition de la guerre, tant qu'il existera un Parlement national, écrivait-il en 1891 à Grubicy. Parlement national signifie patrie, patrie signifie drapeau à faire respecter, donc à défendre. Et tant que flottera un lambeau, de quelque couleur qu'il soit, de ce reste de barbaries, symbole d'arrogance brutale et de conquête, nous ne pourrons nous empêcher nous-mêmes, ni empêcher nos frères, de courir et de se détruire de manière barbare, bestiale"¹⁴. Pour Segantini, le monde aurait dû être une Confédération internationale de communes et de départements autonomes, "afin qu'elles qui puissent vivre avec leurs



propres lois, adaptées aux exigences économiques et à l'indolence des habitants", en somme une petite Suisse. Et cela explique peut-être pourquoi, une fois installé en Suisse, il ne voulut plus en partir.

A Savognin il n'allait pas non plus à l'église, mais il aimait, tout en restant en marge, être considéré comme une partie de la communauté, jusqu'à proposer de produire presque gratuitement la fresque d'une Vierge avec deux saints sur la façade en restauration de la paroisse de "Nossa Donna". Le projet était soutenu par ses amis pères capucins mais fut finalement refusé par la mairie. Segantini ne payait pas les impôts et il recommença, à Savognin, à accumuler les dettes malgré la forte augmentation de ses revenus. Il était ces années-là le peintre le plus payé d'Europe. Alberto Grubicy avait augmenté son appointement mensuel de 200 à 300 lire, plus un chiffre variable pour chaque tableau vendu. Lui-même vendait souvent directement ses tableaux dans toute l'Europe, éludant le contrat qui le liait à Grubicy. Mais cela ne suffisait pas à son mode de vie princier. Sa maison, une villa à deux étages de quatorze pièces, était recouverte de tapisseries et de meubles de style néo-gothique, il payait des modèles et des gouvernantes, refusait d'envoyer ses enfants à l'école publique et avait engagé un instituteur privé, il se fournissait des meilleurs vins chez différents vendeurs, et entre autres, comme le dit Calzini, chez De Giacomi de Chiavenna. C'est justement ce dernier, semble-t-il, qui lui conseilla d'aller boire "un célèbre vin d'archevêque dit Costanza dans la petite auberge qui se trouve juste en face de la cathédrale de Coira", où Segantini parla pour la première fois à Grubicy de son désir de quitter définitivement Savognin. Avec l'hostilité accrue de la mairie grandissait aussi l'exigence de renouveler encore sa peinture dans un nouveau paysage alpin, où la

lumière serait encore plus pure et cristalline, comme si le besoin de lumière et d'amour grandissaient ensemble en lui.

A Savognin sa peinture était brusquement devenue vivante, grâce à la nouvelle technique divisionniste, expérimentée sur l'incitation de Vittore Grubicy, selon laquelle les couleurs fondamentales et complémentaires ne devaient pas être mélangées sur la palette, mais être couchées pures sur la toile, l'une à côté de l'autre, en fins filaments que l'œil de l'observateur aurait fondus lui-même dans la vision. Il recommence donc à peindre de nombreux tableaux de sa période en Brianza, entre autres le célèbre *Ave Marie au transbordement*, qu'il emplit de toute l'intensité lumineuse et mélancolique de la lumière crépusculaire. C'est la naissance de chefs-d'œuvre comme *Les deux mères*, *Midi sur les Alpes*, *A la fonte des neiges (Allo sciogliersi delle nevi)*, *Retour du bois*, *Sur le balcon (Sul balcone)* qui donneront à Segantini une grande notoriété internationale et dans lesquels nous retrouvons presque toujours Baba, contrepartie de la féminité humaine à la féminité de la nature. C'est une nature maternelle que celle de Segantini, une nature dont la vie se

En haut:

Lettre de Giovanni Segantini à don Alessandro Damiani, frère du poète de Morbegno Guglielmo Felice (Colico, Archives privées de Martino Fattarelli)

À droit:

Giovanni Segantini, **Maisons à Capolago**, 1895-1897, dessin au crayon et pastel, 32x26 cm (collection privée)



lie harmonieusement et amoureusement à celle de l'homme, dans une fusion panthéiste exprimée par la lumière. Et c'est dans le thème de la maternité de la nature et dans sa vitalité panthéiste que résident, selon moi, les racines du symbolisme original dont Segantini se rapprochera dans les dernières années de sa vie, à Maloja.

Segantini arriva en août 1894 sur le large plateau de Maloja, où l'Engadine se précipite vers la Bregaglia. Il y acheta le chalet Kuoni, construit par un ingénieur qui avait travaillé à la route du Gothard, un chalet qui semblait fait pour lui, avec cette inscription gravée sur la façade: "*Schang stand uf, schau d'Suun schint sche*", "Jean, lève-toi et regarde: le soleil brille déjà". Dans les années suivantes, Segantini y ajouta un pavillon circulaire fantaisiste où il établit sa petite bibliothèque d'incunables et livres anciens, extrême vice intellectuel du peintre qui avait fait graver le monogramme "Gs" sur ses assiettes et ses couverts.

Maloja était alors un petit village, à la veille de l'avènement touristique auquel Segantini lui-même essaiera de contribuer avec son imposant projet du *Paysage d'Engadine*, une sorte d'"art-réclame", comme il écrivit lui-même, auquel il associera aussi Carlo Fornara et Giovanni Giacometti, mais dont le coût, passé rapidement de cent mille à un million de francs, sera prohibitif pour le comité des hôteliers de Saint Moritz et de Sa-

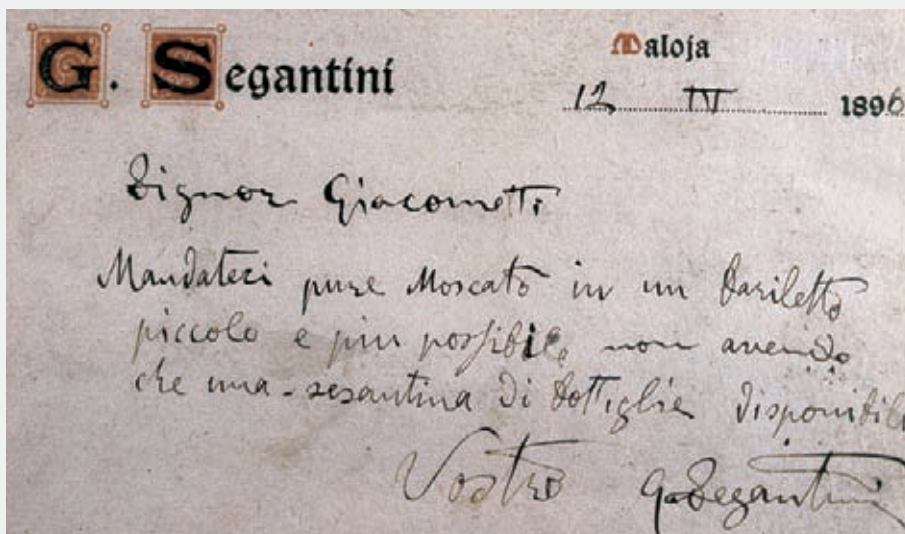
lent de haine et d'amour de l'artiste pour la figure de sa mère, morte à 37 ans, et dont le peintre se serait senti rejeté, ainsi que par la culpabilité qu'il éprouvait pour cette mort. Mais si cela peut mieux expliquer certaines œuvres, comme par exemple *Les mauvaises mères*, et toute la personnalité de Segantini, cela ne peut expliquer toute son œuvre, où le thème de la maternité est peut-être plus simple que ce l'on croit souvent et que Segantini voulut bien le laisser croire. Segantini a une conception religieuse et sacrée de la nature, comme Déesse Mère chez qui le printemps est le symbole de la vie et l'hiver est la personnification de la rigidité de la mort. A Savognin il remarque "Ici la neige continue de tomber sans volonté. [...] mais j'ai toujours le printemps en fleur dans le cœur, et tous mes rêves chantent l'amour [...]". Au milieu de ce blanc qui dure depuis des mois, je ne puis me reconnaître, [...] j'attends le chant des oiseaux et le parfum de l'herbe fraîche". Toutes les scènes de tristesse et de mort sont chez Segantini des scènes hivernales. Nous percevons tous l'angoisse de cette lande enneigée qui dans *Retour du bois* sépare la paysanne du village au loin et "s'étend comme un linceul qui couvre la mort", écrit Segantini; nous voyons tous *Les mauvaises mères* se tordre avec une sensualité qui nie la maternité, dans une atmosphère hivernale livide, serrées contre un arbre (la vie) dont les branches contorsionnées se transforment en cordon ombilical qui unit la mauvaise mère et l'enfant refusé. Les scènes de vie se déroulent, elles, dans une sereine et luxuriante nature printanière, comme *Printemps sur les Alpes (Primavera sulle Alpi)* avec les deux chevaux (loués à Chiavenna) que Baba tient par les rênes ou, comme *La vie*, la toile à laquelle Segantini travailla de 1896 à 1899 sans la finir, avec cette femme à l'enfant au premier plan, assise comme la Vierge sous un pin, aux racines mêmes de la vie, sur le Pian Lutero couronné au loin par les cimes éclairées du Badile, de l'Ago di Sciora et des glaciers de la val Bondasca.

Lorsque l'on parle de Segantini comme d'un peintre de montagne, on oublie souvent que dans sa peinture la montagne est celle des hauts pâturages en été, des animaux, des paysans et leur travail, des femmes avec leur sens de la maternité, et non pas celle des sommets et des cimes qui sont toujours repré-



Vue du Chalet Kuoni, maison de Segantini à Maloja, et de l'atelier annexe. Photographie d'époque. Au fond, le Castello di Belvedere, pour lequel l'artiste élaborait quelques études en vue d'une éventuelle intervention de restauration.

maden, défenseurs du projet resté irréalisé. C'est à Maloja que son divisionnisme prend cette vision onirique et symbolique sur le thème de la vie, de l'amour et surtout de la maternité qui a été associé en 1911 par Karl Abraham¹⁵ à celui de la mort. Un thème qui, à Maloja, se présente avec insistance à Segantini, par le rapport complexe et ambiva-



sentés au loin dans ses tableaux. Segantini cherchait dans la montagne une nature simple et une lumière toujours plus rare est intense, non pas une cime toujours plus sublime ou une nature supérieure, imposante et cyclopéenne. Il n'y a en lui aucune conception héroïque ou, pire encore, aucune conception surhumaine de la montagne et de la nature, aucune idée de lutte ni aucune volonté nietzschéenne de puissance, mais simplement l'idée de se pencher religieusement sur la vie, "en caressant du pinceau les brins d'herbe, les fleurs, les animaux et l'homme", comme il écrivit lui-même en 1898. Certes, Segantini était une personnalité nietzschéenne, il se sentait un surhomme. Le dernier instituteur de ses enfants, Romeo Boldori, écrit: "Il était très sincèrement persuadé qu'il aurait été excellent en tout, s'il s'en était occupé"¹⁶.

Il méprisait les autres peintres, il aimait vivre en solitaire, mais respecté et recherché, il jouissait de la mythologie qui fleurissait sur lui dans toute l'Europe et il donna une image héroïque de lui-même dans son *Autobiographie*. Il était convaincu qu'en art les vrais créateurs sont rares et dans son symbolisme apparaissait la complaisance aristocratique que rares sont ceux qui peuvent atteindre les symboles dont est parsemée l'œuvre d'un artiste. Mais le surhomme en lui s'arrête là, au seuil de sa peinture. Il aimait être vénéré comme un surhomme, mais il ne cherchait dans la nature que l'amour universel qui rassemble tous les êtres vivants, un thème qu'il accentua au cours des années passées à Maloja. Segantini y devint vite un point de référence non seulement pour les artistes et les intellectuels de la Bregaglia, comme Giovanni

Giacometti ou Antonio Scartazzini, mais aussi de deux poètes de la Valtelline qui cherchèrent son estime et sollicitèrent son amitié, Giovanni Bertacchi de Chiavenna et Guglielmo Felice Damiani de Morbegno.

Dans la correspondance publiée par sa fille Bianca¹⁷ figure une lettre non datée "Au poète Bertacchi" où Segantini écrit:

"J'ai lu et relu avec une jouissance grandissante *Le due fontane* et vous remercie beaucoup pour le livre et la dédicace.

Chaque fois qu'il m'arrive de lire dans une revue l'un de vos écrits poétiques ou critiques, je le lis avec intérêt, car je sens que vous êtes une âme amoureuse et sincère.

Que vos plus beaux rêves se réalisent.

Votre G. Segantini".

Il est très improbable que la lettre, dont le destinataire est sans doute un ajout erroné de Bianca, fût adressé à Bertacchi qui n'a jamais écrit d'œuvre de ce titre. Il est par contre presque sûr, comme l'a démontré Martino Fattarelli en 1971¹⁸, qu'elle était

En haut:
Message épistolaire de Segantini à Alberto Giacometti (1834-1900), gérant de l'hôtel Albergo Piz Duan de Stampa et père du peintre Giovanni (Stampa, collection Giorgio Dolfi)

À droit:
Vue de Maloja au début du XX^e siècle.



adressée à Guglielmo Felice Damiani, dont le livre *Les deux fontaines (Le due fontane)* avait été publié en 1899, ce qui permet également de dater la lettre aux derniers mois de vie du peintre. L'allusion flatteuse de Segantini à d'autres écrits "poétiques ou critiques" ramènent elle aussi à Damiani qui lui avait envoyé quelques mois auparavant certains de ses écrits, comme il apparaît dans une lettre de Segantini du 3 janvier 1899, publiée toujours par Martino Fattarelli et adressée au frère de Damiani, don Alessandro Damiani, prêtre à Villa di Chiavenna, et avec qui avec l'artiste entretenait une relation de grande cordialité.

"Monsieur don Alessandro Damiani, J'ai reçu de votre frère le discours sur l'Art de la Valtelline, que j'avais déjà lu puisque vous me l'aviez prêté, et que j'ai trouvé bien exprimé et de manière moderne. J'ai également reçu et lu avec intérêt une belle poésie humaine philosophique; et j'ai pu le même jour lire dans le premier numéro d'un journal de Pavie, l' "Excelsior", une bonne étude critique et une très belle poésie de votre frère. Veuillez je vous prie lui exprimer à la première occasion ma vive sympathie.

Votre obligé G. Segantini".

Les écrits de Damiani dont parle Segantini sont le discours *Pietro Ligari da Sondrio et l'art de la Valtelline* publié en 1898 dans "La Valtellina", les *Documents autour d'une icône peinte par Gaudenzio Ferrari à Morbegno* publiés en 1896 dans l' "Archivio storico del-



La pension Willy de Soglio (aujourd'hui Hôtel Salis), où Segantini séjournait habituellement en hiver durant les années passées dans le Val Bregaglia.

l'arte" (Archives historiques de l'art), l'essai *Tommaso Rodari et la Renaissance en Valtelline* paru en 1897 dans le "Periodico della Società Storica Comense" (Périodique de la société historique de Côme), les *Chants de l'humilité (Canti dell'umiltà)* publiés avec une étude critique dans "Excelsior" en décembre 1898, tandis que la "poésie humaine et philosophique" était *Le mendiant (Il mendico)* paru dans "Vita internazionale" (Vie internationale) en novembre 1898. Segantini lisait très peu. C'est Bice qui lui lisait quelque roman de Dumas pendant qu'il peignait et je ne sais donc pas s'il avait réellement lu tous ces écrits de Damiani, même s'il était très sensible aux hommages obséquieux des hommes de lettres. Mais s'il est un poète dont la veine mélancolique était proche de celle de Segantini, c'est justement Damiani. Et *Les deux fontaines*, la fontaine de l'amour et la fontaine de la douleur, était un recueil que Segantini apprécia très probablement et sincèrement.

Damiani et Segantini ne se rencontrèrent jamais. Mais peut-on en dire autant de Bertacchi?

En mai 1898 Giovanni Bertacchi, alors professeur au lycée Parini de Milan, pour fuir la répression policière contre les socialistes provoquée par les insurrections de cette année-là, se réfugia en Bregaglia, tout près de Chiavenna, où il écrivit les quatorze *Sonets rhétiques (Sonetti retici)* dédiés à Segantini et publiés dans "La Gazzetta letteraria" (La gazette littéraire). Segantini, qui les reçut de Bertacchi lui-même, répondit par une lettre.

"Quels mots puis-je employer pour retranscrire le plaisir que j'ai éprouvé en lisant vos beaux vers harmonieux et signifiants que vous avez eu la bonté de me dédier? Vous êtes venu ici. Pourquoi n'avez-vous pas frappé à ma porte? Les frères en art sont toujours les bienvenus.

Dans l'espoir de vous serrer la main, je vous salue affectueusement, Votre

G. Segantini".

Bertacchi répondit-il à cette invitation? D'après l'opinion prédominante il n'y eut aucune rencontre et Bertacchi, du reste, n'en parla jamais publiquement. Il existe toutefois une lettre de Carlo Fornara à Bertacchi datée du 9 mai 1935, où l'élève et



Giovanni Segantini,
**Costume des
 Grisons ou Jeune
 fille à la fontaine**,
 1887, hile sur toile,
 54x79 cm (Saint Moritz,
 Musée Segantini,
 dépôt de la Fondation
 Otto Fischbacher
 de Saint-Gall)

collaborateur de Segantini écrit: “Avec quel plaisir j’ai lu l’évocation de votre rencontre avec le maître dans son atelier rond de Maloja!”¹⁹. D’après Romeo Boldori, Segantini n’avait aucune sympathie pour les peintres italiens, mais il admirait plusieurs hommes de lettres, comme Pascoli, le poète symboliste Tumiati et justement Bertacchi. “Le cher et bon Bertacchi, qui rendit visite au maître à Soglio, fut un autre poète nommé avec complaisance”, écrit Boldori. Bertacchi et Segantini se rencontrèrent-ils donc à Maloja ou à Soglio? Le témoignage de Boldori n’est pas négligeable, car comme nous l’avons dit, il fut l’instituteur privé des enfants de Segantini à partir de 1891, et en quelque sorte son secrétaire personnel. Mais son souvenir était-il juste, lorsqu’il écrivit ce témoignage en 1940, plus de quarante ans plus tard?

Segantini avait l’habitude de passer l’hiver avec sa famille à Soglio, à la pension Willy, dans ce Palazzo Salis du XVII^{ème} siècle. C’est à Soglio que Segantini rencontra Giovanni Giacometti (Boldori écrit “Il l’estimait peu comme artiste, mais il éprouvait pour lui de la sympathie parce qu’il était un admirateur dévot et soumis”), qui, dimanche 28 septembre 1899 sur le Schafberg, esquissa sur le papier la belle aquarelle *Segantini sur son lit de mort* (*Segantini sul letto di morte*), exposée aujourd’hui au musée Segantini de Saint Moritz. Dans les registres de l’hôtel Willy, les signatures de Bertacchi et de Segantini se croisent souvent, mais à des périodes différentes. Et c’est peut-être le destin qui a voulu que l’ar-

tiste du Trentin et l’homme de lettres de Valtellina, souvent célébrés ensemble par une rhétorique fourvoyante comme les artistes de la montagne par excellence, ne se rencontrèrent jamais. Outre les *Sonets rhétiques*, dont sept figureront en 1903 dans le recueil *Lyriques humaines (Liriche umane)*, Bertacchi écrira en 1899 l’ode *A la mort de Giovanni Segantini (In morte di Giovanni Segantini)*, dont la version originale est beaucoup plus longue que celle qui fut publiée en 1906 dans le recueil *Aux sources (Alle sorgenti)*. Mais il écrira surtout, en 1921 *Au refuge du Schafberg (Al casolare dello Schafberg)*, la plus belle et sans doute la plus célèbre des poésies dédiées par le poète de Chiavenna à Segantini, en partie grâce au fils de ce dernier, Gottardo, qui en reproduisit la première strophe dans une petite monographie sur son père, en 1951:

*Le chalet solitaire,
 bas appuyé sur le flanc du mont,
 semble s’affaisser sous l’énorme vide de l’air.
 Lui, recueilli là-haut, eut face à lui
 tout le destin immense de son passage
 si bref:
 suivre depuis le plein soleil
 jusque dans l’ombre tout le sens
 de la lumière; les jours verts,
 les soirs déteints, la neige
 qui semble toujours blanche
 mais jamais n’est blanche.
 Interroger d’un œil lent
 les morènes et les glaciers;
 s’humilier en prière jusqu’à la terre*

*et à l'herbe,
sentir la rafale acerbe
et le souffle léger, le grondement
et le tintement;
toujours entendre les voix éparses
dans un mot muet,
comme dans l'ombre d'un hymne,
et après cela la seule
gloire qu'il reste: mourir.*

* Journaliste et historien

Le Musée Segantini à Saint Moritz





Le Musée Segantini, situé aux abords de la ville de Saint Moritz, a la structure d'une imposante coupole construite en pierres carrées. Sa forme architecturale et sa fonction en font sans doute un cas exceptionnel: il n'est pas conçu comme un simple édifice pour des espaces d'exposition, mais comme un lieu de mémoire consacré à un grand artiste à la personnalité marquée.

L'idée d'un musée à Saint Moritz en l'honneur de Giovanni Segantini est née en 1907, quand Oskar Bernhard rendit visite, à Milan, au commerçant d'œuvres d'art et promoteur de Segantini Alberto Grubicy. Quelques temps plus tard, le Comité pour le Musée Segantini fut constitué. Il chargea l'architecte local, Nicolaus Hartmann (1880-1956), d'élaborer des projets pour la construction d'un lieu de mémoire.

Trois directrices à suivre furent établies: l'axe principal du musée devait se tourner vers l'Orient, vers le Schafberg et le refuge où Segantini trouva la mort; l'édifice devait être plongé dans un bois; enfin, il devait s'inspirer du pavillon conçu par Segantini pour la grande Exposition Internationale de Paris en 1900.

L'architecte adapta le projet de l'artiste au paysage et à son objectif: le musée est en fait beaucoup plus petit que le pavillon, et il est construit avec du matériel local. Les caractéristiques de cet édifice panoramique se retrouvent à l'intérieur. L'escalier étroit et sombre qui monte au premier étage renforce l'effet

de surprise, lorsque le visiteur accède au grand salon à coupole. La lumière y prend une apparence presque irréelle, et ce n'est qu'en regardant plus attentivement que le visiteur se rend compte qu'elle arrive d'en-haut, de quelques fenêtres circulaires.

Le musée a été inauguré le 28 septembre 1908, exactement neuf ans après la mort de Segantini. Dès 1947 l'architecte Nicolaus Hartmann avait proposé un projet d'agrandissement du musée avec une grande salle de 5 mètres sur 17, qui ne put être réalisé qu'en 1981. En 1999, à l'occasion du premier centenaire de la mort du peintre, le musée fut restauré par l'architecte Hans-Jörg Ruch et rendu accessible aux handicapés.

La collection exposée au musée s'est constamment étendue au fil des années, et elle constitue certainement la collection la plus intéressante et la plus complète de l'artiste, grâce à l'apport des douze œuvres de la Fondation Otto Fischbacher, en 2001, comme dépôt à long terme.

Heures d'ouverture:

Du 1er juin au 20 octobre et
du 1er décembre au 30 avril

De mardi à samedi:

10h00 – 12h00 et 15h00 – 18h00.

Tel. 0041 81 833 44 54

Fax 0041 81 832 24 41

E-mail: info@segantini-museum.ch

Toutes les citations des écrits de Segantini ou d'autres auteurs figurant dans le texte ont été traduites de l'italien par Nathalie Scholz.

1. Giovanni SEGANTINI, *Autobiografia*, dans *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, par Bianca ZEHDER-SEGANTINI, Turin, Bocca, 1910, p. 3.
2. *ibid.*, p. 4.
3. Lettre à Neera (Anna Radius Zuccari) du 21 janvier 1896, dans *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, par Annie-Paule QUINSAC, Lecco, Cattaneo, 1985, p. 692.
4. Lettre à Domenico Tumiati du 29 mai 1898, dans *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, cit., p. 103.
5. Lettre à Vittore Grubicy du 21 mai 1891, in *Segantini. Trent'anni...*, cit., p. 139-140.
6. Giovanni SEGANTINI, *Che cos'è l'arte*; cfr. *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, cit., p. 32.
7. Lettre au secrétaire de l'Exposition Universelle de Paris, le 4 mai 1899, dans *L'opera completa di Segantini*, par Maria Cristina GOZZOLI, Milan, Rizzoli, 1973, p. 123.
8. *loc. cit.*
9. Christian KLEMM, *Segantinis "Alpweiden"*, dans "Kunsthau Zürich. Zürcher Kunstgesellschaft: Jahresbericht 1985", p. 83.
10. Reto ROEDEL, *Giovanni Segantini*, Rome, Cremonese, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1944.
11. Raffaele CALZINI, *Segantini. Romanzo della montagna*, Milan, Mondadori, 1934.
12. *Un pittore che protesta*, dans "La Provincia", a. 3, n° 116 (31 juillet 1886).
13. *La faccenda del pittore*, dans "La Provincia", a. 3, n° 117 (3 août 1886).
14. Toutes les citations des écrits de Segantini, sauf autre indication, sont tirées de *Archivi del divisionismo*, recueillies et ordonnées par Teresa FIORI, Rome, Officina Ed., 1968, v. 1, p. 317-394.
15. Karl ABRAHAM, *Giovanni Segantini: un saggio psicoanalitico*, dans *Opere*, Turin, Boringhieri, 1975, v. 2, p. 629-683.
16. Romeo BOLDORI, lettre à Angelo Brighenti du 19 septembre 1940, dans *Segantini. Catalogo generale*, par Annie-Paule QUINSAC, Milan, Electa, 1982, v. 2, p. 551.
17. *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, cit.
18. Martino FATTARELLI, *Convivio di poesia, di colori e di politica nella Rezia alla fine del secolo scorso*, dans "Clavenna", a. 10 (1971), p. 113-131.
19. Cfr. Gian Andrea WALTHER, *Bertacchi, Segantini e la Bregaglia*, dans *Giovanni Bertacchi. Cinquantesimo della morte. 1942/1992*. Pièces du congrès d'étude, Chiavenna, 27-28 novembre 1992, par Guido SCARAMELLINI, Chiavenna, Mairie de Chiavenna, 1997, p. 382.

La recherche des citations pour les images thématiques qui accompagne le Rapport d'exercice a été effectuée par Pier Carlo Della Ferrera.

Remerciements

Nous remercions toutes les personnes et institutions qui, à différents titres, ont fourni de la documentation, des informations, des nouvelles et des suggestions utiles à la réalisation du présent travail. Nous remercions en particulier madame Gioconda Leykauf-Segantini, monsieur Giorgio Dolfi, monsieur Florio Fasciati, le professeur Elena Fattarelli et madame Cornelia Pedretti, directrice du Musée Segantini de Saint Moritz et auteur du texte page XXXVIII.

Références photographiques

Les cartes postales reproduites pages XIV, XXXIII et XXXIV appartiennent à la collection de Giorgio Dolfi (Stampa); celle de la page XXXII à la collection de Florio Fasciati (Maloja). La photographie page XXXVII est de Max Weiss et celle de la page XXXVIII de Filippo Simonetti.

PROJET ET COORDINATION
SDB, Chiasso

RÉALISATION GRAPHIQUE
Lucas Häfliger, Bellinzona

Verso de la couverture:
Lettre à Vittore Grubicy,
Savognin, 21 mai 1891
(traduction de l'italien par
Nathalie Scholz)