

Adami Peintre de l'étrangeté

Claire Gravel

Volume 34, Number 135, June–Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53827ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, C. (1989). Adami : peintre de l'étrangeté. *Vie des arts*, 34(135), 48–51.

ADAMI



PEINTRE DE L'ÉTRANGETÉ

Ascension, 1984.
Acrylique sur toile; 194 x 263 cm.

«La beauté est une eau froide» écrivait Wyndham Lewis¹. L'œuvre de Valerio Adami a longtemps usé de lieux froids: lavatories, vitrines vides, pièces meublées de radiateurs bleu glacier. La couleur, battue à plat dans les coutures d'un dessin abrupt, participait en des points précis du tableau aux chaînes associatives des formes morcellées et s'ordonnait selon les lois harmoniques d'une Tradition néo-classique dont le peintre se réclame². Léo Rosshandler, dans l'introduction du catalogue de l'exposition Adami tenue chez Lavalin en mai et juin de cette année, le traite «d'iconosophe» c'est-à-dire «celui qui cultive le savoir par la peinture».

Les tableaux récents n'ont rien perdu de cette profondeur particulière, d'une facture à la fois trop légère et trop lourde. Ils sont peuplés de plantureux personnages, souvent mythologiques, qui dominent de toutes leurs chairs musculeuses des paysages concis, d'une banalité déconcertante. Ces horizons tirés au cordeau, étrangement abstraits dans leur surface de couleur étale qui réitère l'espace plan du tableau, n'en paraissent que plus immobiles. Ce sont des lieux de grands silences où toute l'énergie est concentrée. Ce que ces paysages opaques contiennent n'est pas sans lien avec le Vorticisme de Wyndham Lewis. Les corps dont la largeur animale et le coup de crayon rappellent également ceux du peintre anglais se retrouvent tissés dans la chair du tableau par un vortex. Que la ligne courbe surgisse de l'horizon ou qu'elle émane du personnage, celui-ci voit son corps se fractionner dans son parcours (*Metamorfosi*, *Archeologia*). Ailleurs, il s'y perd (*Thésée*, *Germinal*, *Alma Mater*). Elle vient se ficher dans le corps qu'elle creuse en abîme (*A Midsummer Night*). Elle borde les cous et les mains (*L'Incantesima del lago*, *Autoportrait*) d'une spirale tangible et mystérieuse.

Cette structure latente qui assujettit toutes les œuvres définit, dans le tableau, la zone de concentration d'énergie, le vortex, le cœur du tourbillon dont parle Lewis.

C'est en lui que prend place le portrait de Voltaire et il explique, par sa division, la séparation du couple dans *S'il vous plait*. Redoublé, il est donc le lieu des rassemblements, des mutations, des métamorphoses; divisé, il est celui de la mort et des sacrifices.

D'Adami, on ne sait pas grand chose. Son enfance, c'est l'Italie mussolinienne. Ses parents jouent de la musique, le soir, au salon. Il entra à l'Académie Brera et pratique, pendant quatre ans, le dessin, à raison de huit heures par jour. Dès 1957, il quitte l'Ita-



Médée, 1980.
Aquarelle; 76 x 58 cm.



Archeologia, 1982.
Acrylique sur toile; 194 x 243 cm.

lie pour n'y revenir que l'été. Il vivra dorénavant à Londres, à Paris, à Munich, à New York.

L'œuvre, irrationnelle, est emportée dans un tourbillon de formes et de couleurs; elle inscrit çà et là, une iconographie dérivée du Pop Art (1960-1965). Adami pratiquait alors une fragmentation sauvage. Sa couleur, petit à petit, va perdre ses modulations. Les conglomerats explosifs s'ordonnent. Des morceaux de corps s'entreprennent dans des assemblages semblables à ceux des *Poupées* de Bellmer. Les espaces se désencombrent, les perspectives élèvent des cubes, la surface se divise en plans lisses, intérieurs bourgeois ou salles de bains où d'étranges cérémonies sexuelles ont lieu. Les objets fétichistes abondent. Tout à coup, il n'y a plus que des morceaux de représentation dans des espaces énigmatiques, quasi-abstraites. Retenant la leçon du cubisme, Adami va écrire sur

sa toile des mots, des fragments de mots. Le fragment devient signe: Freud se reconnaît à un chapeau et des lunettes rondes. Adami puise dans les photos d'archives des silhouettes, des lieux. Il les découpe, il les épure, il les ajuste les uns aux autres. Les significations ainsi se condensent dans une syntaxe qui, malgré sa clarté graphique, reste obscure.

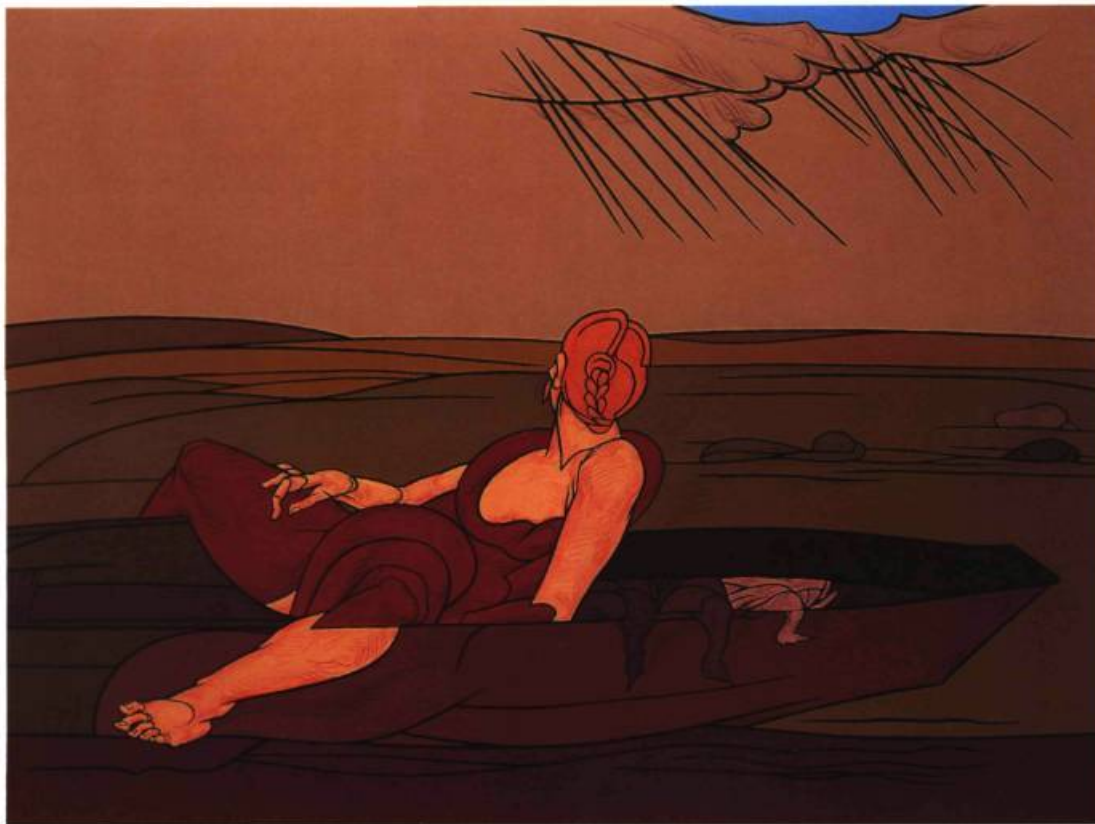
On a souvent écrit qu'elle était semblable à la libre associations dans le rêve. Si inexplicable qu'en 1974 Adami publie les *Didascalies*, révélant les sources de plusieurs tableaux.

La lecture de ces signes a attiré certains intellectuels parisiens: Damisch, l'ami de longue date, ainsi que Derrida, Lyotard, Le Bot. Mais la peinture se dérobe à ces recherches de sens possibles, ainsi qu'aux argumentations théoriques souvent brillantes, parfois incongrues. Si l'œuvre fait délirer, elle se referme cependant dans son espace

clos, qu'Adami prend soin de verrouiller à double-tour, gage de l'appartenance du tableau à un fantasme précis dont nul ne saura épuiser les interprétations.

«Je compte et recompte mes dessins comme un vieil avare compte ses sous» a-t-il écrit. C'est avouer que ses tableaux sont le lieu de sa jouissance, puissamment centrée sur cette économie particulière du trait et de la signification qu'il enfouit soigneusement sous le vortex, dans une béance sans fin que nul ne pourra combler et dont les personnages sont les gardiens monstrueux. La mythologie de l'Antiquité, avec ses attributs scéniques, a offert au peintre dès 1975, un réservoir inépuisable d'interdits.

Sans modèles médiatiques, le peintre se souvient. Les corps s'arrondissent, un réseau de hachures viennent modeler la couleur, un procédé ancien appliqué aux vitraux. *Médée* s'agenouille



Incantesimo del lago, 1984.
Acrylique sur toile; 194 x 263 cm.
(Photos gracieuseté Galerie Lelong)

devant le piano familial. La spirale l'entraîne à l'intérieur de l'instrument qui régurgite du haut les victimes de sa jalousie. Une femme d'âge mûr (*Capriccio*) se promène avec un violon, nue, les yeux fermés. Des palettes flottent comme le crâne anamorphotique des *Ambassadeurs* d'Holbein. Si Oedipe est roi, son royaume est fondé sur une illusion. Un attrape-couillon qui comme l'hourloupe de Dubuffet, vient phagocytter sa peinture.

S'il ne fragmente plus ses objets, Adami est bien loin cependant d'un quelconque «retour à l'ordre». Le concept d'idéal antique est plusieurs fois mis à mort dans son œuvre. Les personnages sont grimaçants et lourds; les mains et les pieds sont trop «faits», les hachures décrivent des raccourcis déraisonnables, le grotesque larve ce maniérisme antique. Des morceaux d'objets et de figures disparaissent, d'autres sont redoublés. La couleur ne

ressemble à rien de connu, mais les cieus ont beau être jaunes ou rouges, ils restent glacés. Les formes glissent, sous l'intransigeance de la ligne, à l'intérieur d'autres objets. La violence est polie, elle n'a rien de pulsionnel. La froide Beauté est bien là, mais partout enlaidie, empatée, pervertie.

Il est intéressant de noter que les «héros» d'Adami: Mengs, Gottfried Benn, Goethe, sont des étrangers qui s'italianisent, comme si la quête irrépressible d'une beauté qui soit unique et universelle masquait un désir plus profond, celui de l'Autre dans son étrangeté.

L'ellipse symbolique qui attire la représentation dans ses plis, fait chavirer l'ordre du tableau dans sa béance. Les personnages détournent tous leurs regards de ce lieu que le peintre creuse, une pelle à la main, sous les deux trones d'*Archeologia*. La séparation en deux surfaces, rouge et jaune, n'est pas

sans lien avec l'espace schizophrénique de l'*Autoportrait à l'oreille coupée et à la pipe* de Van Gogh. D'ailleurs Adami se représente comme le Hollandais, dont il ne fait pas qu'emprunter les moulins dont les ailes auraient apeuré Don Quichotte. Il revêt l'identité du peintre étranger aux siens, aux autres et à lui-même, soumis à une peinture dévorante. L'archéologie n'est qu'une mascarade pour mieux s'enfouir lui-même dans son œuvre. De là l'abondance de ces autoportraits dans visage. Le peintre n'est jamais là où je le regarde: comme sa peinture il fuit toute visibilité. ■

1. *Religions inférieures*, 1917.

2. «Le dessin, le coloris, le clair-obscur, l'harmonie, tels qu'ils se trouvent définis dans ces «Pensées de Mengs» qui figurent en préface de l'exposition, sont les éléments essentiels de la tradition dans laquelle j'ai été élevé et dans laquelle j'ai grandi; je ne les publie donc pas comme «ruines antiques» mais comme clé possible pour une lecture moderne»: c'est ainsi qu'Adami présentait le texte de Mengs (1728-1779) qui constituait le catalogue de l'exposition qui eut lieu à Paris en 1988, galerie Lelong.