

## Bruno Ceccobelli. Le nouveau bonheur dans les yeux

Ugo Castagnotto

Volume 38, Number 150, Spring 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53610ac>

[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

Castagnotto, U. (1993). Bruno Ceccobelli. Le nouveau bonheur dans les yeux. *Vie des arts*, 38(150), 26–29.

# BRUNO CECCOBELLI

## LE NOUVEAU BONHEUR

# DANS LES YEUX

Ugo Castagnotto

■ Bruno Ceccobelli est né en 1952 à Todi, en Ombrie, non loin d'Assise, la terre de saint François. Dans cette région, il semble qu'il se dégage de la nature une spiritualité simple, spontanée et très précieuse : «humble, précieuse et pure», comme l'eau que célèbre saint François.

Cette caractéristique est d'une grande aide pour comprendre ce qui distingue Ceccobelli de beaucoup d'autres artistes contemporains. Le point de départ de sa recherche est situé dans la sensibilité, qui est en même temps de la dévotion.

Le Centre Saidye Bronfman présente pour la première fois au Canada une exposition du peintre Bruno Ceccobelli. Il s'agit d'un des représentants d'un groupe d'artistes romains contemporains dont les œuvres tracent, en Italie, la première véritable voie de sortie hors de l'art conceptuel. L'exposition préparée à l'initiative de Peter Krausz a été réalisée par Régine Basha, nouvelle directrice du Centre Saidye Bronfman. Elle est constituée d'une douzaine de pièces. Elle a lieu du 27 avril au 30



*Il sudore del fratello  
la lacrima della sorella, 1980,  
Gesso et cire,  
2 x 3,90 m.  
(œuvre non présentée à Montréal)  
photo: Mimmo Capone.*





Bruno Ceccobelli.  
L'artiste dans son atelier.  
photo: Pino Settanni.

On pourrait dire de la peinture de Ceccobelli qu'elle est pieuse ou mystique non parce qu'elle met en scène des sujets religieux, mais parce qu'elle est habitée par une sensibilité absolue.

La sensibilité porte à attribuer un caractère absolu à toutes les créatures et à voir l'œuvre de la création dans toute chose. Voilà pourquoi la peinture de Ceccobelli revêt une allure totémique, magique, illusionniste. Cette caractéristique expressive ne provient cependant pas de la référence à un répertoire iconographique historique. La poésie est plutôt liée à la perception même du matériau, des rythmes, des couleurs, par conséquent à la peinture et à la sculpture en tant que liturgies autosuffisantes. L'art apparaît ainsi comme religion de l'inexplicable, fascination devant ce qui est à la fois éloigné et très près de nous, sous l'apparence du conventionnel. Dans ce sens, l'art est entendu comme le premier et le plus simple des rapports avec la signification de ce qui « apparaît » à l'homme.

Du point de vue de la poétique, cela a permis de rapprocher Ceccobelli d'un groupe d'artistes romains (Gallo, Dessì, Bianchi) qui tracent la première véritable voie de sortie, en Italie, hors de l'art conceptuel. Il n'y a pas en effet dans ce groupe de représentation du faire pictural à travers des « citations » du répertoire des œuvres cataloguées comme peinture et écarts par rapport à elles. La peinture ici se régénère elle-même et non par quelque volonté intellectuelle inscrite dans des tableaux-commentaires.

## DÉGUISE EN GARDIEN DE PRISON

Même le rattachement géographique du groupe à Rome peut aider ceux qui ne sont pas familiers avec l'art moderne italien à saisir l'esprit de cette approche de la peinture si bien représentée par Ceccobelli. La peinture romaine du XX<sup>e</sup> siècle et, en particulier, l'école romaine des années vingt, a toujours puisé à une sensualité autochtone qui l'a distinguée des avant-gardes plus « mentalistes » ou cérébrales, pour ainsi dire, qui avaient leurs bases dans le nord du pays.

Ces remarques, pour schématiques qu'elles soient, suffisent néanmoins à laisser entendre que certains penchants tirent leur origine de l'environnement et que certaines façons de faire sont inspirées par la tradition locale. Il ne faudrait pas croire par ailleurs qu'on doive chercher la valeur de la peinture de Ceccobelli du côté d'une sensualité naturelle. On veut simplement insister ici sur le fait que ce n'est pas un hasard si c'est à Rome qu'émerge l'opposition à l'art conceptuel. Du reste, les quatre artistes mentionnés n'ont pas emprunté la même voie pour sortir de ce cadre. Chacun a suivi son propre itinéraire de fuite.

Ceccobelli a tracé son chemin déguisé en quelque sorte en gardien de prison. Il a pris la matière pure des objets déchus, il l'a travestie et, en même temps, il l'a reconstruite comme sensibilité. Il a même, en un cheminement inverse, réduit à la matière brute les restes iconographiques en les mettant hors du temps et hors de leur signification habituelle. On peut vérifier cette affirmation dans le langage utilisé par Ceccobelli sur la voie que l'artiste a suivie vers l'abstraction.

Une bonne partie de la peinture abstraite de la dernière décennie a élaboré son propre langage pictural en passant du monogrammatique à l'ornemental. Son parcours est ainsi allé de la peinture au monogramme puis à l'ornemental. Il s'agit, là encore, d'une hypothèse de travail ou d'une poétique de type conceptuel, car la peinture y est fondamentalement un pré-supposé idéologique, non une inspiration.







*La Tua Nativita*, 1989.  
Technique mixte,  
58 x 44 cm.

Dans l'œuvre de Ceccobelli, en revanche, l'abstraction n'est pas quelque chose d'instrumental ou d'intellectuel

visant à récupérer la peinture. Ce n'est pas tant un outil pour la justifier qu'un état de grâce, la vision d'une révélation, d'une inspiration. Ce n'est donc pas une règle de grammaire, mais une chance.

### **SIMPLE SUPPOSITION**

Le parcours de Ceccobelli vers l'abstraction a moins la forme d'une ligne droite que celle du petit miracle qui transforme le mythe personnel, lié à l'intuition fragmentaire, en un poème visionnaire. La vision de Ceccobelli commence par le regard dépassé devant les déchets du monde, ces objets qui perdent leur morphologie normale. Ils acquièrent une signification absolue et ambiguë. Le répertoire figuratif conventionnel, grâce auquel nous communiquons par concepts, se débarrasse de son sens intellectuel pour devenir simple supposition.

Le premier pas de sa créativité est le mouvement de celui qui se penche pour ramasser les restes exclus de la rationalité technologique: l'art comme reliquaire. Mais Ceccobelli se distingue nettement des artistes des avant-gardes historiques qui ont utilisé les restes de la civilisation pour en faire des objets. Chez lui, la vision devient langage artistique, c'est-à-dire style, en empruntant le chemin qui relie les parties au tout.

Rien n'explique mieux ce parcours, en termes de croissance du signe, qu'une nouvelle

du Moyen Âge qui, selon Borges, a sans doute influencé également la vision de Dante dans le 18<sup>e</sup> et au début du 19<sup>e</sup> chant du «Paradis», où un aigle, composé de milliers de souverains justes, parle en disant «je» plutôt que «nous». Un siècle avant que Dante ne conçoive cette figure de l'aigle, Farid al-Din Attar, poète persan de la secte des suphis, conçoit l'étrange Simurgh (Trente Oiseaux) qui explique le symbole de manière plus claire et même en des termes plus modernes.

Le lointain roi des oiseaux, le Simurgh, laisse un jour tomber au centre de la Chine une plume rutilante. Fatigués de leur traditionnelle anarchie, les oiseaux décident alors de se mettre à la recherche de leur souverain. Ils savent que son nom signifie trente oiseaux et que son château se trouve sur le Kaf, la montagne circulaire qui encercle la terre.

Ils entreprennent donc l'immense aventure, dépassent sept vallées ou sept mers, dont le nom de l'avant-dernière est Vertige et celui de la dernière Annihilation. Plusieurs pèlerins abandonnent, d'autres meurent en route. Trente d'entre eux, purifiés par l'effort, atteignent finalement la montagne du Simurgh. Tout en la contemplant, ils comprennent alors qu'ils sont le Simurgh, que le Simurgh est à la fois chacun d'eux et eux tous. Dans le Simurgh, il y a les trente oiseaux et dans chaque oiseau,

il y a le Simurgh. (Plotin également – Ennéades V, 8.4 – donne une signification paradisiaque au principe d'identité: «Tout dans le ciel intelligible est dans toutes les parties. Chaque chose est toutes les choses. Le soleil est toutes les étoiles, et chaque étoile est toutes les étoiles et le soleil.»)

### **DES GRILLES D'ERREURS SUPERPOSÉES**

La modernité de la nouvelle du poète persan réside dans la clarté avec laquelle il fait comprendre que les oiseaux qui regardent le Simurgh sont eux aussi le Simurgh: ubiquitaires et inextricables. Je pense que cette nouvelle est une excellente introduction au mode de voir de Ceccobelli en termes de poétique et donc de style.

Dans son travail, dans sa touche, apparaissent clairement la puissance fantastique qui dérive de la recherche d'un sommet inconnu et l'élégance avec laquelle il dénoue la difficulté de ce qui, à la fin, se révèle être le même point d'où on est parti, le même matériau, la même touche.

Ceccobelli cherche, à travers des grilles d'erreurs superposées, un art intégral qui s'ouvre et se ferme parfois à la manière d'un retable. A l'intérieur, ses retables ont une valeur, à l'extérieur une autre. Plus lumineuse, plus divine à l'intérieur; plus obscure, à l'extérieur. Cette obscurité est celle du matériau même dont il est parti, mais que, à la fin, on regardera avec un nouveau bonheur dans les yeux. □

Traduction: Giovanni Calabrese



