

# Note de lecture

**Valérie Da Costa**

## Pino Pascali : retour à la Méditerranée

Dijon, Les presses du réel, 2015, 308 p.,  
78 ill. NB, 43 ill. coul., 34 €

**Francesco Stocchi (dir.)**

## Pascali Sciamano

Milan, Fondazione Carriero, 2017, eng./it., vol. I : 208 p.,  
43 ill. NB, 52 ill. coul.; vol. II : 184 p., 60 ill. NB, 1 ill. coul.

Entre 1964 et 1968, Pino Pascali (1935-1968) conçoit neuf expositions monographiques. Pour chacune d'elles, il choisit de travailler avec un matériau spécifique : tissu, eau, fausse fourrure, laine d'acier, paille. Il se considérait à cet égard comme un serpent qui change de peau régulièrement<sup>1</sup>, et cela bien que sa frénésie créative fasse davantage penser, a posteriori, au rythme de sa moto ou à des phénomènes plus naturels – « De lui sortaient de la lave et des pierres comme un volcan caché qui bout à l'intérieur », se rappelle son ami et galeriste Fabio Sargentini (cité dans V. Da Costa, p. 9). Cas unique dans l'art italien des années 1960, la carrière de Pascali peut être reconsidérée selon deux axes majeurs – géographiques autant que conceptuels – qui traversent toute l'Italie : l'axe Rome-Turin et l'axe Pouilles-Rome.

En janvier 1966, à bord d'une camionnette conduite par Renato Mambor et roulant sur l'autoroute du Soleil, Pascali transporte sa série des *Cannoni* (Canons) à Turin. Refusée d'abord par la galerie romaine de Plinio De Martiis, il montre celle-ci chez Gian Enzo Sperone, place Carlo Alberto – où Nietzsche écrivit *Ecce homo* avant de perdre la raison (G. E. Sperone, cité dans F. Stocchi, p. 34). Ses fausses armes qui ne peuvent tuer personne, ses jouets pour adultes, donnent à son atelier – un rez-de-chaussée dans un immeuble bourgeois de Rome – les apparences d'un arsenal ou d'un dépôt d'armes. « Pascali est venu ici et il nous a enseigné à danser le *shake*, alors que nous étions durs comme des cabillots », confiera amicalement Alighiero Boetti, alors que Gilberto Zorio, dont les sculptures impressionnent également Pascali, se souvient de l'« explosion de vitalité<sup>2</sup> » de cette exposition. L'atmosphère du pop romain laissera Ettore Sottsass également admiratif. Rome et Turin partagent une structure sociale objectivement plus répressive en comparaison du dynamisme social de Milan, lequel conduit ses artistes vers une plus grande professionnalisation. Rome et Turin partagent « une vision postindustrielle et post-technologique » qui veut « changer la vie » en changeant de civilisation<sup>3</sup>, comme le précise Tommaso Trini en 1969<sup>3</sup>. Mais, par rapport à Rome, Turin est une ville sans mondanités, plongée dans un débat cri-

tique axé sur le « post-Casorati, post-futurisme, post-Marc » (G. E. Sperone, cité dans F. Stocchi, p. 32). La visite inattendue de Pascali, avec son attention aux éléments et à la « présence objectuelle [oggettuale] » (Pascali à Pistoletto, cité dans F. Stocchi, p. 41-42) de la sculpture, facilite l'épanouissement de l'Arte Povera naissant.

Avec ses multiples facettes, l'axe Pouilles-Rome est plus complexe et il est loin de se réduire au chemin suivi par Pascali en 1955 de sa terre natale (via Naples) vers l'Académie des Beaux-Arts de Rome, où il poursuit des études en scénographie avec, entre autres, Jannis Kounellis. Ce deuxième axe s'identifie, plus largement, avec un sud culturel et imaginaire, une « pensée de midi » (Albert Camus), qui permet à Pascali de renouer avec l'enfance et de manipuler, voire de réinventer, la nature ou de « créer un Musée Grévin de la nature<sup>4</sup> » à partir de la terre et de l'eau, ses deux éléments de prédilection depuis sa première exposition à L'Attico en 1966.

C'est précisément sur cet axe que se concentrent l'ouvrage de Valérie Da Costa, première monographie sur Pascali publiée en français, et l'exposition « Pascali Sciamano », conçue par Francesco Stocchi à la Fondazione Carriero de Milan (24 mars-24 juin 2017), avec son double catalogue. La mer en tant qu'élément traverse toute l'œuvre de Pascali : ses reliefs se rattachent à « l'ancien mythe méditerranéen de la "Grande Mère" » (Cesare Vivaldi, cité dans V. Da Costa p. 49), comme le font ses sculptures d'animaux (pélican, baleine, requin, dauphin) ou ses paysages maritimes (falaises, cascades, barques). C'est aussi le cas du paysage des Pouilles : en travaillant aux archives de la Fondation-Musée Pino Pascali, Valérie Da Costa est par exemple frappée par la ressemblance du Lido Cala Paura et de Il Grottone, non loin des falaises de Polignano, avec *32mq di mare circa* (32 m<sup>2</sup> de mer environ). De la même façon, elle rapproche *Vedova blu* (Veuve bleue, 1968) en fourrure acrylique bleue, de la veuve noire du tarentisme, un phénomène étudié par l'ethnologue Ernesto De Martino durant l'été 1959. *La Terre du remords* – titre de son ouvrage publié en Italie en 1961 – est une « terre venimeuse, terre vénéneuse » : « La terre du mauvais passé qui revient, qui reflue et obsède par son retour, c'est l'Italie méridionale, ou

plus exactement les régions agricoles de ce que fut l'ancien royaume de Naples » (V. Da Costa, p. 211-212.) On retrouve la contorsion de sa danse – ces « archives du pathos<sup>5</sup> » – dans l'interaction fusionnelle de Pascali avec ses sculptures.

À cet égard, la participation de Pascali à *SKMP2*, un film de Luca Maria Patella produit par Sargentini durant l'été 1968, est cruciale. Pascali transforme une plage d'Anzio, à la périphérie de Rome, en scène pour ses métamorphoses, à savoir les tentatives qu'il mène pour se reconnecter à un monde primitif, nomade, ancestral, en deçà de tout exotisme. Pascali fait la chenille, sort d'un sac, rampe, prend un râteau en bois, taille l'eau avec des ciseaux, l'arrose, fait mine de découper le sable avec une scie, mange des pains qu'il a plantés dans le sable, joue dans l'eau avec une tête grecque et une petite barque en porcelaine. Manipulant ses matériaux avec la constante présence de la mer en arrière-plan, le mythe devient ainsi rite. Enseveli dans le sable jusqu'à la tête, caché dans un sac de couchage noir sur la plage, il s'efforce d'en sortir, en mimant les étapes de l'existence, « de la naissance à la refondation de l'univers jusqu'à la mort, dans un rite de communion magique avec le monde », comme l'écrit le critique d'art récemment disparu Alberto Boatto dans « L'immaginario in Pascali e Kounellis », un texte méconnu publié en 1973<sup>6</sup>. Dans la deuxième partie de *SKMP2*, qu'il aurait dû tourner après l'été, il projetait d'utiliser des nuages, des nids, un masque d'oiseau, peut-être d'un aigle. Loin des *primary structures* de la sculpture minimaliste américaine, Pascali est proche des structures du primaire (*strutture del primario*), ce « fond inconscient de la fabulation mythique<sup>7</sup> ». Finalement, comme l'a suggéré Predrag Matvejević, « La méditerranéité ne s'hérite pas, elle s'acquiert. C'est une distinction, non un avantage. Il n'est pas question seulement d'histoire ou de traditions, de géographie ou de racines, de mémoire ou de croyances : la Méditerranée est aussi un destin<sup>8</sup>. »

Dans l'exposition « Pascali sciamano » les œuvres – comme *Pelle conciata*, *Cavalletto*, *Liane*, cinq *Baco da setola* (toutes de 1968), sans compter les dessins et les projets non réalisés contenus dans un carnet de 48 pages – deviennent des « personnages » et non des « sculptures isolées » (F. Stocchi, p. 13). Animées et

activées comme des objets scéniques, elles entrent en résonance avec des sculptures funéraires et des masques provenant d'Éthiopie (Waga, Konso), du Mali (Dogon, Dagon, Bamana), de la Tanzanie (Makonde), de la Côte d'Ivoire (Dan), du Togo (Fon, Benin et Moba), du Nigeria (Kaka, Jukun, Adamawa). Pascali n'avait aucune expérience directe de l'Afrique, à la différence par exemple de Pasolini, qui écrira et tournera son *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970). Cependant, son intérêt pour les arts africain et océanien est bien documenté par sa bibliothèque, ses œuvres – les lianes, le pont suspendu en laine d'acier, les animaux des steppes, la musique à percussion –, ainsi que par les spots publicitaires qu'il a réalisés pour la télévision. Dans *Africa* (RAI, 1964), Pascali crée un bestiaire de figures schématiques, reconnaissables avec l'animation en noir et blanc de photographies réalisées avec du goudron et retouchées à l'acétate : King Kong, un orang-outan rugissant dans la clairière, des girafes de profil qui pointent des rameaux saillants d'un arbre, mais aussi des graffitis pariétaux anthropomorphes, avec des scènes collectives de danse et de chasse<sup>9</sup>. Pascali réalise également des compositions plus abstraites en style tribal, des masques et des trophées, jusqu'à la série des *Totem* (1965), toujours pour la publicité, dont l'un des spécimens se compose des lettres majuscules du mot «totem» disposées les unes sur les autres. Dans l'art primitif, l'art tribal ou, comme on les appelait à l'époque, les sculptures nègres, Pascali trouve dans l'objet sculptural une puissance qui pulvérise toute représentation. La logique du fétiche ou de l'idole s'oppose à celle de l'objet, typique du design industriel et de la logique consumériste, dont la forme est dictée par la fonction.

À propos des *Cannoni*, Vittorio Rubiu évoque la notion de bricolage élaborée par Claude Lévi-Strauss, dont l'ouvrage *Le Cru et le Cuit* (1964) est traduit en italien en 1966. Rubiu tint alors à remettre à Pascali en mains propres un exemplaire de *La Pensée sauvage* (1962), traduit en italien en 1964<sup>10</sup>. En parallèle de ces références savantes, la culture de masse joue un rôle clef : les romans d'aventure, les films sur Tarzan (six entre 1959 et 1968)<sup>11</sup>, *Africa Addio* (1966) – le docu-film controversé de Gualtiero Jacopetti et Franco Proserpi évoqué la même année par Germano

Celant<sup>12</sup> –, jusqu'à la chanson qui a tant marqué les années 1960 en Italie, *I Watussi* de Edoardo Vianello, avec son imaginaire exotique et populaire. Si *Les damnés de la terre* (1961) de Frantz Fanon est traduit en italien en 1962, la construction discursive et rhétorique de l'identité italienne, fondée sur une conscience postcoloniale lacunaire – ignorante des responsabilités historiques, des crimes raciaux en Érythrée, en Somalie, en Lybie et en Éthiopie<sup>13</sup>, des répercussions du nationalisme, du rapport entre colonialisme, sud et émigration –, reste fragile.

C'est en mai 1967 que Pascali visite le Musée de l'homme de Paris avec son amie Toni Maraini. Fille de la galeriste Topazio Alliaata, étudiante en histoire de l'art et en anthropologie culturelle, elle se trouve à Paris pour un séjour de recherche sur l'ethnologie nord-africaine, le Maroc en particulier. Pascali, quant à lui, prépare à la galerie Iolas son exposition, qui ouvrira ses portes en octobre 1967. Maraini ne manque pas de lui donner un numéro de la revue *African Arts/Arts d'Afrique* et de lui parler de la pensée sauvage de Lévi-Strauss, un « substrat atavique universel anthropologiquement constitutif ». Traversant les salles du musée, Pascali est très intrigué non par le « "primitivisme moderniste" des avant-gardes européennes », mais par la possibilité d'« aller aux racines du primordial, [de] capter la force expressive des matériaux, des images, des choses et des techniques ancestrales, se tourner vers les formes plastiques et iconiques jaillissant des éléments, artefacts ou symboles archétypes. Enquêtant dans l'arrière-pays des énergies primitives, il agissait, en effet, et par métaphore, comme un "chaman" » (T. Maraini, citée dans F. Stocchi, p. 28-29). Comme Picasso dans les mêmes salles du Trocadéro en 1907, le « chamane des Pouilles » (Paola Pitagora, citée dans F. Stocchi, p. 22), le « hippie méditerranéen » (Alberto Boatto)<sup>14</sup> qu'était Pascali fait apparaître la dimension archaïque et rurale de sa Méditerranée.

Les deux axes de l'œuvre de Pascali ici ébauchés constituent deux réponses à une société vouée à la modernisation : la première est anti-industrielle, c'est celle de Turin, la seconde est pré-industrielle, c'est celle des Pouilles, dans son double aspect, méditerranéen et chamanique. « Ce que je fais, affirmait Pascali à propos des *Armi* (Armes), c'est l'opposé de

la technique comme recherche, l'opposé de la logique et de la science» – «tout peut être utilisé, transformé» (Pascali à Maria Volpi Orlandini en 1963, cité dans V. Da Costa, p. 138 et p. 135). Ceci a été saisi avec une grande lucidité par Boatto dans «L'immaginario in Pascali e Kounellis».

L'ailleurs que prospecte l'imaginaire n'est pas un exotisme, mais une alternative réelle à l'existence productive. Elle passe par le corps et la mémoire, le mythe et l'enfance. À l'opposé de l'utopie, c'est une régression vers le passé, vers l'enfance de l'homme et du monde, conçue comme réservoir inépuisable. Pascali postule une coïncidence de l'enfant avec le sauvage, de l'ontogenèse avec la phylogenèse. Le choix qui s'impose est ainsi radical : soit l'imaginaire soit le réel. Cette opération de substitution fait le vide autour d'elle, et le comble «avec la monumentalité de [...] présences iconiques<sup>15</sup>», avec un continent plastique et spatial envahissant. L'imagination de Pascali prend forme comme un set cinématographique ou télévisuel qui, au lieu d'une simple duplication ou appropriation de l'espace environnant, «entreprend de renommer les choses du monde, de composer

une sorte de dictionnaire iconique élémentaire<sup>16</sup>» – une reconstruction de l'univers avec ses propres éléments. Le monde de Pascali entre ainsi en concurrence avec le monde réel.

Pino Pascali est mort prématurément le 11 septembre 1968, des suites d'un accident de moto sur le Muro Torto à Rome, tel Boccioni, qui tomba de cheval. La revendication de l'enfance et du primitivisme avait-elle une origine traumatique ? C'est ce que pense Boatto, pour qui Pascali ressemble à Oskar Matzerath, le jeune garçon protagoniste et antihéros du *Tambour* (1959) de Gunther Grass. Sa carrière, fulgurante autant que prématurément interrompue, apparaît presque comme le présage d'événements historiques plus profonds. Intervenu non loin de la Piazza del Popolo, célèbre lieu de rencontre des artistes de sa génération, l'accident mortel mit fin – ceci fut immédiatement évident – à une époque artistique. Si l'axe turinois s'épanouira avec l'Arte Povera, l'axe de midi sera relevé par Jannis Kounellis, qui le déclinera à sa manière.

Riccardo Venturi

## Notes

Toutes les citations en italien ont été traduites par l'auteur.

1. «Io son come un serpente, ogni anno cambio pelle» (1966), poème écrit en occasion de l'exposition à la galerie L'Attico, publié dans *D'Ars Agency*, mai 1969.
2. Mirella Bandini, *Arte Povera a Torino, 1972*, Turin, Umberto Allemandi, 2003, p. 33, 96.
3. Tommaso Trini, «Nuovo alfabeto per corpo e materia», *Domus*, n° 470, janvier 1969, p. 45-61, loc. cit. p. 45; repris dans *id.*, *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, Luca Cerizza (éd.), Milan, Johan & Levi, 2016, p. 282-286; traduit de l'italien par Catherine Macchi dans le présent numéro p. 101-104.
4. Arturo Schwarz, *Scultura Italiana 1960-2004*, cat. d'expo., Matera/Milan, Parco Scultura La Palomba /Fondazione Mudima /5 Continents, 2004, p. 38.
5. Carlo Severi, «Une pensée inachevée. L'utopie anthropologique de Ernesto De Martino», *Gradhiva*, n° 26, 1999, p. 99-107; Jasmine Pisapia, «Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance», *Intermédialités*, n° 18, automne 2011, p. 45-69.
6. Alberto Boatto, «L'immaginario in Pascali e Kounellis», *Qui arte contemporanea*, n° 12, 1973, p. 47-54; repris dans *Alberto Boatto. Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte*, Stefano Chiodi (dir.), Rome, L'Orma Editore, 2016.
7. Maurizio Calvesi, «Strutture collettive del primario» (1967), dans *id.*, *Avanguardia di massa*, Milan, Feltrinelli, 1978.
8. Predrag Matvejević, *Bréviaire méditerranéen* [1987], trad. du serbo-croate par E. Le Calvé-Ivicevic, Paris, Fayard, 1992, p. 114.
9. Voir Sandro Lodolo, dans *Africa. Œuvres de Pino Pascali et des Ejagham*, cat. d'expo., Paris, Liliane & Michel Durand-Dessert, 2001.
10. *Afrikanische Plastik* (1921) de Carl Einstein est traduit par Italo Tavolato en 1924; pour les années 1960 il faut mentionner aussi les études de Furio Jesi sur le symbole et sur la mythopoièse chez les surréalistes et les dadaïstes.
11. Voir *Pino Pascali, l'africano*, cat. d'expo., Laura Barreca (dir.), Santa Nastro, Museo Civico Castelbuono, 2015.
12. Germano Celant, «Con un repertorio di immagini sociali Pino Pascali aggredisce la 'retorica'», *Il Lavoro*, 20 décembre 1966.
13. Voir Silvia Aru, Valeria Deplani (dirs), *Costruire una nazione. Politiche, discorsi e rappresentazioni che hanno fatto l'Italia*, Verona, Ombre corte, 2013; Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (dirs), *L'Italia postcoloniale*, Milan, Le Monnier, 2014.
14. A. Boatto, «L'immaginario in Pascali e Kounellis», art. cité.
15. *Ibid.*, p. 118.
16. *Ibid.*, p. 120.