Soffici et l'autoportrait

Cathy Margaillan

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/cdlm/7985>

ISSN: 1773-0201

Publisher

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Printed version

Date of publication: 1 June 2015

Number of pages: 151-166

ISBN: 978-2-914-561-64-8

ISSN: 0395-9317

Electronic reference

Cathy Margaillan, « Soffici et l'autoportrait », *Cahiers de la Méditerranée* [Online], 90 | 2015, Online since 01 December 2015, connection on 08 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/7985>

This text was automatically generated on 8 September 2020.

© Tous droits réservés

Soffici et l'autoportrait

Cathy Margaillan

- 1 Ardengo Soffici (1879-1964), l'homme aux multiples facettes : telle est l'image qui se dégage de lui non seulement à travers la critique ou la journée d'études que Barbara Meazzi¹ lui a consacrée, mais également à travers sa correspondance et son activité littéraire. Il apparaît en effet comme un artiste protéiforme, à la fois écrivain, poète, peintre, passeur de culture. Son éditeur Vallecchi mettait l'accent sur son cosmopolitisme en le définissant « *cittadino del mondo* »². Emilio Cecchi soulignait en revanche son rôle culturel dans l'Italie et l'Europe du début du xx^e siècle en affirmant que lui revenait « *gran parte del mutamento nel clima della nostra cultura e produzione artistica* »³. En parlant de lui-même, Soffici affirmait qu'il voulait être « *un uomo libero* », libre entre autres d'être contradictoire :

Tutti in questo mondo cercano d'esser qualcosa : classico, romantico, modernista, positivista, moralista, cristiano ecc. Perché non c'è nessuno che si contenti di esser semplicemente uomo libero - libero di amare di soffrire di lamentarsi e di contraddirsi quando gli pare e piace - come fa la natura ?⁴

- 2 C'est en somme un artiste à l'identité éclectique, variée, cosmopolite et c'est probablement sa volonté d'être « un homme libre » qui le lui a permis. Cette identité, il l'a construite tout au long de sa vie notamment à travers ses écrits, et en fonction des événements extérieurs, ou de l'Histoire qui l'a touché, comme il le précisait lui-même : « *quasi tutti i miei scritti essendo, in fondo, autobiografici* »⁵. Face à cette identité plurielle, la question se pose de savoir quelle image, quelle identité Ardengo Soffici a-t-il voulu laisser en héritage.
- 3 En particulier, notre propos ici ne consiste pas à suivre les traces de Simona Bartolini⁶, qui construit à partir des œuvres de Soffici sa biographie, mais à nous pencher sur l'une de ses dernières œuvres, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* en quatre volumes (*L'Uva e la Croce*, *Passi tra le rovine*, *Il Salto vitale*, *Fine del mondo*) afin d'analyser l'image qu'Ardengo Soffici a voulu laisser en héritage au crépuscule de sa vie, au moment où il prend conscience de l'importance du rôle qu'il a pu jouer dans le panorama culturel italien et européen du début du xx^e siècle. Au moment où il rédige *L'Autoritratto*, Soffici porte un regard d'ensemble sur les principales étapes de sa vie ; il y dresse un bilan de sa vie artistique et littéraire mais surtout, comme le montrent ses

correspondances avec Papini et Prezzolini, il éprouve un certain malaise par rapport au monde des années cinquante, un monde qu'il définit comme « *porco mondo affaristico* » et d'ajouter : « *ci vuol coraggio a vivere e a sperar qualcosa. Basta* »⁷. Revenir sur son passé, sur les années des avant-gardes, c'est remonter en quelque sorte aux sources de ce qu'était l'art pour Soffici, à savoir une sorte de refuge. En effet, dans *L'Autoritratto*, il parcourt l'époque qui va de son enfance aux dernières années des avant-gardes et il relate, à travers nombre d'anecdotes, la manière dont il est devenu un artiste, comment il a évolué sur la scène parisienne et florentine et de quelle manière il a été un passeur culturel.

- 4 Le titre *Autoritratto di un artista nel quadro del suo tempo* implique un certain nombre de choix d'écriture de sa part : Soffici a souvent pratiqué les genres de l'autobiographie, tels que le journal intime ou le journal de guerre, mais l'autoportrait renvoie plus précisément à sa double identité de peintre et d'écrivain et l'autoportrait, d'ailleurs, est un genre qui relève d'abord de la peinture. Toutefois Soffici parle généralement de lui à la troisième personne : il ne dit pas « *il mio autoritratto* » (mon autoportrait) mais « *l'autoritratto di un artista* » (l'autoportrait d'un artiste), comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, ce qui nous permet donc de parler de représentation.
- 5 Ce choix d'écriture soulève évidemment un certain nombre de problèmes théoriques. C'est pourquoi, dans un premier temps, il nous faudra montrer comment Ardengo Soffici passe de l'autobiographie à l'autoportrait, voir quelle différence il opère entre les deux et s'interroger sur ce choix. Il s'agira ainsi de définir le genre de l'autoportrait, la manière dont il est abordé à l'époque et ses principales caractéristiques. Dans un deuxième temps, nous mettrons en évidence non seulement les caractéristiques propres à l'autoportrait de Soffici et à l'identité qu'il laisse apparaître, mais aussi la réception qu'a eue *L'Autoritratto*, et les raisons de Soffici dans ce choix concluant et conclusif d'un parcours littéraire centré sur l'écriture de soi.
- 6 En dressant « *l'autoritratto di un artista italiano nel quadro del suo tempo* » (l'autoportrait d'un artiste italien dans son temps), Soffici choisit d'insérer son œuvre dans une catégorie littéraire particulière qu'il faut distinguer de l'autobiographie. De plus, il décide de parler de lui à la troisième personne, ce qui implique une certaine mise à distance par rapport à l'ensemble de sa vie et de son œuvre. Sa démarche est ainsi tout à fait proche de celle du peintre qui veut brosser une représentation de soi, du « je » dans le miroir et, par là même, du *Speculum* auquel il ne parvient qu'à la fin de sa vie : l'autoportrait est pour Ardengo Soffici l'aboutissement d'une recherche qu'il a poursuivie toute sa vie dans sa production littéraire. Il a rédigé toute une série d'écrits relevant de l'écriture de l'intime dans lesquels il se cherche comme artiste et qui se concluront par l'autoportrait.
- 7 Comme le soulignait Marziano Guglielminetti en affirmant que « *il XX secolo [è] il tempo della massima articolazione della scrittura dell'io* »⁸, en ce début du xx^e siècle, l'écriture de soi connaît un essor important, très certainement lié à la crise de l'individu. En portant son intérêt sur l'écriture de soi comme genre littéraire, Ardengo Soffici n'est donc pas isolé et il s'apparente à d'autres auteurs dont il se sent proche et qui sont ses amis. Il suffit de rappeler *Le Stampe dell'Ottocento* de Palazzeschi, *Diario 1900-1941* de Prezzolini, *L'Uomo finito* de Papini. Tout au long de son parcours littéraire, Ardengo Soffici expérimente les différents genres de l'écriture autobiographique à partir du journal intime, en passant par le journal de guerre, les recueils de pensées, les souvenirs. Ainsi en 1909, il débute sa carrière d'écrivain avec son roman autobiographique *Ignoto toscano*

et il termine sa production littéraire dans les années cinquante avec *L'Autoritratto di un artista nel quadro del suo tempo* : dans cet arc de temps, il construit progressivement son identité d'artiste, d'écrivain, d'intellectuel. Le titre même du premier volume souligne qu'il n'est qu'un « *ignoto* » (inconnu), mais qu'il entend souligner son attachement à la tradition, à l'Italie et à ses racines toscanes tout particulièrement. Avec l'*Autoritratto*, le cercle se ferme : il est enfin devenu quelqu'un, il propose l'image qu'il veut laisser de lui comme artiste car, comme le souligne Gusdorf, l'autoportrait est « *lo strumento di cui il soggetto si serve per realizzare il progetto di reinvenzione della propria vita correndo tutti i rischi della falsificazione* »⁹. Au fil de cette vaste production littéraire qui passe par *Lemmonio Boreo* (1911), *Arlecchino* (1914), *Giornale di Bordo* (1915), *La Giostra dei sensi* (1919), *Taccuino di Arno Borghi* (1933) – un texte qui devient « *la misura tipica della scrittura di Soffici* » aux dires de Giorgio Barberi Squarotti¹⁰ –, il construit progressivement son identité car « *la vie est une longue série d'essayages et de retouches* »¹¹. Comme le souligne encore Giorgio Barberi Squarotti à propos des journaux intimes de Soffici, « *i diari di Soffici costituiscono, nel nostro Novecento, l'interpretazione più viva e alacre del genere, anche perché non sono ossessivamente condizionati dalla presenza dell'io* »¹². La particularité du journal intime est de s'inscrire dans l'immédiateté en décrivant les événements et les sensations au fur et à mesure qu'ils apparaissent, et de livrer des commentaires sans se soucier de la suite logique. Dans ses journaux de guerre (*Kobilek* et *La ritirata del Friuli*) s'ajoutera le récit des moments vécus : d'ailleurs *La ritirata del Friuli* est défini « *Libro memorie di guerra* »¹³ (livre mémoires de guerre).

- 8 Le recours à la mémoire et à l'anamnèse s'intensifie à partir des années 1930, lorsque se produit un tournant dans sa manière d'aborder l'écriture de l'intime et, par conséquent, la construction de son identité. Ce passage s'accomplit avec *Ricordi di vita artistica e letteraria* (1930) qui est « *il primo esempio del passaggio di Soffici dal diario come registrazione di pensieri e di eventi alla ricostruzione memoriale* »¹⁴. À plusieurs reprises, dans l'*Autoritratto*, il renvoie à *Ricordi* pour ne pas avoir à répéter le récit de certains événements qu'il a déjà narrés¹⁵ ; nous reviendrons plus loin sur les raisons de ces renvois intra-textuels. Toutefois, si dans *Ricordi* les allusions autobiographiques sont soumises aux aléas de la mémoire et à toutes les conséquences, et aux déformations que cela implique, il ne montre pas encore de volonté délibérée de reconstruire les faits et de représenter, voire même de façonner son identité. À travers l'autoréférence et l'intra-textualité, Ardengo Soffici construit son propre espace autobiographique sur l'ensemble de sa production, incluant à la fois ses œuvres de fiction et celles autobiographiques à proprement parler. Sa vie et son œuvre semblent ainsi fusionner afin de fournir une image de lui. En quête de son identité, il joue sur les différents types d'écriture de soi. Dans un premier temps, il se cherche à travers les fragments, les méditations, les réflexions, les observations car, comme le soulignait François Mauriac, « *nos romans expriment l'essentiel de nous-mêmes* »¹⁶. Dans un deuxième temps, il parvient à une idée claire de ce qu'il est mais surtout de ce qu'il veut représenter : c'est pourquoi il n'hésitera pas à orienter le lecteur vers la lecture de sa vie, et passera ainsi à l'autoportrait.
- 9 La première question qui se pose, dès lors, est d'ordre théorique et concerne la distinction existant entre l'autobiographie et l'autoportrait. Cette mise au point nous apparaît fondamentale pour comprendre le choix d'Ardengo Soffici, d'autant que la question est posée par le recours à la troisième personne pour parler de soi. Il y a donc de sa part une mise à distance à l'égard de sa propre vie, de sa production littéraire et

artistique, mais surtout il y a la capacité d'aboutir à une vision complète de ce qu'il a vécu. S'agissant du regard qu'il porte sur son parcours au crépuscule de sa vie, cet autoportrait assume la fonction de testament.

- 10 Même si de nos jours la critique demeure fort partagée sur l'autobiographie et l'autoportrait, notre point de référence sera le « pacte autobiographique » tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune¹⁷ ; pour compléter nos propos, nous nous appuierons également sur certaines contributions de Georges Gusdorf¹⁸, de Michel Beaujour¹⁹ et de Béatrice Didier²⁰.
- 11 Pour Lejeune, l'autobiographie est « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²¹. Si l'on se base sur cette définition et qu'on l'applique à *L'Autoritratto*, il ressort que l'autoportrait relève de ce pacte autobiographique. En effet, nous sommes en présence de quatre volumes qui correspondent à quatre moments saillants de la vie de Soffici : l'enfance (*L'Uva e la Croce*), l'adolescence (*Passi tra le rovine*), la jeunesse (*Il Salto vitale*) et la virilité (*Fine di un mondo*). Le récit est rétrospectif : Soffici raconte son existence depuis son enfance jusqu'à l'âge de la maturité et il traite de sa vie individuelle, de la manière dont il a grandi et évolué aussi bien comme homme, comme artiste et comme intellectuel.
- 12 Dans le premier volume, il insiste sur la narration de son baptême et de sa généalogie, et d'ailleurs la narration commence ainsi : « *Mi chiamo Ardengo Soffici e sono nato nel villaggio del Bombone un miglio sopra a Rignano dell'Arno, alle 10, la notte del lunedì santo, 7 aprile 1879* »²². Cet incipit permet de créer l'identité selon les critères avancés par Lejeune – le nom crée une identité – et tous les éléments du pacte autobiographique sont alors réunis : nous avons ici adéquation entre le personnage, le narrateur et l'auteur.
- 13 Par ailleurs, Soffici insiste à plusieurs reprises sur la véridicité de ses propos – « *Questa è infatti la verità* »²³ – et, en conclusion de *Fine di un mondo*, en justifiant ses choix des anecdotes narrées dans son autoportrait, il affirme qu'ils « *concorrevano alla verità e vivacità del quadro* »²⁴. Dans *Il Salto vitale*, au moment où il relate un « *episodietto stercorario* », il rappelle avoir voulu « *dire la verità tutta la verità* »²⁵. Nous verrons toutefois que, malgré les apparences, son autoportrait ne peut parvenir à respecter ni le pacte autobiographique ni le pacte référentiel, étant marqué par ses propres caractéristiques. L'autoportrait de Soffici joue sur cette ambivalence, comme le souligne Miranda Mac Phail :

*Per alcuni degli argomenti che sceglie di trattare, scrive con una straordinaria schiettezza e sincerità mettendo a nudo i pensieri e i sentimenti che hanno determinato alcuni degli aspetti più sottili della sua vita, per altri si registrano grosse lacune in cui si sospetta un desiderio di relegare in secondo piano alcuni personaggi o esperienze pur rilevanti nella sua formazione*²⁶.
- 14 Même si le récit est rétrospectif, ce retour en arrière qui se fait par la mémoire entraîne un dédoublement du « je » : d'un côté, il y a le « moi du présent » ou « je narrant », c'est-à-dire Soffici au moment où il rédige l'autoportrait qui se souvient ; de l'autre côté, il y a le « moi du passé » ou « je narré », à savoir le Soffici personnage-acteur de son passé qu'il décrit à distance, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. En réalité, il parvient à une unité du sujet « je » qu'il a été : en prenant la mesure de la totalité de sa vie, il en découvre la structure, ce qui donne lieu à « un acte créatif »²⁷, donc à une fiction. Cela entraîne des risques de falsification ou bien dévoile le désir de montrer les

événements sous l'angle de l'apologie de l'auteur dont est soulignée l'exemplarité. À ce niveau, on remarque que le pacte autobiographique et le pacte référentiel de Lejeune ne sont respectés qu'en apparence. Par conséquent, il faut partir sur la base d'une définition différente de l'autoportrait qui prenne en considération « la reconstruction » opérée par l'autoportrait et qui en cela ne s'éloigne guère de la définition que Starobinski proposait de l'autobiographie : « toute autobiographie – se limitât-elle à une pure narration – est auto-interprétation »²⁸. Il y a effectivement, dans l'écriture autobiographique de Soffici, manipulation, réinvention des événements et des faits ; cela apparaît, par exemple, quand il donne des anticipations, ou bien quand il décrit certains événements en laissant deviner qu'il connaît la suite. C'est le cas, pour ne citer qu'un exemple, de la dame au lys rouge : « *La rivedremo altrove. Ripareremo di questa donna, la quale doveva avere nella mia vita un'influenza d'importanza capitale* »²⁹.

- 15 Par l'utilisation de l'autoportrait emprunté au domaine de la peinture³⁰ et qui, au XVII^e siècle, signifie « peindre avec exactitude », Soffici veut « *offrire non tanto la sequenza dei fatti e delle vicende attraversati, quanto la loro esemplarità* »³¹ : c'est l'exemplarité qui devient en effet le fil directeur de ses quatre volumes. Au moment où il rédige ses ouvrages, Soffici a pleinement conscience du rôle qu'il a pu jouer dans l'Italie et dans l'Europe des avant-gardes (c'est ce qu'il entend par « *quadro del suo tempo* », le cadre de son temps) et souhaite mettre en avant l'exemplarité de sa personnalité, ce qui passe par l'unité du sujet « je », et la sélection des événements qui peuvent la souligner.
- 16 Cette exemplarité du sujet constitue l'un des traits saillants du genre de l'autoportrait car « c'est cette image que le peintre se fait et veut donner de lui-même : non pas son identité personnelle mais sa fonction d'artiste et d'artiste fier de sa fonction »³². L'autoportrait apparaît comme une double reconstruction soumise aux trahisons de la mémoire, mais aussi à la volonté de l'artiste de modifier sa propre image, de reconstruire une image de soi qui retrouve ensuite une unité et laisse un certain héritage. C'est une sorte de « réinvention de sa propre vie » orientée dans un but précis : l'exemplarité. L'autoportrait de Soffici visant à cette exemplarité, il nous faut donc désormais voir de quelle manière il la construit dans les quatre volumes, observer les faits qu'il manipule et en analyser les raisons. Quelles sont les caractéristiques propres de l'autoportrait de Soffici ?
- 17 En partant du principe qu'Ardengo Soffici veut faire de sa vie l'exemple de la manière dont on devient un artiste de son temps, ses choix d'écriture et les événements qu'il sélectionne concourent à atteindre cet objectif. Ce premier aspect est déclaré ouvertement dans *L'Uva e la Croce* :

*Ho scritto queste pagine non per vana compiacenza verso me stesso ma piuttosto con lo scopo di presentare un documento rappresentativo del primo sboccio di un artista vissuto, per così dire, a cavallo del XIX e del XX nella sua Toscana*³³.
- 18 Il ne faut pas oublier que l'autoportrait revêt également une fonction d'apologie. Il est clair que, dans le texte, Ardengo Soffici n'avoue pas ouvertement son désir d'omettre certains souvenirs, certains faits, certaines réflexions, et il ne confesse pas non plus ouvertement les véritables raisons qui l'ont conduit à opérer tel ou tel choix ; au contraire, il souligne que s'il a évoqué des faits qui pouvaient sembler « *bazzecole* » (des broutilles), il l'a fait tout simplement pour se faire plaisir : « *se lo facevo era per il piacere di rievocare anche quelle piccole cose che facevan parte della mia vita* »³⁴. De la même manière, il explique avoir omis des figures significatives ou de ne pas s'être étendu sur certains événements plus importants car leurs écrits parlaient de soi. Enfin, toujours en

relation avec le pacte que l'auteur établit avec le lecteur, dans les quatre volumes, il passe sous silence des épisodes clefs de sa vie en soulignant que la mémoire lui fait défaut.

- 19 Fréquemment on retrouve dans le texte des expressions telles que « *pochi sparsi ricordi* » (quelques souvenirs épars), « *non ne ho pure se non una memoria indistinta* » (je n'en ai qu'un souvenir indistinct), « *la sola cosa che ricordo* » (la seule chose dont je me souviens). Nombreuses sont également les occurrences des substantifs « *ricordi* » (souvenirs), « *memoria* » (mémoire) et des verbes comme « *ricordare* » (se souvenir), autant de signes d'anamnèse. Bien qu'il le nie, cela implique une certaine déformation des événements, vu que l'objectif visé par l'autoportrait consiste en une reconstruction des faits en fonction du « je narrateur » qui a *ex post* une vision unitaire du sujet. En même temps, pour donner à croire qu'il veut être complètement transparent dans l'évocation des événements passés et pour justifier la sélection de certains de ses souvenirs, à plusieurs reprises il précise : « *Era necesario fare uno schizzo di questo panorama estetico ed artistico di quell'ultimo scorcio del secolo per una miglior comprensione di molti fatti posteriori di cui sarà trattato in seguito* »³⁵. Souvent, pour accentuer l'élan de sincérité « construit » de son propos, il ajoute : « *Debbo confessare* »³⁶. Il arrive parfois qu'il déclare ouvertement son intention de vouloir dire la vérité : « *Ho fatto posto anche a questo episodietto stercorario [...] per la ripetuta ragione di dire la verità, tutta la verità [...]* »³⁷. Il existe de toute évidence « *un consapevole desiderio da parte di Soffici di manipolare la propria rappresentazione, biografica e artistica che altrimenti risulterebbe difforme da quella già accettata e codificata* »³⁸.
- 20 Michel Beaujour définissait l'autoportrait comme « une prise de conscience textuelle des interférences et des homologies entre le “je” microscopique et le monde »³⁹ : le monde sert alors de miroir au « je » qui se cherche, qui se construit et qui ne peut le faire qu'à travers son rapport à l'univers et aux autres. C'est exactement ce qui se produit dans l'autoportrait de Soffici, chez qui le « je personnage » du souvenir s'alterne avec le « je auteur » des années 1950 et avec le « je narrateur », en construisant plus particulièrement son identité en tant qu'artiste dans la confrontation avec les artistes des milieux avant-gardistes florentins et parisiens.
- 21 Dans la recherche de l'exemplarité trois points fondamentaux émergent : la prédestination, dont les indices se présentent nombreux depuis l'enfance ; le sentiment « *d'amor patrio* », d'amour pour la patrie ; la double personnalité, caractérisée à la fois par un élan vers la modernité et un attachement fort à ses racines et surtout à la Toscane. Pour proposer cette identité exemplaire il définit sa fonction d'artiste en rapport avec le monde. Ainsi dans *L'Autoportrait* cette exemplarité qui s'affirme au contact des autres donne lieu à une galerie de portraits car « Du portrait naît le portrait de celui qui regarde »⁴⁰. De la sorte, la galerie de portraits contenus dans les quatre volumes permet au lecteur de se faire une idée du monde intellectuel et artistique de Paris et de Florence, et de l'évolution intellectuelle et artistique du protagoniste auteur-narrateur. Si Soffici insiste, par exemple, sur la pauvreté extrême d'artistes comme Picasso, c'est aussi pour rappeler que lui aussi, il a vécu dans des conditions semblables et que cela a concouru à le faire devenir ce qu'il est. L'ensemble de ces portraits et les anecdotes décrites n'ont pour but que de valoriser Soffici et l'exemplarité de son parcours. Les exemples sont nombreux : nous n'allons en évoquer que quatre qui nous semblent particulièrement significatifs.

- 22 Les portraits d'Apollinaire et de Boccioni permettent de souligner le rôle que Soffici a eu dans l'avant-garde futuriste, avant de s'en éloigner. Dans *Fine di un mondo*, il fait l'éloge d'Apollinaire :

*Faceva con eloquenza e con fuoco per la difesa delle idee il buon senso, la misura, la conoscenza e il gusto della classicità. Ospiti attenti, impressionati, ammirati. Quanto a me la cosa andava però meno liscia gli tenevo volentieri testa*⁴¹.

- 23 Plus Apollinaire a de qualités – d'où l'emphase initiale – plus Soffici ressort valorisé de cette confrontation, d'autant qu'à ce moment-là il commence à être connu dans le monde parisien. De la même manière, il narre deux épisodes concernant Boccioni, l'un à propos de leur art, l'autre au sujet des relations amoureuses qu'ils entretiennent avec la gente féminine, et ces deux épisodes servent à souligner la supériorité de Soffici sur Boccioni. Notamment quant à la peinture, la description et les commentaires de Boccioni sur les œuvres de Soffici – commentaires bien entendu rapportés par Soffici – ont pour but de souligner combien dans sa modernité Soffici a su faire trésor de la tradition toscane. En même temps, Soffici oriente ces descriptions et ces commentaires de manière à laisser apparaître sa supériorité sur l'autre : on dirait même que c'est Boccioni qui aurait tiré profit de la leçon picturale de Soffici, alors que Boccioni est tout de même le théoricien officiel du futurisme⁴² et l'innovateur des techniques du groupe. C'est précisément pour cette raison que Soffici retire d'autant plus d'intérêt à souligner qu'il a inspiré Boccioni.

- 24 Dans *Il Salto vitale*, Picasso est décrit ainsi : « *viso dall'espressione energica dove ballavano due occhi foschi e non bellissimi* »⁴³. Soffici insiste à plusieurs reprises sur le regard de Picasso, « *occhi neri e vivi* » ; « *si vedeva alla prima ch'egli era, al pari di me, un giovane straniero venuto a Parigi* » ; « *Picasso al pari di noi giovani italiani* »⁴⁴ : cette comparaison avec Picasso « *alla pari di me* » (tout comme moi, pareillement à moi), tout en permettant de souligner l'exemplarité des deux destins, ne peut que flatter l'ego de Soffici, d'autant que la notoriété de Picasso n'est plus à faire au moment où Soffici écrit.

- 25 De cette galerie où une attention particulière est portée à des personnages célèbres des avant-gardes (Picasso, Apollinaire, Max Jacob...), un portrait en particulier se détache, celui d'Aissa. Aissa, qui est le pseudonyme d'Aleksandra Ekster, est évoquée à plusieurs reprises⁴⁵ dans *L'Autoritratto* à cause de sa relation amoureuse avec Soffici, mais aussi à cause de son travail d'artiste et d'intellectuelle. Souvent, dans les descriptions, elle est dévalorisée : « *anche lei dipinge* » (elle aussi peint), écrit d'elle Soffici sans en dire plus, et sans s'attarder sur son art. Ou alors, s'il y fait référence, c'est pour en souligner les faiblesses : « *il suo gusto non era ancora sicuro* », « *la tecnica mal certa* »⁴⁶. Alors qu'Aissa jouera un rôle de premier plan dans le futurisme russe, Soffici ne lui reconnaît qu'une importance relative et ne décrit que son activité de scénographe : « *tutta l'altra sua pittura [...] che le fruttò nel suo paese una bella fama tra gli allestitori di spettacoli teatrali* »⁴⁷. Miranda Mac Phail explique les raisons « politiques » de ce portrait peu flatteur :

*Nella prima metà degli anni Cinquanta, periodo di stesura dell'Autoritratto [Soffici] è un punto di riferimento di una certa cultura italiana di destra, che tradita dal fallimento del fascismo, tenta di riproporre i propri valori. La sovietica Aissa rappresenta una figura scomoda per l'artista che ha da tempo rotto con le avanguardie e quelle sperimentazioni che invece la pittrice ucraina pratica per tutta la vita*⁴⁸.

- 26 Aissa soutient le régime soviétique, et cela fait d'elle une figure dérangeante pour Soffici.

- 27 L'autre caractéristique de l'autoportrait qui contribue à l'exemplarité est l'idée de prédestination que Soffici veut lui conférer : dans la reconstruction des faits depuis son enfance jusqu'à la période de son adhésion à l'avant-garde, il ne cesse de souligner par des détails sa destinée d'artiste et de rénovateur de la culture italienne sachant allier la tradition et la modernité. Symbolique à ce propos apparaît l'anecdote du départ de Soffici et de Brunelleschi pour Paris : à la gare, ils rencontrent Giovanni Fattori, « *eccellente artista vecchio e povero* » (un excellent artiste, vieux et pauvre), qui rappelle la tradition *macchiaioli* toscane que Soffici s'apprête à quitter sans jamais tout à fait l'abandonner pour un « monde nouveau », le milieu des avant-gardes parisiennes. Ce départ pour Paris, Soffici le décrit comme le signe du destin de l'artiste qu'il allait devenir : « *M'è sempre parso dipoi che in quella determinazione così subitanea, risoluta, ma nello stesso tempo quasi incosciente ci fosse qualcosa di arcano, e direi magari di destinale* »⁴⁹. En fait, dès le premier volume *L'Uva e la Croce*, Soffici voit dans l'enfant qu'il a été les signes de l'homme qu'il deviendra : « *trovo, dicevo, che in codesto ragazzo, con la sua doppia origine, infine, popolaresca e aristocratica, è già in embrione l'uomo, quale che sia, che io mi son poi dimostrato* »⁵⁰. Le garçon qu'il a été se différencie des autres enfants : il affirme par exemple n'avoir jamais été intéressé par « *quei libri di avventure e di viaggi immaginari così cari a tanti altri fanciulli* »⁵¹. Quand certains événements relèvent de la prédestination, les dates sont indiquées avec précision : c'est notamment le cas de sa date de naissance, ou bien de la date de sa « naissance artistique » qui coïncide avec son départ pour Paris : « *era il 6 novembre del 1900* »⁵², alors que la plupart des autres anecdotes ne comportent aucune précision temporelle. De la même manière, Soffici tient à souligner que dans ses premières œuvres il est possible de trouver en germes ce qu'il continuera à être par la suite comme artiste :

*Fu forse quella la prima opera in cui mi riuscisse d'esprimere con una certa padronanza di mezzi il mio sentimento ed il mio concetto della pittura quale poi si è precisato, e che per tutta la vita – sebbene con qualche scarto momentaneo – ho cercato di seguire nei vari periodi del mio lavoro*⁵³.

- 28 L'autre aspect récurrent de l'autoportrait de Soffici relève de l'autoréférence textuelle. Étant donné que dans *Ricordi di vita artistica e letteraria*, il a déjà narré la période de l'avant-garde, il évite dans l'autoportrait de répéter la description de certaines anecdotes et renvoie le lecteur à ses autres ouvrages⁵⁴. Ou alors, il reste vague sur la référence précise, comme lorsqu'il évoque l'extrême pauvreté dans laquelle il se trouve : « *Ho parlato in un mio libro di certe scarpe da cinque lire comprate per disperazione* »⁵⁵. Cette absence de précision dans l'autoréférence montre combien l'ensemble de l'œuvre de Soffici (de fiction et autobiographique) contribue à la mise en place et à la découverte de son identité.
- 29 À d'autres moments, pour rendre plus « authentique » la reconstruction de l'image qu'il veut donner de soi, il insère directement dans l'autoportrait des passages sélectionnés minutieusement à partir de son journal intime ou tirés de ses *Appunti* : ces insertions constituent des véritables tranches de vie. Il pratique cette technique dans *Fine di un mondo* à deux reprises, quand il narre des anecdotes relatant ses rapports avec les Russes : on trouve notamment des pages entières tirées de son journal intime⁵⁶ où est décrite la naissance de sa relation amoureuse avec Aissa. On a déjà souligné qu'Aissa est un personnage devenu un peu gênant pour le Soffici des années cinquante : bien qu'il l'ait sous-estimée au niveau de ses compétences artistiques, le choix de transcrire assez précisément certains extraits de son journal pour dépeindre leur relation s'explique sans doute par le plaisir de Soffici de revivre les émotions de sa jeunesse à un moment

où il ressent un certain désenchantement à l'égard du monde dans lequel il vit. De la même manière et certainement pour les mêmes raisons, il rapporte en discours direct l'entière insertion de ses *Appunti* à propos de sa virée en vélo avec Serge Férat hors de Paris.

- 30 Dans l'ensemble cette intertextualité interne montre que son identité s'est mise en place au fur et à mesure de ses écrits, et l'ensemble de son œuvre y contribue ; de plus, les insertions de ses écrits intimes valorisent l'instantanéité qui l'éloigne du portrait traditionnel et lui confère un semblant d'authenticité et une plus grande vivacité. C'est l'écriture qui, en même temps, contribue à la constitution de soi. Certes, en traçant son autoportrait, Soffici a une idée prédéfinie de l'image qu'il veut laisser en héritage mais, au fur et à mesure de la rédaction, cette image se précise, évolue car, comme le souligne Barthes, le message implicite de tout autoportrait est « c'est moi et ce n'est pas moi »⁵⁷. En réalité il tente de mettre de l'ordre dans le désordre des faits de sa vie pour lui conférer un semblant d'exemplarité, bien que cet acte même soit une nouvelle invention. Comme le souligne Gusdorf, « *La scoperta della struttura della propria vita, non che essere un mero riassunto, è un atto creativo in quanto presa di coscienza di una totalità* »⁵⁸ : une totalité qui implique l'ensemble de l'œuvre et de la vie de Soffici.
- 31 L'usage des parenthèses est le dernier point caractéristique de l'autoportrait de Soffici : il en fait un usage si abondant que les parenthèses assument dans la structure de l'autoportrait plusieurs fonctions centrées autour de la reconstruction de l'image du « je narré » par le « je narrant » ; autrement dit, très souvent, les parenthèses permettent au « je narrant » de prendre la parole. Entre les parenthèses, l'on assiste à une sorte d'intrusion du « je narrant » de Soffici qui raconte et qui commente le « je narré », les événements ou les personnages de l'époque. Il est évident que le plus souvent, ces commentaires tendent à valoriser le « je narré ».
- 32 Les fonctions des parenthèses sont au nombre de trois. Tout d'abord, elles permettent au « je narrant » de souligner ce qui en découlera plus tard. Les cas sont nombreux : quand il parle au chapitre XXVI de sa peinture, il affirme relever de certaines écoles mais que les couleurs et les formes de ses natures mortes viennent de l'étude des maîtres et de l'art populaire toscans, puis il précise, entre parenthèses : « (*come si vedrà a suo luogo*) »⁵⁹. Nous avons eu déjà l'occasion de l'observer, Soffici tient à souligner que ses œuvres contiennent *in nuce* à la fois la tradition toscane et la modernité : il s'agit de l'un des traits essentiels de son art qu'il n'a de cesse de souligner désirent reconstruire l'unité de son sujet.
- 33 Deuxièmement, les parenthèses permettent à Soffici de donner son opinion sur certains personnages : c'est le cas quand il fait allusion à la publication de son livre *Simultaneità e chimismi lirici*, et qu'il veut souligner l'importance du travail des typographes de l'éditeur. Alors il ne manque pas de préciser combien Vallecchi aura été un éditeur privilégié pour les avant-gardes : « *l'amico Vallecchi (sempre stato tanto coraggioso, aperto a tutte le arditezze di tal genere)* »⁶⁰. Tantôt, les parenthèses servent à évoquer des personnages pour valoriser l'image du « je narré ». Quand il parle d'Apollinaire, à propos de *La Voce* et *Lacerba*, entre parenthèses Soffici note : « (*ch'egli [Apollinaire] conosceva, leggeva, apprezzava*) »⁶¹. Ou encore les parenthèses lui permettent d'exprimer son opinion de « je narrant » sur un mouvement ou un personnage comme c'est le cas, par exemple, de Breton dont il observe ce qu'il deviendra plus tard, non sans une certaine ironie : « *Ammettevo che il suo surrealismo (che Breton, il suo pedisseguo seguace d'allora, doveva, anni dopo, e al tutto falsificato, sbandierar tanto per il mondo)...* »⁶².

- 34 Enfin les parenthèses ont une fonction de simple précision de certaines identités. En effet les personnages du milieu parisien sont fort nombreux et ils possèdent tous des surnoms qui changent également au fur et à mesure qu'ils vont se faire connaître. Ce dernier aspect montre indirectement comment les autres, mais aussi Soffici, acquièrent au fur et à mesure une notoriété, une nouvelle identité, bref un Nom. Les parenthèses permettent, certes, au lecteur de s'y retrouver, mais aussi de montrer que les identités des artistes ne sont pas figées et qu'elles évoluent. C'est notamment le cas dans le milieu parisien des Russes. Ainsi, lorsqu'il parle de « La Baronne », c'est-à-dire la baronne d'Ëttingen ou bien Roch Grey, il note : « *Stavo ricevendo per la Francia scritti di Remy de Gourmont, di Apollinaire [...] di Roch Grey (che era poi la Baronne d'Ëttingen)...* »⁶³. Et à propos de Serghei ou Sergio : « *(divenuto nei sommari della rivista Jean Cerusse) [...] la baronessa (pittrice dilettante e ingegnosa scrittrice sotto lo pseudonimo di Roch Grey)...* »⁶⁴.
- 35 Cette analyse a permis de mettre en évidence un certain nombre de caractéristiques principales de *L'Autoritratto* de Soffici qui confirment la définition que le genre revêt, à savoir cette volonté de saisir le sujet dans son unité, dans son exemplarité. Les événements et les anecdotes sont proposés pour souligner les constantes de la personnalité de notre artiste et la manière dont il a rempli sa fonction dans son époque. Très soucieux de la réception de son œuvre au moment de sa publication, le choix de l'autoportrait permet à Soffici d'élaborer l'image qu'il a voulu laisser de lui. D'une part, pour y parvenir, Soffici a délibérément choisi de passer sous silence ou de négliger l'importance qu'ont eue certaines personnes dans sa formation artistique et intellectuelle ; c'est notamment le cas d'Aissa (Aleksandra Ekster). D'autre part, le fait qu'il arrête sa narration aux années de la fin des avant-gardes montre qu'il s'agit de la partie de sa vie artistique et intellectuelle qui a le plus compté, et dont il veut qu'on se souvienne. Il désire proposer une image de lui comme acteur de l'évolution culturelle en faisant revivre la scène florentine et celle parisienne, en présentant – comme l'observait Papini – « *tutti i quadri della vita di quel tempo [...] preziosi per chi avesse voluto avere un'idea della vecchia e cara Italia provinciale alla fine dell'Ottocento* »⁶⁵. Ainsi il veut peut-être aussi faire oublier son « retour à l'ordre » des années 20. En effet, à partir de *Rete Mediterranea* (1920), Soffici affirmait que « *sono uscito dalla guerra un altro uomo* »⁶⁶ et il tendait à récuser certains aspects de son parcours dans les avant-gardes ; or même si telle pouvait être son désir, l'expérience acquise dans sa formation au sein des avant-gardes demeurerait un élément indélébile et, des années plus tard, il a eu conscience que c'était à cette expérience qu'il voulait voir son nom d'artiste associé. Il insiste vraisemblablement sur la période de l'avant-garde pour montrer qu'il a été celui qui « *aveva portato in Italia ciò che c'era di più libero e di più moderno* »⁶⁷ ; d'autant que, dans les années cinquante, on assiste en Italie à une redécouverte des avant-gardes historiques et ce grâce notamment à la publication des traductions des textes. Soffici gagne, pour l'autoportrait, le prix Marzotto, qui est une reconnaissance officielle avec une visibilité internationale. La renommée reste cependant nationale : l'autoportrait n'a jamais été traduit en France ou ailleurs à l'étranger⁶⁸ jusqu'ici.
- 36 L'image qui ressort de l'autoportrait est celle d'un artiste inséré dans son temps, et servant de passeur culturel entre la France, l'Italie la Russie. C'est surtout l'image d'un artiste qui n'oubliera jamais ses racines toscanes, malgré son élan vers la modernité : c'est probablement cette ambivalence qui a fait dire à d'aucuns que « *Soffici procede meno coerentemente* »⁶⁹. L'autoportrait contribue toutefois aussi à expliquer certains de ses choix qui demeurent, du moins pour certains, inexplicables. Cependant, c'est

l'œuvre qui aura le dernier mot, comme le pensait également Soffici qui affirmait « *(considerando l'opera un naturale modo di vita, una volta fatta, come staccata da me e da abbandonarsi al suo destino, buono o cattivo che sia)* »⁷⁰. C'est ainsi que, dans les années cinquante, il offre dans l'œuvre le portrait de lui-même : la dernière image, ou les dernières images pourrait-on dire, qu'Ardengo Soffici, homme libre, désire laisser de lui et qui vient s'ajouter, voire compléter ou renforcer, les multiples facettes de son identité. S'il fallait ne retenir qu'une seule image parmi celles qu'il a voulu léguer, c'est très certainement celle de l'artiste sachant allier tradition et modernité dans ses écrits et dans ses œuvres qui semble prévaloir.

- 37 Une autre image apparaît, néanmoins, dans sa démarche même de vouloir tracer un autoportrait de lui-même à la troisième personne : c'est l'image d'un homme qui a besoin de la reconnaissance de son œuvre, et qui veut décider quels choix de sa vie doivent être retenus comme essentiels. Il désire choisir les aspects de son identité et de son parcours artistique et littéraire qui doivent être conservés. Enfin, bien entendu, comme dans tout autoportrait, il y a une forme d'apologie de soi et Soffici entend bien montrer sa supériorité sur les autres et confirmer l'importance de son rôle sur la scène artistique et littéraire. Le message, cela ne fait aucun doute depuis 1930, nous est parfaitement parvenu.

Ardengo Soffici, *Album di studi* (folio 46, *Autoritratto*), 1907, aquarelle sur papier, 41,5x30,5 cm

COLLECTION PRIVÉE.

Ardengo Soffici, *Autoritratto*, 1930, huile sur toile, 51x63 cm

GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TORINO.

NOTES

1. Journée d'études : *Ardengo Soffici, intellectuel, écrivain, poète et peintre, entre France, Italie et Russie*, organisée par Barbara Meazzi au Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 14 avril 2014, Université Nice Sophia Antipolis.
2. « Citoyen du monde », Enrico Vallecchi dans Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici, la pittura di una vita*, Milan, Mazzotta, 1992, p. 10.
3. « Une grande partie des bouleversements dans le milieu de notre culture et notre production artistique », Emilio Cecchi, « Soffici pittore », *Le Arti*, Rome, février-mars 1939, dans Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici...*, op. cit., p. 10.
4. « Tous dans ce monde essayent d'être *quelque chose* : classique, romantique, moderniste, positiviste, moraliste, chrétien, etc. Pourquoi n'y a-t-il personne qui se contente d'être tout simplement un homme libre – libre d'aimer de souffrir de se plaindre et de se contredire quand cela lui plaît – comme le fait la nature ? », lettre de Poggio a Caiano, 5-6 octobre 1908, dans Giovanni Papini et Ardengo Soffici, *Carteggio, I, 1903-1908, Dal Leonardo a La Voce*, sous la dir. de Mario Richter, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1991, p. 381.
5. « presque tous mes écrits étant, finalement, autobiographiques », *L'Autoritratto* : les quatre volumes ont été publiés chez Vallecchi, Florence, respectivement en 1951 pour *L'Uva e la Croce*, 1952, *Passo tra le rovine*, 1954, *Il Salto vitale*, 1955, *Fine di un mondo*. Dans notre article nous y ferons

référence de la manière suivante : *L'Uva e la Croce* : UC ; *Passo tra le rovine* : PR ; *Il Salto vitale* : SV ; *Fine del mondo* : FM. Ardengo Soffici, FM, p. 467.

6. Simona Bartolini, *Ardengo Soffici : il romanzo di una vita*, Rome, Le Lettere, 2009.

7. « un sale monde affairiste [...] il faut du courage pour vivre et pour espérer quelque chose. Assez », Giovanni Papini, Ardengo Soffici, *Carteggio*, IV, sous la direction de M. Richter, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2002, 20 juillet 1950, p. 38.

8. « Le xx^e siècle, l'époque du plus grand développement de l'écriture de l'intime » : Marziano Guglielminetti, *Dalla parte dell'io : modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 5.

9. « L'instrument dont le sujet se sert pour réaliser le projet de ré-invention de sa vie en courant tous les risques de la falsification » : Georges Gusdorf cité par Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo, autobiografia e biografia*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 36.

10. « L'aspect typique de l'écriture de Soffici » : Giorgio Barberi Squarotti, « L'avventura letteraria di Soffici », dans Luigi Cavallo, *Soffici*, Milan, Mazzotta, 1992, p. 27.

11. Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 7.

12. « Les journaux de Soffici constituent au cours du xx^e siècle l'interprétation la plus présente et la plus vive du genre, et ceci pour une raison en particulier : ils ne sont pas obsédés par l'omniprésence du "je" » : Giorgio Barberi Squarotti, « L'avventura letteraria di Soffici », art. cit., p. 29.

13. *Ibid.*, p. 31.

14. « Il s'agit du premier exemple, chez Soffici, de passage du journal intime comme enregistrement de pensées et d'événements à la reconstruction mémorielle » : *ibid.*, p. 33.

15. Ardengo Soffici, SV, p. 445 : « Cosa grave, anzi gravissima, era invece l'opera poetica geniale di Dino Campana. Ho raccontato nei Ricordi di vita artistica e letteraria com'egli, arrivato dalla sua Marradi, a Firenze, si presentasse una mattina d'inverno a Papini ed a me » [Une chose grave, voire gravissime, était en revanche l'œuvre poétique géniale de Dino Campana. J'ai raconté dans *Ricordi di vita artistica e letteraria* comment, arrivé de Marradi – son village natal – à Florence, il s'était présenté à Papini et à moi-même] : Ardengo Soffici, SV, p. 595 : « Nei miei Ricordi di vita artistica e letteraria, tante volte citati, raccontai, tredici anni dopo, fedelmente della mia visita a Leon Bloy » [dans mes *Ricordi di vita artistica e letteraria* maintes fois cités je racontai fidèlement, treize ans plus tard, ma visite à Léon Bloy] : il est important de noter le « fidèlement », qui marque sa volonté de montrer au lecteur l'authenticité de ses propos qu'il faut par conséquent considérer comme « véridiques ».

16. François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Le livre de poche, 1972 dans Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 41.

17. Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 2^e édition en 1996. En 2005, il a publié au Seuil *Le pacte autobiographique : Signes de vie*, dans lequel il fait le point sur ses propres recherches et revient sur certaines affirmations à propos du pacte autobiographique.

18. Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

19. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

20. Béatrice Didier, « Les écritures du moi », dans Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF, 1998.

21. Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

22. « Je m'appelle Ardengo Soffici et je suis né dans le village de Bombone, à une lieue de Rignano de l'Arno, à 10 heures la nuit du lundi de Pâques, le 7 avril 1879 » : Ardengo Soffici, UC, p. 29.

23. « Ceci est en effet la vérité » : Ardengo Soffici, FM, p. 65.

24. « Ils participaient à la véracité et la vivacité du cadre » : Ardengo Soffici, FM, p. 468.

25. « Un petit épisode stercoraire [...] dire la vérité, toute la vérité » : Ardengo Soffici, SV, p. 149.

26. « Quant à un certain nombre d'arguments qu'il choisit de traiter, il écrit avec une extraordinaire transparence et sincérité, en dévoilant les réflexions, les sentiments qui ont déterminé certains des aspects les plus subtils de la vie ; pour d'autres, l'on enregistre de grosses lacunes pour lesquelles on soupçonne un désir de reléguer au second plan certains personnages ou certaines expériences, même si elles ont été importantes dans sa formation » : Miranda Mac Phail, « Soffici e Aleksandra Ekster », dans Luigi Corsetti et Marco Moretti (dir.), *Pagine per Soffici à quarant'anni dalla scomparsa*, Prato, Pentalinea editore, 2004, p. 36.
27. « *La scoperta della struttura della propria vita, [...] è un atto creativo in quanto presa di coscienza di una totalità* » [la découverte de la structure de sa propre vie est un acte créatif en tant que prise de conscience d'une totalité] : Georges Gusdorf, *Les écritures du Moi*, Paris, Odile Jacob, 1991 dans Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo, autobiografia e biografia*, op. cit., p. 36.
28. Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », dans Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 258.
29. « Nous la reverrons plus loin. Nous reparlerons de cette femme qui allait avoir dans ma vie une influence capitale » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 112.
30. Soffici comme peintre n'a brossé que deux autoportraits, un en 1907 et l'autre en 1930, que nous reproduisons à la fin de cet article (nous remercions Luigi Corsetti, directeur du « Museo Soffici e del 900 italiano » pour l'autorisation à la publication). Ces deux dates où il se consacre au genre de l'autoportrait correspondent à des tournants de sa carrière de peintre et à son rapport avec les avant-gardes. L'année 1907 marque son retour à Poggio di Caiano après l'expérience parisienne ; il rentre en Italie et devient le passeur culturel des avant-gardes parisiennes. Il écrit cette même année un essai sur la peinture de Cézanne. On notera que dans son *Autoritratto di un artista nel quadro del suo tempo*, il fait allusion aux tableaux de cette année-là et notamment *Raccolta delle Olive* et *Potatura* (Ardengo Soffici, *FM*, p. 23/24), mais il ne dit rien de son tableau *Autoritratto* ; il souligne tout de même que son travail de peintre progresse de manière satisfaisante (« *Frattanto il mio lavoro quale pittore continuava, e con risultati che mi riuscivano sempre più soddisfacenti* », dans Ardengo Soffici, *FM*, p. 23). Dans la présentation de l'exposition permanente qui est consacrée à Soffici à Poggio a Caiano, Luigi Cavallo présente ainsi cet autoportrait de 1907 : « *un visage qui ne ressemble pas à celui d'un jeune homme de vingt-huit ans rentré de Paris depuis peu ; sa mèche et ses yeux écarquillés appartiennent plutôt au jeune garçon d'autrefois qui courait à travers la campagne ivre de parfums et de couleurs ; l'auteur a peut-être voulu rendre hommage à ces sensations lointaines en allant les récupérer plutôt dans le passé que dans le présent* » (<http://www.exhibitions.it/eventi/169/ardengo-soffici-1907-2007-poggioacaiano.html>, consulté le 10 mars 2015 ; nous citons directement en français). Bref, 1907 constitue pour Ardengo Soffici le moment clef de sa carrière de peintre où il apprend à allier la modernité des expériences cubistes parisiennes à la tradition populaire toscane. En revanche, 1930 constitue l'année pour Soffici du « *Richiamo all'ordine* » (rappel à l'ordre), comme le souligne Luigi Cavallo, « *Ardengo Soffici, La pittura di una vita* », art. cit., p. 24. À partir de cette date, l'image qu'il veut donner de lui est celle d'un peintre qui revient à un certain classicisme. La troisième étape de sa vie qu'il lègue comme testament, il l'abordera avec *L'Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* en se consacrant à l'écriture autobiographique.
31. « Soffici entend proposer non seulement la succession des faits et des événements vécus, mais surtout leur exemplarité » : Giorgio Barberi Squarotti, « *L'avventura letteraria di Soffici* », art. cit., p. 35.
32. Jean Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, Seuil, p. 37.
33. « J'ai écrit ces pages non pour me complaire mais bien plutôt dans le but de présenter un document représentatif des premiers développements d'un artiste, pour ainsi dire, à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle dans sa région, la Toscane » : Ardengo Soffici, *UC*, p. 253.
34. « Si je le faisais c'était pour le plaisir d'évoquer même les petites choses qui faisaient partie de ma vie » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 468.

35. « Il était nécessaire de tracer une ébauche de ce panorama esthétique et artistique de cette dernière partie du siècle pour comprendre mieux de nombreux faits postérieurs dont nous allons parler par la suite » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 102.
36. « Je dois avouer » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 254.
37. « J'ai fait de la place à ce petit épisode stercoraire [...] toujours pour la même raison de dire la vérité, toute la vérité... » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 149.
38. « Un désir conscient de la part de Soffici de manipuler sa représentation, biographique et artistique qui autrement serait déformée par rapport à celle déjà existante et codifiée » : Miranda Mac Phail, « Soffici e Aleksandra Ekster », art. cit., p. 36.
39. Michel Beaujour, *Miroir d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 30.
40. Francine Dugast-Portes, « Le temps du portrait », dans Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse et Jean-Yves Debreuille, *Le portrait littéraire*, Lyon, PUL, 1988, p. 245.
41. « Il défendait avec force et éloquence les idées, le bon sens, la mesure, la connaissance et le goût du classicisme. Invités attentifs, impressionnés, admiratifs. Quant à moi, les choses ne se déroulaient pas aussi facilement, je lui tenais tête » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 359.
42. Soffici lui-même le définit « *teorico ufficiale del Futurismo* » : Ardengo Soffici, *FN*, p. 325.
43. « Visage à l'expression énergique où dansent deux yeux foncés et pas très beaux » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 323.
44. « Des yeux noirs et vifs ; on voyait au premier abord qu'il était, tout comme moi, un jeune étranger à Paris ; Picasso comme nous les jeunes Italiens » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 532.
45. Soffici parle d'Aïssa dans plusieurs chapitres de *Fine di un mondo*, aux chapitres XVI, XVIII et XXVI.
46. « Son goût n'était pas encore établi ; sa technique incertaine » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 223.
47. « Toute son autre production picturale lui valut dans son pays une belle renommée parmi les scénographes de spectacles théâtraux » : *ibid.*, p. 372.
48. « Dans la première moitié des années cinquante, période de rédaction de *L'Autoportrait*, Soffici est le point de référence d'une certaine culture de droite qui, trahie par l'échec du fascisme, tente de proposer de nouveau ses valeurs. La Soviétique Aïssa représente un personnage gênant pour l'artiste, qui s'est depuis longtemps éloigné des avant-gardes et des expérimentations qu'en revanche l'artiste ukrainienne pratiquera tout au long de sa vie », Miranda Mac Phail, « Soffici e Aleksandra Ekster », art. cit., p. 36.
49. « J'ai toujours pensé par la suite que dans cette détermination aussi soudaine, résolue mais en même temps presque inconsciente il y avait quelque chose d'arcane, peut-être lié au destin » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 165.
50. « Je trouve, disais-je, que dans ce garçon, à la double origine, populaire et aristocratique, se trouve déjà en herbe l'homme, quel qu'il soit qu'ensuite j'ai démontré d'être » : Ardengo Soffici, *UC*, p. 254.
51. « Ces livres d'aventures et de voyages imaginaires si chers à tant d'autres enfants » : *ibid.*
52. « C'était le 6 novembre 1900 » : Ardengo Soffici, *UC*, p. 173.
53. « Ce fut peut-être ma première œuvre à travers laquelle je parvins à exprimer, en maîtrisant certains moyens, mon sentiment et mon idée de peinture telle qu'elle s'est ensuite dessinée et que pour toute la vie – parfois avec quelques écarts – j'ai tenté de poursuivre dans les différentes phases de mon travail » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 162.
54. Voir *infra*, note 14.
55. « J'ai parlé dans un de mes livres d'une certaine paire de chaussures à cinq lires achetée en désespoir de cause » : Ardengo Soffici, *SV*, p. 272.
56. Ardengo Soffici, *FN*, p. 219-226.
57. Thomas Clerc, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 68.

58. « La découverte de la structure de sa vie n'est pas seulement un simple résumé mais c'est un acte créatif puisqu'il est prise de conscience d'une totalité » : Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, art. cit., p. 36.
59. « Comme on le verra en temps et en heure » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 372.
60. « L'ami Vallecchi (qui a toujours été tellement courageux, ouvert à toutes les hardiesses de ce genre) » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 462.
61. « qu'il connaissait, lisait, appréciait » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 360.
62. « J'admettais que son surréalisme (que des années après, Breton, son plus fidèle disciple d'alors, devait autant déballer de par le monde, en le faussant complètement...) » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 360.
63. « J'étais en train de recevoir pour la France des écrits de Remy de Gourmont, d'Apollinaire, de Roch Grey (qui était la Baronne d'Ëttingen)... » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 291.
64. « (devenu dans le sommaire de la revue Jean Cerusse) [...] la baronne (peintre dilettante et écrivain de génie sous le pseudonyme de Roch Grey)... » : Ardengo Soffici, *FM*, p. 359.
65. « toutes les scènes de la vie de cette époque [...] précieuses pour celui qui voulait se faire une idée de la vieille et chère Italie provinciale de la fin du XIX^e » : Ardengo Soffici, *Carteggio*, IV, op. cit., 5 décembre 1951.
66. Ardengo Soffici, « Dichiarazione preliminare », *Rete mediterranea*, mars 1920, dans Luigi Cavallo, « Ardengo Soffici, la pittura di una vita », art. cit., p. 22
67. « J'avais apporté en Italie ce qu'il y avait de plus libre et de plus moderne » : Mario Tobino, « Primo incontro con Soffici », *Corriere della Sera*, Milan, 15 mai 1979, cité par Luigi Corsetti et Marco Moretti, *Pagine per Soffici...*, op. cit., p. 18.
68. Une traduction de *L'Autoritratto* en français par les soins de Gérard Genot est en cours de préparation.
69. « Soffici agit de manière moins cohérente » : Ezio Godoli, *Dizionario del Futurismo*, Florence, Vallecchi, 2001, p. 1090.
70. « en considérant l'œuvre un mode de vie naturel, une fois terminée comme détachée de moi et qu'il faut abandonner à son destin, bon ou mauvais soit-il », Ardengo Soffici, *FM*, p. 339-340.

ABSTRACTS

Ardengo Soffici (1879-1964) was an artist with lot of faces, with several identities which appeared through his letters and his literary and artistic activities. In his last scripture *Autoritratto di un artista italiano nel quadro del suo tempo*, (*L'Uva e la Croce*, *Passi tra le rovine*, *Il Salto Vitale*, *Fine del mondo*) he looks back to his life and all his steps attempting to give a representation of himself in which he chooses the essential elements of his life. This study aim to explain how Soffici has swapped from autobiography to self-portrait and why this happened. Furthermore, it wants to emphasize the main features of the self portrait of Soffici and how it was detected.

Ardengo Soffici (1879-1964) a été un homme aux multiples facettes et un artiste à l'identité éclectique, variée et cosmopolite, tant à travers sa correspondance que dans son activité littéraire et artistique. Dans son dernier recueil *Autoritratto di un artista italiano nel quadro del suo tempo* en quatre volumes (*L'Uva e la Croce*, *Passi tra le rovine*, *Il Salto Vitale*, *Fine del mondo*), il porte un regard d'ensemble sur les étapes de sa vie et fait en sorte de laisser une certaine représentation de « soi », en choisissant les éléments essentiels dignes d'être retenus. Le but de

cette étude est de montrer comment Ardengo Soffici, qui a centré son parcours littéraire sur l'écriture de soi, passe du genre autobiographique à l'autoportrait ; nous analyserons également les caractéristiques de son autoportrait et sa réception.

INDEX

Mots-clés: Ardengo Soffici, autoportrait-autobiographie, futurisme, avant-gardes russes

Keywords: Ardengo Soffici, Autobiography, Self-portrait, Futurism, Russians Avant-gardes

AUTHOR

CATHY MARGAILLAN

Cathy Margaillan est professeur agrégé, docteur d'italien à l'université Nice Sophia Antipolis. Elle a travaillé sur les écrits romanesques des femmes futuristes ; elle a codirigé un volume dédié au *Troisième sexe des Avant-gardes*, à paraître en 2015 chez Garnier.
margaillan@unice.fr