

Youssef Ishaghpour

Morandi

Lumière et mémoire

farrago

Editions Léo Scheer

Morandi, lumière et mémoire

Youssef Ishaghpour

Morandi

Lumière et mémoire

farrago

Editions Léo Scheer

Crédits

Droits patrimoniaux © Adagp, Paris 2001

Photographies

Claude Berri, Paris : p. 21, 27, 33

Galerie Claude Bernard / Losi, Paris : p. 9, 41

© *farrago*, Tours, 2001

ISBN : 2-84490-075-5

Pour Jean-Louis Leutrat



Nature morte, 1952
Galerie Claude Bernard

« La pauvreté. » C'est ce que l'on avait fait savoir dès la première exposition de Morandi. Il s'agissait de la pauvreté matérielle des conditions de l'existence. Elle est devenue, avec le temps, « la pauvreté en esprit », et celle des motifs et des moyens de sa peinture.

Très tôt, aussi, devant l'écart et le silence de Morandi, et son refus de répercuter et d'amplifier le bruit et la fureur du monde, on a évoqué, non sans ironie, étonnement ou reproche, l'ascèse et la retraite monacale. Mais c'étaient les exigences nécessaires pour pouvoir accueillir en soi « la résonance du souffle ».

« L'art de la peinture qui est le nôtre est, en vérité, une technique digne de l'ascète, il exige de

nous que nous nous engageons dans la pratique de l'éveil », dit la tradition extrême orientale. Dès lors le principal travail consiste en une élimination radicale de tous les résidus qui troublent l'intuition. Il faut se défaire de toute intention, de désir, de pensée, de sentiment, d'image même, et de sens et de volonté de signifier qui tenteraient d'assujettir le monde. C'est alors que, dans la tonalité de ce vide, la forme et la couleur des choses viennent à la lumière. Toute trace individuelle, toute extériorité doit être éliminée. Car l'expression de soi exige un détachement complet : ainsi seulement « l'âme singulière des choses » se révèle sous le pinceau. Parce qu'une peinture ne sera réussie qu'à la condition de montrer de l'abnégation pour les choses de ce monde. Ainsi la peinture devient une méditation qui crée la correspondance avec l'objet; elle lui offre la possibilité de se révéler, d'accéder à la plénitude du visible.

Morandi a dû créer, pour cela, un outil très subtil. Cet outil n'est pas fait seulement de

couleurs, de leurs densités, de leurs tonalités, de leurs vibrations à la lumière et de leurs accords les unes avec les autres, ni de toutes les techniques nécessaires à la construction des formes et de l'espace et des maniements du pinceau. Ce ne sont que des moyens au service d'un outil autrement délicat, qui est la sensibilité même, affranchie de toute détermination extérieure, purifiée de toute qualité et de toute propriété – pensée, passion, imagination, désir – qui ne serait pas elle-même. De là vient la richesse immense de ses petits tableaux. Dans l'apprentissage de son art, Morandi a dû se mettre à l'école du grand maître originel : sa propre intégrité. C'est ce maître qui l'a guidé dans ses relations à la tradition, aux contemporains, aux choses du monde et à la peinture.

Morandi est, peut-être, le plus grand peintre italien du vingtième siècle. Il est, peut-être, également, depuis Caravage, le seul peintre italien à pouvoir tenir devant les grands ancêtres. Sans doute aussi, et volontairement, a-t-il fait

sien l'héritage plastique et pictural des grands Toscans : Giotto, Masaccio, Piero della Francesca. Mais, sans référence aucune, il ne semble rien avoir avec eux.

Pour ceux-ci, la religion, en tant que sens dernier, mais aussi comme un ensemble de motifs, d'images et d'histoires, constituait la substance et la finalité des œuvres. Alberti avait parlé d'*istoria*. La grande peinture italienne était « la peinture d'histoire » : mythes antiques, histoires chrétiennes ou événements contemporains fondateurs. C'était aussi une peinture qui faisait l'Histoire. Rien de tout cela n'existe pour Morandi, mais, plutôt, leur absence. Et le silence – strictement moderne – de la peinture réduite à elle-même : l'espace, la lumière, la forme et la couleur.

Morandi ne participe même pas – après les prétentions « métaphysiques » de sa jeunesse – à la recherche, comme les anciens, de la perfection et des lois éternelles de la forme. Il ne ressuscite aucune harmonie préétablie. La perfection de

Morandi, contrairement à celle des anciens, naît de la transfiguration de ce qui est, et reste, fragile, fugitif, contingent, et de leur rédemption dans une intemporalité et une lumière nouvelle.

Il a une profonde connaissance du passé. Mais sa relation au passé est de l'ordre de la réminiscence. Et la réminiscence est un pur mouvement de temps, non pas une mémoire submergée de souvenirs, de dépendances et de citations d'œuvres d'art. C'est une vision qui se réalise dans l'acte de la peinture.

La beauté de sa peinture, et sa simplicité, la révélation de l'objet, l'unité et l'identité réconciliées avec ce qui est, situent Morandi à l'écart de la violence de l'expression et des formes disloquées ou du pur traitement abstrait des matériaux : dans les marges de la modernité. Et non pas contre elle. Car Morandi n'avait pas à s'opposer à ce qui n'existait pas dans son horizon.

L'Italie était restée un pays essentiellement agraire jusqu'à la modernisation massive des années cinquante du vingtième siècle – juste

avant la disparition de Giorgio Morandi (1890-1964). Il n'y a donc pas lieu de parler de la modernité là où ses conditions étaient absentes. C'est pourquoi même le futurisme n'a été moderne qu'en tant que manifeste et utopie moderniste, élevant la virulence et la violence crispées d'un mouvement statique, et l'image d'un supposé dynamisme machinique et technique universel au niveau du mythe.

Le futurisme a été l'effet, dans la peinture, de l'existence des moyens techniques de l'analyse et de la synthèse de l'image du mouvement. En l'occurrence la chronophotographie et le cinéma. Mais Boccioni et surtout Balla ont voulu donner à cette analyse et cette temporalité mécaniques un sens de durée, bergsonienne, en faisant de l'image une synthèse simultanée du souvenir et de la vision immédiate. Synthèse que seul Morandi, qui a accompagné le futurisme dans ses marges, réalisera plus tard, différemment et par ses propres moyens.

Si l'effet des techniques de reproduction mécanique est visible dans les tableaux futuristes, ces techniques n'ont pas moins déterminé, même lorsque leur trace est absente, toute la peinture moderne. Dès Manet, l'existence de la photographie a restreint le monde à ce que l'on voit. Elle a fait disparaître l'histoire et elle a imposé le silence à l'éloquence des textes, en réduisant le tableau à « l'image » et en libérant ainsi les puissances de la peinture. Très rapidement, la photographie a métamorphosé, encore bien plus, la peinture en faisant peser sur elle un « interdit des images ».

Avec le triomphe de la pure peinture – de l'idéal de la peinture remplaçant la peinture de l'idéal – l'image picturale, si elle existe, sera désormais véritablement une revenante. Chargée, malgré elle, à l'instar de la photographie, d'une nouvelle qualité d'absence : « spectrale ». Une qualité que, par son illusion de présence, l'image, dans la peinture ancienne – « imitation de la vie », de l'histoire, de l'action et donc du mouvement – n'avait jamais possédée.

Après l'existence de la photographie, la peinture figurative, qu'elle comporte ou non des personnages, sera un espace hanté : images de mouvements figés, de rêves pétrifiés (remplaçant l'action et l'histoire) ou d'énigmes. De là la dimension d'étrangeté inquiétante de la peinture figurative de ce siècle, qu'il s'agisse de la peinture « métaphysique » ou « surréaliste », qui sont, encore, des « peintures d'histoire », mais d'une éloquence muette.

Si l'on regarde De Chirico, qui pendant sa courte période de grandes peintures fut aussi l'ami de Morandi, on voit sa volonté de s'opposer, avec ses tableaux métaphysiques, au temps et à la vitesse futuriste. Bien que les trains, signes de la présence technique, marquent sa peinture, il y a chez lui cet arrêt du temps, de l'Histoire et leur résultat : le vide, le silence, l'absence de mouvement, les ombres figées d'une lumière fictive, l'allure antique des architectures et des statues, et les idées métaphysiques transformées en instruments de géométrie, et les dieux et les héros anciens en mannequins d'atelier.

Avec un sens plus fort, dans les tableaux de Balthus, c'est la peinture ancienne qui devient son propre rêve pétrifié. Le retour, reconnaissable, des figures ou des formes héritées des grands Toscans, ou de Velázquez, dépayse comme la répétition du déjà vu, du familier devenu subitement étranger. Avec l'insistance des choses, des lieux, et l'urgence inquiète du paysage, avec les figures sans mouvement, la pesanteur matérielle et la densité de l'air raréfié, c'est chargée de désir, de violence et d'énigme que l'image, immobile, réapparaît de nouveau sur le tableau.

Mais, chez Morandi, il n'y a pas de retour de l'ancien, ou de signification, ni d'autre énigme que la légèreté et le rayonnement du visible. Et peut-être Morandi a-t-il échappé à cette pétrification et à l'inquiétante étrangeté de l'espace hanté qui attend tout retour de l'image « ressemblante » dans la peinture – après l'existence de la photographie – parce qu'il a éliminé de ses tableaux la figure humaine et le mouvement, sauf

la vibration des couleurs à la lumière, et celui, spirituel et invisible, de la réminiscence.

C'est cette réminiscence, « l'image-temps », où rien n'est définitivement arrêté et tout en train de venir toujours à la lumière, de se manifester, qui distingue la peinture figurative de Morandi de ces autres retours de l'image, en peinture, comme rêve, souvenir ou énigme pétrifiés.

L'expérience propre de la modernité consiste précisément en une perte de l'expérience, en une absence de temps et de sédimentation temporelle, parce qu'elle se constitue comme expérience du temps perdu. C'est une réduction au présent qui aboutit au geste instantané de la photographie : enregistrer, conserver, reproduire.

Mais le résultat de cette volonté de sauvegarde du présent est le constat de sa mort : toute photographie est un document de disparition. Non seulement il n'y a pas de présent dans la photographie, mais aussi bien la photographie détruit ce qu'elle prétend sauver : la mémoire.



Nature morte, 1959
Collection Claude Berri

Proust parle de « ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui ». Car la photographie, l'image de « ce qui a été », c'est du « temps perdu », objet de deuil et de nostalgie, qui ne deviendra jamais du temps retrouvé, c'est-à-dire la lumière de la mémoire.

Non seulement l'impressionnisme et, à sa suite, la peinture moderne, mais Proust et sa recherche du temps perdu, et Bergson et sa pensée de la durée, aussi bien que la réminiscence de Morandi, seraient inconcevables sans l'existence de la photographie et de ce dont elle est le symptôme.

La réminiscence, le sauvetage de l'objet et de l'image, est justement l'envers de l'Histoire, du temps qui court et détruit tout en le rendant obsolète, en accumulant ruine sur ruine. Et par là même cette rédemption du temps contre le temps, et la transfiguration du temps en intemporel, devient l'une des expériences les plus profondément engagées qui soit dans l'Histoire et la modernité.

La photographie est la trace d'une réification généralisée, la réduction des choses à leur présence quelconque insignifiante. Or « rien de plus décevant que la présence des choses et des lieux dans leur existence quelconque et insignifiante et dans une relation directe » (Proust). Car la réalité se situe ailleurs que dans sa présence et sa reproduction. De là « l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective ».

Le présent même ne se révèle, dans sa lumière, que lorsqu'on est détaché du présent, du mouvement, de la volonté et de l'action, lorsqu'on s'attache à l'inutile (Bergson). Ainsi apparaît-il autrement que du simplement présent, fugitif, quelconque et éphémère, grâce à ce qui va à sa rencontre : la réminiscence.

La contemplation de l'essence des choses, c'est la vision de leur être dans le temps : la mémoire. Car il est impossible de les atteindre, par les impressions immédiates, dans une

présence au-dehors. L'accueil de la mémoire fait sortir de la pénombre l'objet offert aux sens, qui remonte ainsi vers la lumière et devient cette lumière du réel retrouvé : « la joie extratemporelle et supraterrrestre ».

Cependant cette vision des choses, dans la résurrection de la mémoire, n'est pas le rappel d'un souvenir, d'une sensation ou d'une image d'autrefois, mais leur vérité nouvelle. La véritable vision présente des choses est inséparable de la création, par la mémoire, d'impressions qu'il faut approfondir, transformer, éclaircir. C'est en cela que consiste « le temps retrouvé » : l'essence de l'œuvre d'art, attachée à l'expérience, contre sa disparition. Et d'un art du visible, pourrait-on ajouter, survivant à la photographie.

Là où il ne reste plus, avec le monde enregistrable par la photographie, que les déchets de l'expérience, il y a les conditions d'une possible expérience de la réminiscence. Et chez Morandi, la sédimentation du temps soustrait à ses propres contingences.

La perception – selon Bergson, que les futuristes croyaient suivre avec leur conception de la synthèse simultanée – n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent. Le souvenir-image imprègne toujours la perception et la complète en l'interprétant. Mais l'image-souvenir elle-même, réduite à l'état de souvenir pur, resterait inefficace, virtuelle. Car le souvenir ne peut devenir actuel que par la perception qui l'attire. Impuissant, il emprunte sa vie et sa force à la sensation présente, où il se matérialise dans l'image colorée et vivante.

Ainsi, pour Morandi, la vision du présent comme réminiscence, et du souvenir comme présent, s'épanouit en image et devient, en même temps qu'un état présent, quelque chose d'intemporel qui tranche sur le présent.

Peindre l'objet quelconque qu'il a devant lui – le quelconque et l'insignifiant étant l'effet de la photographie sur le monde – exige de Morandi qu'il le transfigure par la méditation picturale, qu'il le rende sensible au temps sédimenté dans



Nature morte, 1940
Collection Claude Berri

sa vision. Peindre, ce n'est ni décrire, ni communiquer, ni signifier, ni exprimer : c'est une action dans le temps qui sédimente du temps sur le tableau. Un acte qui implique la mémoire : parce que le peintre ne peut regarder en même temps l'objet et la toile où il pose ses couleurs. L'image qu'il voit et l'image-souvenir deviennent indistinctes, et ainsi les choses perdent leur matérialité pour se révéler dans la lumière immatérielle de la mémoire.

Ce n'est pas la remémoration de quelque chose de passé, mais la contemplation de l'essence des choses. Non pas un souvenir biographique, mais une réminiscence impersonnelle.

Morandi a commencé comme peintre « métaphysique » avant de devenir lui-même. « Métaphysique » voulait dire ce qui est de l'ordre de l'idée. Cependant l'idée, dans cette peinture métaphysique, était conçue par l'entendement dans un esprit de géométrie.

Morandi croyait, avec d'autres, retrouver ainsi, contre la réduction phénoménale et

rétinienne des images, l'essence de la peinture italienne et la spéculation platonicienne qui la sous-tendait. Mais ces traditions étaient étrangères à cette réduction abstraite qui n'avait de « métaphysique » que le nom. Pour ces peintres italiens de la Renaissance, l'idée signifiait la plénitude de la chose et non cette épure géométrique qui n'en était même pas le fantôme.

Chez Platon, un lien intrinsèque existe entre la réminiscence et le monde des idées. La réminiscence – plus proche d'une création que d'une quelconque mémoire enregistrée – est le chemin de retour, la redécouverte par l'âme de sa patrie et de la patrie de toute chose, dans leur essence : la contemplation du monde objectif des idées.

C'est ce que recherchaient aussi les grands Italiens de la Renaissance dans « la tradition de l'antique » créée par eux : l'idée, l'essence, la forme non entravée, le phénomène sauvé dans le

monde des idées. Ce faisant, la phénoménalité était également transfigurée : perdue comme phénomène, mais conservée et sauvée comme sa perfection et son idée. En cela consistait le monde des idées, qui n'avait pas de révélation propre en dehors des formes qui le manifestaient.

Cependant lorsque les idées n'ont plus été accessibles, quand elles ont perdu leur objectivité, le monde des idées est devenu « le monde idéal », et ceci dans différentes formes de néo-classicisme, de Poussin à Seurat.

Le monde des idées et celui de l'idéal étaient intemporels. Leur disparition a rendu sensible à l'expérience du temps. La peinture « métaphysique » tentait de retrouver l'intemporalité, mais perdait, par là même, le monde des phénomènes avec la contingence temporelle, sans que ses épures géométriques possèdent l'objectivité concrète du monde des idées, ni la réalité utopique et lointaine de l'idéal.

C'est pourquoi, dans un second moment, Morandi semble avoir fait retour à un monde

très matériel et terrestre, aux couleurs de l'incendie et du crépuscule, avant de pouvoir établir une relation différente avec les phénomènes, et entre le temps et l'intemporel.

Cette relation sera, de nouveau, la réminiscence. Celle-ci constituait, dans la tradition platonicienne, l'essentiel du rapport de l'âme avec le monde objectif et éternel des idées. Mais libérée ici du monde des idées, la réminiscence apparaît en elle-même en ce qu'elle a d'essentiel : le purement spirituel, qui n'est pas en soi et n'est pas constitué par l'objectivité des idées.

En tant qu'esprit, l'âme n'a pas seulement sa place dans le monde spirituel : elle a tout le monde spirituel en elle. La réminiscence en est la manifestation, elle est à la fois temporalité et la temporalité sauvée, rédimée comme du temps rempli, éternel.

Grâce à la réminiscence, la perception devient l'image-souvenir d'elle-même, dans un mouvement de venir à la présence où la perception et



Nature morte, 1953
Collection Claude Berri

l'image-souvenir se rencontrent. C'est une tonalité, une lumière, qui transfigure toutes choses, mais sans faire perdre à chaque chose sa phénoménalité, sa singularité, sa fragilité et son existence quelconque et temporelle. La réminiscence est cette transfiguration spirituelle : la rédemption du temps en mémoire et de la matière perçue en lumière.

Cela exige la suspension du mouvement. Car le mouvement entraîne la volonté, réduit la perception au présent de l'action et de la vie. Tandis qu'avec la suspension du mouvement physique et de la volonté, l'urgence du présent et la réduction de toute chose à l'utile disparaissent pour permettre à « la pure image » de se manifester. Une béatitude de contemplation, un « mouvement » spirituel, où l'individu s'absente de lui-même pour devenir « l'œil limpide de l'univers », créateur de l'œuvre géniale laissant apparaître ce qui subsiste en dehors et indépendamment de toute relation (Schopenhauer).

L'œuvre d'art est processus de réminiscence : le temps retrouvé. La vision de ce qui n'est plus simplement dans le temps, mais qui a le temps en lui, comme temps accompli, intemporalité, éternité. Il ne s'agit pas de la projection d'une mémoire volontaire, mais de l'acte de dévoilement, par lequel quelque chose se rend manifeste, devient visible en devenant lumière.

C'est le présent qui est, parce que temporel, objet de la réminiscence de Morandi, et il devient visible, dans son intemporalité, grâce à sa transfiguration par cette méditation du peintre. Plus il s'absorbe dans les choses, moins elles sont disponibles, et plus elles apparaissent comme des réalités immatérielles et spirituelles.

Un temps qui passe et ne passe plus d'être passé : dans le tremblé des contours, qui a remplacé l'épure « métaphysique », et dans la relation des couleurs les unes par rapport aux autres, comme des densifications différentes de la lumière et de la mémoire.

La gravure consiste en une technique de reproduction. Plus que toutes ses autres œuvres, les gravures de Morandi ont donc un aspect « fini ». À la fois dans le sens de la précision du travail, et parce que la gravure, manquant du vide, du non encore advenu, n'est plus ouverte à la lumière, comme l'est le blanc du papier des dessins et des aquarelles et les couleurs des tableaux.

Rien ne vient à la présence dans la gravure, qui est déjà du « ayant été ». L'œuvre, étant finie, avant même le tirage multiple, offre l'aspect de l'image du passé, de l'image au passé, du souvenir d'un là-bas d'espace et de temps à jamais définitif. Même les dernières gravures de Morandi paraissent comme les images des tableaux, ainsi qu'on les reproduisait, avant l'existence de la photographie, pour les faire connaître.

Mais, dans les dessins, il y a le « bougé » des contours, le temps, contre le « figé » de la photographie. Le contour non fini, inachevé,

tremblant, métamorphose le blanc du papier en forme : ce mouvement d'apparition et de disparition est l'essence même des dessins de Morandi.

À cause de cette évanescence, on ne sait si, dans la vision, l'image-souvenir apparaît, ou bien si elle se retire, s'efface. C'est là que le souci de la pauvreté, de la légèreté, devient l'exigence première. Dans la légèreté du trait, le crayon effleure le papier, il se retire bien plus qu'il n'insiste ou ne s'appuie.

À la différence de l'image au passé des gravures, la technique même de l'aquarelle nécessite l'élan : une spontanéité au présent, aussi étrangère au travail méticuleux de la gravure qu'à la méditation du peintre. L'aquarelle ne permet pas d'effacer un trait, comme dans le dessin, elle n'autorise aucun repentir. L'aquarelle est l'œuvre qui exige le plus « la légèreté et la transparence du cœur », et « le pouvoir de l'ossature » – ainsi que disent les peintres zen –,

celui des doigts qui tiennent le pinceau, sans rigidité ni faiblesse. C'est cela qui révèle entièrement, disent-ils, la capacité de « rendre l'esprit divin en peinture ». S'il y a une lente et longue méditation, le chemin du vide, avant que le pinceau ne touche le papier, l'exécution est instantanée. La réminiscence même est réalisée dans cette rencontre et devient, sur le papier, « le tracé des couleurs posé par l'âme du pinceau ».

Les aquarelles de Morandi, proches des plus belles œuvres de l'Extrême-Orient (d'ailleurs la théière, la tasse, le flacon, le bouquet sont des objets de prédilection dans les pratiques méditatives du zen), se détachent, jusqu'à l'oubli, non seulement des désirs et des pensées, mais aussi de l'objet à figurer, qui acquiert ainsi une pureté « spectrale » et apparaît dans une immatérialité impondérable. Ce qui vient à la présence, l'indécis de la vision de l'objet et de l'image-souvenir, pourrait se dissoudre, s'éloigner, s'évanouir dans le blanc du papier ou la couleur du fond.

Ce moment de disparition, le non-présent, Morandi l'intègre au regard qu'il pose sur le paysage. Le lointain, qui constitue l'essence du paysage, est devenu, dans ses tableaux, un lointain du temps, d'un présent qui serait à jamais perdu, s'il n'était pas vu immédiatement comme du présent-passé devenant du temps retrouvé.

Les tout premiers paysages de Morandi ont été peints sous l'influence de Cézanne. Mais chez le dernier Cézanne, si les formes sont toujours en formation, elles le sont en relation avec l'air, ou pour parler le langage des présocratiques, avec « l'éther » primordial. C'est une peinture d'être et de devenir indistincts. Celle de Morandi est une « image-temps », une peinture de durée. Il n'y a pas le mouvement incessant et cosmique de la formation des choses, mais une tonalité de lumière, de la réminiscence spirituelle. De plus, pour Cézanne – le véritable héritier des grands Italiens, même s'il inaugure totalement autre chose –, qu'il s'agisse d'une montagne, d'un sous-bois ou de quelques pommes, il n'existe rien



Nature morte, 1951
Galerie Claude Bernard

de petit au monde, de séparé, de quelconque ou de silencieux : il voit en tout l'être et le devenir cosmique, musical, de l'univers. Par contraste, les paysages de Morandi, comme toute chose dans sa peinture, restent quelconques, petits, fragiles, pauvres : ils restent ce qu'ils sont tout en révélant, dans la vision du peintre, leur âme de lumière.

Même si on a appelé, selon les moments et les langues, « la nature morte » : « vie coye », « vie silencieuse » ou « vie immobile », et bien que « peinture de genre », mineure donc par rapport à « la peinture d'histoire », « la nature morte » n'en était pas moins éloquente, et bruyante souvent, différente, à tous égards, de « la bienheureuse paix du silence » des tableaux de Morandi. Le plus spiritualiste et ascétique des peintres de nature morte, Zurbaran, par exemple, paraît bien trop matériel à côté de Morandi : l'Espagnol cherchait la rédemption de la matière, Morandi celle du visible et de l'image.

Dans la nature morte, tout, même les livres, renvoyait à un sens, ne serait-ce que par l'appel aux cinq sens, et la capacité, entre autres, de donner l'illusion tactile, olfactive ou gustative des différentes matières. On offrait à la vue du spectateur des tables somptueusement garnies, de la vaisselle précieuse aux multiples reflets et surtout de véritables banquets. L'emploi du terme de « nature morte » se justifiait, d'ailleurs, parce que la plupart des choses offertes à la vue, et à l'appétit du spectateur, venaient de la nature : des fruits, des poissons, du gibier, coupés, tués, morts déjà et destinés à la corruption. Un crâne ou un sablier, les deux souvent, venaient rappeler le caractère périssable des biens de ce monde et de la vie. Mais peut-être existait-il, à l'adresse du spectateur, l'injonction secrète de profiter de ces belles choses avant qu'il ne soit mort. Il y avait, du moins par la vue, l'idée de la possession de ces choses, riches, nobles, somptueuses, bien qu'agrémentée de l'idée de la vanité et du caractère temporel et fuyant de la vie et du monde.

Mais l'existence temporelle de toute chose est déjà le point de départ de Morandi. D'ailleurs aucune « nature », ni de vie, ne font partie de ses peintures d'objets, à l'exception des fleurs, qui pourraient aussi bien être des bouquets d'immortelles. Les fleurs, fragiles, éphémères, sont de nature esthétique déjà, elles ne sont pas des objets de désir ou de possession, comme la nourriture ou les biens de ce monde, mais seulement offertes aux sens abstraits : l'odorat et, surtout, la vision.

Les objets de Morandi, en général, ne sont pas des objets de désir et n'évoquent aucune idée de possession : ils semblent parfaitement inutiles et souvent hors d'usage, trouvés dans un coin de débarras. Et au lieu de ces reflets et de ces transparences qui voudraient mettre le spectateur au contact de la présence des choses, parfois une tonalité de poussière, voile du temps, imprègne les couleurs des tableaux.

Morandi a opéré un choix limité dans une multitude de choses, réduite à un nombre très restreint : pour la forme, la simplicité et la

primauté du charme intime de leur existence familière. Quelques motifs seulement et l'infini des jeux de variations. Avec le même refus délibéré de la perfection des objets aussi bien que de sa propre peinture. L'extrême pauvreté des motifs et des matériaux devenant la source d'une richesse immense et délicate, où les choses, la matière et l'esprit révèlent leur unité dans la lumière de la réminiscence de la pure peinture.

De légères contre-plongées ou, plus rarement, de légères plongées donnent un caractère d'élévation-ostentation à la composition et à la lumière frontales qui, tout en maintenant l'idée moderne de la surface picturale, recréent aussi l'ancien mode sacré de l'apparition des choses.

Il y a très peu d'ombre, ou juste des traces, dans ce passage du temps à l'éternité. La fragilité de « l'impermanence » s'inscrit dans le tremblé des contours et dans la vibration des couleurs à la lumière. Mais éclatantes ou mates, qu'elles soient opaques ou transparentes, les couleurs de

Morandi sont délicates et précieuses, avec des dispositions, des intervalles, des accords d'une extrême précision, en même temps que d'une grande subtilité et d'un grand raffinement.

Qu'il s'agisse de formes, de couleurs, d'espace et de composition, il n'existe aucune trace de géométrisme constructiviste ou d'expressionnisme informel chez Morandi. Rien qui relèverait d'une volonté de domination ou de projection. Aucune recherche délibérée de rythme visible, de symétrie, de répétition, de rime. Mais le rythme essentiel de ce qui vient à la présence. L'accueil de la diversité, la réunion qui semble de hasard et s'impose cependant avec l'évidence prégnante d'une rencontre nécessaire, où l'art est tout, c'est-à-dire cette puissance de suggestion, de révélation du rien.

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS FARRAGO

- Tombeau de Sadegh Hedayat*, 1999
La Miniature persane. Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin, 2000
*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue avec
Jean-Luc Godard*, 2000
Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami, 2001

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973
D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma, Denoël, 1982
Visconti : le sens et l'image, La Différence, 1984
Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, La Différence, 1986
Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille,
La Différence, 1989, 1995
Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres,
(Le Sycomore, 1980), La Différence, 1990
Elias Canetti : Métamorphose et Identité, La Différence, 1990
Seurat : la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992
Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu, Yellow Now, 1994
Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui, La Différence, 1995
Poussin, là où le lointain..., *Mythe et paysage*, L'Échoppe, 1996
Le Cinéma, Flammarion, coll. Dominos, 1996
Chohreh Feyzdzjou : l'épicerie de l'apocalypse, Khavaran, 1998
Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier, L'Échoppe, 1998
Orson Welles cinéaste : Une caméra visible, 3 vol., La Différence, 2001

Morandi, lumière et mémoire

a été achevé d'imprimer sur les presses
de l'Imprimerie de L'Indre
à Argenton-sur-Creuse
le 5 novembre 2001

Éditeur n° 75 – Dépôt légal novembre 2001
Imprimeur n° 24987

La vignette de couverture
est de André Masson

farrago

ISBN : 2-84490-075-5

72,16 F

11 €

F 67257



9 782844 900753

L'existence de la reproduction photographique a pesé comme un « interdit des images » sur la peinture moderne. Depuis, « revenantes » littéralement, spectrales, dans des espaces hantés par l'absence, les choses et leurs images n'ont plus été, en peinture, que rêves, souvenirs pétrifiés ou énigmes.

Mais dans la peinture de Giorgio Morandi, grâce à la réminiscence, la perception des choses devient l'image-souvenir d'elle-même, en un mouvement de venir à la présence où perception et mémoire se rencontrent. C'est une tonalité, une lumière, qui transfigurent toute chose, mais sans faire perdre à chaque chose sa phénoménalité, sa singularité, sa fragilité et son existence quelconque et temporelle. Le tableau devient le temps retrouvé, l'espace de cette transfiguration spirituelle des choses : la rédemption du temps en mémoire et de la matière en lumière.

Y.I.

Youssef Ishaghpour a publié récemment aux éditions Farrago *Tombeau de Sadegh Hedayat*, 1999 ; *La Miniature persane. Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, 2000 ; *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue avec Jean-Luc Godard*, 2000 ; *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, 2001.



farrago

Editions Léo Scheer