

MORANDI-MODIGLIANI

VOYAGES AUTOUR DE MA CHAMBRE

**Giorgio Morandi : la collection
Magnani-Rocca / Italia Moderna**

Musée de Grenoble
Prolongation jusqu'au 4 juillet 2021
Commissariat : Guy Tosatto,
Sophie Bernard et Alice Ensabella

Les Secrets de Modigliani

LaM, Villeneuve-d'Ascq
Jusqu'au 19 septembre 2021
Commissariat : Marie-Amélie Sénot

Nul n'a poussé aussi loin l'art du confinement que Morandi. En ayant fait venir d'Italie depuis décembre dernier 50 chefs-d'œuvre de la collection Magnani-Rocca, le musée de Grenoble a effectué un voyage complet autour de la chambre enchantée de cet enfermé volontaire. Un voyage intérieur qu'aurait peut-être partagé son contemporain Modigliani, si l'on en croit les secrets révélés au LaM de Lille Métropole.

PAR EMMANUEL DAYDÉ

« Le plaisir qu'on trouve à voyager dans sa chambre est à l'abri de la jalousie inquiète des hommes... Mon cœur éprouve une satisfaction inexprimable lorsque je pense au nombre infini de malheureux auxquels j'offre une ressource assurée contre l'ennui, et un adoucissement aux maux qu'ils endurent. » Ainsi parlait Xavier de Maistre en 1794, en ouverture de son *Voyage autour de ma chambre*. Mis aux arrêts pendant 42 jours dans la citadelle de Turin, le jeune militaire profite de son incarcération pour faire de sa cellule un « théâtre qui prête à l'imagination ». Cultivant « une âme ouverte à toutes sortes d'idées, de goûts et de sentiments », l'écrivain savoisien révèle les potentialités inconnues d'objets divers – un lit, un fauteuil, un portrait, un livre, un chien – jusqu'à se découvrir lui-même et « doubler son existence ».

Enfermé volontaire sa vie durant à Bologne en Émilie-Romagne, Giorgio Morandi semble avoir repris de l'autre côté des monts ce credo. « Certains peuvent voyager à travers le monde et ne rien en voir, prévenait-il. Pour parvenir à sa compréhension, il est nécessaire de ne pas

trop en voir, mais de bien regarder ce que l'on voit. » Ayant vécu, depuis ses 19 ans en 1909 jusqu'à sa mort en 1964, dans l'appartement familial au 36 de la via Fondazza, Morandi n'aura lui aussi regardé que sa chambre – cette « *camerella incantata* » (« petite chambre enchantée ») de 9 m², comme l'appelait l'historien de l'art Roberto Longhi.

L'art du presque rien

Et que regardait-il de manière aussi intense, ce nouveau saint François, dans la lumière de l'amour l'après-midi, avec l'obstination d'un *pèlerin immobile* recherchant Dieu dans sa cellule ? Presque rien, ou si peu : des « objets comme les autres », qu'il disposait sur une table face à lui, en variant imperceptiblement ses compositions géométriques pour tenter de circonvenir « le silence éternel des espaces infinis » entrevu par Pascal. Déplaçant parfois la table collée contre le mur ou coincée dans un angle, le marionnettiste conservait toujours la



même position face à ses marionnettes : de face et légèrement en surplomb. Seule alors variait la lumière, filtrant à travers un store blanc, baissé ou relevé selon le temps, l'heure, la saison et l'emplacement de la table. Et cette lumière tombant sur les bouteilles, les boîtes et les fleurs obsédait Morandi. Tout comme elle se mit à obséder le riche collectionneur Luigi Magnani, ce jour de 1941 où il vint frapper à la porte garnie de pots de fleurs de l'appartement de la via Fondazza, et qu'il s'introduisit dans la fraîche pénombre de la chambre-atelier du peintre, d'où

émanait, dit-il, « la sereine quiétude d'un parloir de religieuses ». L'intelligence de l'artiste tout autant que « le regard pur et gentil » de l'homme décidèrent entre eux d'une longue amitié. Après avoir reçu en cadeau diverses gravures, Magnani commet l'innocente méprise de vouloir commander une œuvre à Morandi, pour laquelle il confie à l'artiste un luth vénitien et deux flûtes

Giorgio Morandi. *Nature morte*.
1939, huile sur toile, 23 x 25 cm. Musée de Grenoble.



1918

indiennes. Bien que le Bolognais se révèle « *imbarazzatissimo* » face à cette demande, il n'ose décevoir la passion de son nouvel ami pour la musique classique. Incapable de transcrire la préciosité des instruments prêtés, Morandi se voit contraint de troquer ces modèles contre une petite trompette et une petite guitare, pauvres jouets achetés aux puces, auxquelles il joint une mandoline, oubliée chez lui par un cousin. Unique dans l'œuvre morandienne, *Nature morte (instruments de musique)* détonne comme une œuvre presque maladroite, même si elle peut évoquer la radicalisation aphoristique, atonale et monotone d'un Trio dodécaphonique de Webern. Confus après cet épisode malheureux, Magnani évite pareille bévue et achète désormais les œuvres directement auprès du peintre. Après la disparition de celui-ci toutefois, soucieux de constituer une synthèse essentielle et complète d'une œuvre plus diverse qu'il n'y paraît – mais aussi de posséder toutes les facettes d'un homme plus timide que véritablement isolé (qui suivait la politique – il sera arrêté une semaine en 1943 pour ses liens avec le Parti d'Action – et voyageait fréquemment entre Rome, Milan, Florence et Venise), le collectionneur fou de Morandi comblera les espaces vides entre ses trophées en acquérant un rare *Autoportrait* de 1925, tremblant et impersonnel à la façon des tendres portraits de Corot, ou encore la hautaine *Natura morta metafisica* de 1918.

Au bord de l'asphyxie

Après avoir étudié très jeune, entre 1907 et 1913, à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne (où, avant d'exclure radicalement toute présence humaine, il se spécialise dans la figure), Giorgio Morandi s'ennuie très vite dans ce milieu académique qui, reconnaît-il, ne lui apprend pas grand-chose. Davantage intéressé par les revues d'avant-garde parisiennes, l'artiste en herbe fraye un temps, au tout début de la Première Guerre mondiale, avec les futuristes. Plus que l'ivresse de la vitesse, ce qu'il retient de la remuante compagnie de ses camarades, c'est la discipline rigoureuse et la claire ordonnance cézannienne – comme le prouve la belle nature morte cubiste, aux austères camaïeux de bruns, gris et verts datant de 1914, qui appartient au Centre Pompidou. Mobilisé en 1915, le frêle artiste tombe malade, avant d'être hospitalisé et réformé. Sujet de nouveau à une grave

crise d'asthénie en 1917, Morandi ne produit cette année-là – celle du désastre de Caporetto avec ses 330 000 tués et ses 400 000 déserteurs en fuite – que quatre tableaux (dont un cactus recouvrant un autoportrait effacé) et se remet profondément en question. « J'ai besoin de calme », ne cessera-t-il de répéter dans ses lettres, à la façon d'un mantra. Découvrant les œuvres de Carra et de Chirico – sujets à des troubles nerveux et hospitalisés tout comme lui en 1917 (cf. article AA n° 94) –, Morandi sort de sa prostration en adhérant aux principes de la peinture métaphysique, qui vont le révéler à lui-même. Compagnon de route pendant deux ans de la revue *Valori Plastici* de Mario Broglio, qui devient son premier marchand, le Bolognais réalise et publie une douzaine de natures mortes d'une précision chirurgicale, hantées par les mannequins de Chirico et le clair-obscur du Caravage (dont il étudie les grandes peintures dans les églises romaines). D'une géométrie quasi mathématique et d'une sobriété toute franciscaine, la *Nature morte métaphysique* de la collection Magnani – en laquelle Chirico voit une « métaphysique des objets du quotidien » – aligne une pipe dressée, un demi-mannequin coupé en deux et une bouteille juchée sur une boîte, sur une table grise délicatement bordée de rose. Bien qu'ayant adopté le parti pris des choses, il n'est pas du tout certain, comme le prétend le critique Guido Giuffrè, que le mannequin, chez Morandi, ne soit jamais un vrai personnage mais un symbole – à la différence des Hector et Pénélope de Chirico. Tout au contraire, l'artiste bolognais – qui, toujours selon Chirico, « cherche à tout retrouver et tout créer lui-même » – me semble réaliser avec ces épures glacées au profil de canon son propre chemin de croix – comme tendraient à le prouver les trois ombres qui s'allongent sur le mur, à la manière d'une crucifixion.

Notre-Dame des fleurs

Rompant durant les années 1920 avec l'asphyxie métaphysique, Morandi réintroduit une picturalité trouble et émue, empruntée tout autant à Giotto, Masaccio et Piero della Francesca qu'à Cézanne et Renoir, et bientôt à Corot, Vermeer et Chardin. Focalisant ses regards sur « cette sorte de nature morte qui communique un sentiment de tranquillité et d'intimité », l'artiste conserve quantité d'objets usagés en attente, les enveloppant de fine poussière veloutée avec la dévotion qu'on porterait à des dieux lares, empruntant ses modèles immobiles aux bols, carafes, ramequins ébréchés et boîtes à biscuits dépareillées de la vaisselle familiale. Outre ses flacons vides

Giorgio Morandi. *Nature morte métaphysique*.
1918, huile sur toile, 54 x 38 cm.
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parme.



Giorgio Morandi. *Cortile di via Fondazza*.
1954, huile sur toile, 48 x 53 cm. Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parme.

aux couleurs fanées, l'artiste peint aussi des vases remplis de fleurs éteintes, *fioretti* franciscaines en forme de petits miracles, qu'il cède le plus souvent en cadeau à ses amis et à ses sœurs, telles « de petites offrandes votives » (Vitali). Même s'il faisait pousser de véritables roses dans son jardin, dont il coupait les tiges au ras de la fleur, Morandi préférait peindre ses énigmatiques bouquets de mariée d'après des reproductions du Douanier Rousseau et de Renoir, ou encore du Greco et de Zurbaran (dont la précision méditative le fascinait, qu'exemplifie celle des lys dans un vase transparent au centre

de l'*Annonciation* du musée de Grenoble). Le plus souvent cependant, l'artiste faisait prendre la pose à des fleurs de papier ou de soie, disposées là « en vue d'une arrivée, d'une attente » (Bonney), dans un vase flottant dans l'éther. États d'âme fragiles, apparitions fugaces dans une clarté d'au-delà, ces modestes bouquets ont été parfois perçus comme les succédanés des figures qu'ils ne peignaient pas.

Filippo de Pisis. *Le Crabe*.
1926, huile sur toile, 54 x 73 cm. Musée de Grenoble.

Cris et chuchotements

Ayant obtenu la chaire de gravure de l'Académie des Beaux-Arts de Bologne en 1930, en vertu de « sa réputation bien établie dans ce domaine », Morandi travaille l'eau-forte avec acharnement depuis 1927, en faisant montre d'un nouvel attachement à la tradition du *mestiere*. À l'inverse de la peinture, qu'il réalise dans la lumière naturelle, c'est dans l'obscurité et sous la lampe que le peintre de la vie secrète des choses fait naître ses « petits théâtres de la discordance ». Sous son trait incisif, les objets se mettent à se bousculer sur la table, ombrés et détaillés avec un réalisme accru. Un nocturne envahissant à la Rembrandt vient tempérer l'effet de réel et de surpeuplement carcéral. En serrant ses traits qui se croisent et se recroisent dans un maillage toujours plus dense, Morandi pratique une absorption lumineuse des formes, où se noient des « cris murmurés » – à l'instar du phénomène acoustique observé au dôme du Paviglione, où deux personnes placées sous deux pilastres peuvent s'entendre distinctement, comme si

elles étaient seules au milieu de la foule. Durant l'entre-deux-guerres, tout occupé à entonner « le chant à l'italienne des bons artisans d'Europe » (Chirico), Morandi dispose de peu de temps pour continuer à produire des tableaux. En 1933, inquiet du triomphe unilatéral du fascisme, rien. En 1939, convaincu de l'imminence du second conflit mondial, le prisonnier de Bologne ne livre que six natures mortes et deux paysages. La *Nature morte (à la carafe rouge)* de Grenoble, patiemment pistée pendant deux ans par Guy Tosatto, le directeur du musée, a pu être acquise en 2015, pour la somme de 1,1 million d'euros (grâce à un soutien exceptionnel de son Club des Mécènes, à hauteur de 830 000 euros) – portant à six le petit nombre de toiles de Morandi conservées dans les collections françaises. C'est peut-être face à ce minuscule voile de Véronique, que Tosatto rapproche de l'austère et caravagesque *Saint Jérôme pénitent* de Georges de la Tour – qui flagelle avec une discipline rougie de sang son corps nu et décharné –, que l'on ressent le mieux ce que le poète Philippe Jaccottet, disparu en février dernier, nomme « la conscience aiguë de la détresse humaine, de la



possible ruine de tout ». Poète de « l'effacement comme façon de resplendir », Jaccottet disait de la peinture de Morandi « qu'elle aurait reçu sa lumière de la neige ». Se détachant en contre-jour sur un fond illuminé, deux bouteilles effilées couleur tabac encadrent une mesure à grains et un broc en terre de Sienne brûlée, devant lesquels s'avance en tremblant une carafe d'un rouge orangé intense, telle une tache de sang. Modelée dans des contours flous dépendant d'une lumière éternellement changeante, cette survie coite, pétrie de silence et de foi aveugle, accuse le mystère du visible dans un glissement expressif du temps. Après-guerre, alors que la reconnaissance internationale semble décupler les forces et la production de l'artiste, l'art de Morandi progresse singulièrement en dépouillement et en concentration, jusqu'à atteindre un existentialisme de la matière et de l'étendue, comparable à celui de la figure et de la chair poursuivi par Giacometti. Ne projetant plus d'ombre, ses flacons badigeonnés de blancs fantomatiques et opaques s'agrègent à des vases carrés et à des bouteilles remplies d'eau pigmentée, pour quadriller l'espace dans une planéité flottante qui ne dit pas son nom de géométrie sensible.

La notte

Ayant l'habitude depuis 1913 de passer ses étés à Grizzana, pour soigner les problèmes de santé de sa sœur Maria Teresa, Morandi profite de ces



Giorgio Morandi.
Fleurs. 1942, huile sur toile, 28,5 × 30 cm.
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parme.

échappées à 30 km à peine de Bologne, dans la poussière rude des Apennins, pour peindre, en guise d'antidotes à ces natures mortes vues de près, des paysages vivants vus de loin – qu'il appelle *paesi*. Réfugié dans le petit village familial durant la Seconde Guerre mondiale, il se livre à une belle saison paysagère de 87 tableaux, qui constituent peut-être – comme le pensait Longhi – le summum de son art. S'il a toujours représenté des paysages – y compris à Bologne, depuis la fenêtre de sa chambre –, Morandi s'y applique particulièrement à des moments clés de son existence. Désirant atteindre l'essence même de la nature, il cadre soigneusement, à l'aide d'un télescope ou de jumelles, ses points de vue, peu spectaculaires voire banals et inintéressants, pour synthétiser des formes simples dans la lumière douce. Dans ses ultimes aquarelles quasi abstraites, « stèles d'air » (Jaccottet) qu'il consacre à différentes contrées allusives entrevues à Grizzana mais aussi, à l'été 1956 et 1957, à Levico dans la vallée de Valsugana dans le Trentin, l'artiste dissout le réel en des visions intérieures « traversées d'un souffle infini ». Tout un roman en un soupir, le dernier.

Alors qu'une reconnaissance internationale commence à distinguer le maître bolonais, les grands cinéastes italiens au sommet de leur période noir et blanc, Fellini dans *La Dolce Vita* en 1960, et Antonioni – qui le connaissait – dans *La Notte* en 1961, sont les premiers à éprouver l'incommunicabilité entre les êtres en filmant ses natures mortes. Bien qu'il ait timidement avoué qu'« il ne savait pas pourquoi il peignait comme cela », Morandi et sa science optique attirent enfin l'attention de la critique, qui le rapproche tout d'un coup du *color field* mystique de Rothko ou des formes simples du minimalisme américain. Tandis que Gilbert Lascault, repris par Guy Tosatto, observe qu'« avec les bouteilles et les pots, Morandi procède un peu à la manière dont Mondrian agit avec les carrés », la galerie David Zwirner de New York préférerait mettre en parallèle début 2021 le *non finito* coloré morandien avec les structures sérielles des *Hommages au carré* de Josef Albers. Se concentrant sur l'art italien moderne, le musée de Grenoble souligne, lui, les infinies ramifications poursuivies par l'art de Morandi : depuis la peinture métaphysique météorologique de Filippo de Pisis et « l'italianité retrouvée » – mais autrement empesée – de Mario Tozzi et du Groupe des Sept, jusqu'aux *Pierres flottantes* de Magnelli ou aux perforations spatialistes de Fontana et de Dadamaino. Pour conclure par les installations naturelles de l'Arte povera, quand « l'être-là » des pauvres objets de Morandi rencontre l'Être fleuve des pierres érodées par l'eau et sculptées à l'identique par Giuseppe Penone.

Le moine et le voyou

Premier musée français à avoir acquis une œuvre de Modigliani en 1923, le musée de Grenoble génère un trouble inattendu en faisant immédiatement suivre la *Nature morte* testamentaire, mélancolique et désincarnée, de Morandi de 1963 de l'insaisissable *Femme au col blanc* du Livournais. Plus âgé de six ans à peine que Morandi, M le Modi apparaît soudain aussi radical, à sa manière, que son cadet, dans sa tentative de « faire plastique » avec le réel. Bien qu'ayant mené une vie de soûlographe à l'opposé de la vie monacale de son contemporain, Modigliani n'a guère lui non plus quitté ses misérables chambres de Montmartre et de Montparnasse. « Je suis Modigliani, juif, cent sous », disait-il en abordant d'éventuels clients à la Rotonde. Pratiquant l'art de la variation, il ne peignait, de manière obsessionnelle et presque monochrome (pas plus de cinq tubes par tableau), que des figures et des nus enserrés dans une pièce dépouillée. Les travaillant tels des succédanés d'objets, en empruntant sa ligne gracieuse à Botticelli et sa construction par masses chromatiques à Cézanne, le Toscan objective et « chosifie » ses modèles vivants, en leur allongeant le nez de profil et le cou-colonne à la manière des statues khmères et africaines, et en leur oblitérant les yeux (« Quand je connaîtrai votre âme, je peindrai vos yeux », disait-il). Posant un nouveau regard sur les secrets du peintre en étudiant en laboratoire les six toiles qu'il conserve, le LaM révèle d'autres ambitions sous-jacentes sous les portraits. Tandis que *Paul Guillaume, novo pilota* cache une étoile de David et un portrait inversé de Béatrice Hastings, *Antonia* avoue en radiographie X six autres compositions, d'un nu dolent bouche entrouverte à un buste rouge en passant par deux cariatides. Plus étonnamment encore, le fantomatique portrait du pionnier du cinéma abstrait *Viking Eggeling* recouvre un paysage vert et luxuriant derrière le voile phosphorescent de son visage. Outre une austère *Petite Route de Toscane* en 1898, l'artiste se serait donc déjà adonné au genre avant les cinq vues épurées, presque métaphysiques, de la Côte d'Azur, auxquelles il aurait dit s'atteler à la manière d'un « novice » lors de son séjour à Nice en 1918-19. D'ailleurs, lorsqu'il est confronté un an avant sa mort à des paysages cubistes de Braque et de Picasso, il se récrie : « Mais j'ai dix ans de retard sur eux ! »

Que reste-t-il de cette philosophie dans le « rêvoir » ? « À la fin », avouait Morandi, deux ans avant sa disparition des suites d'un cancer, à l'âge de 73 ans, « il ne reste qu'une bouteille blanche ». Et un village, Grizanna Morandi, qui porte désormais son nom. Lorsque Modigliani meurt à 35 ans en 1920, usé par la tuberculose et les excès,



Amedeo Modigliani. *Paul Guillaume, novo pilota*. 1915, huile sur carton contrecollé sur contreplaqué parqueté, 105 x 75 cm. Musée de l'Orangerie, Paris.

il laisse sur son chevalet un *Portrait de Mario Varvogli*. À la fin, il ne reste chez lui qu'un homme en noir, devant un fond abstrait et rougeoyant qui évoque la guillotine. Mais les confessions de ses masques ont déclenché une véritable histoire d'amour avec les Français. Paris-Musées l'a bien compris, qui affiche sa *Femme en bleu* du Musée d'Art Moderne, pour souligner combien la privation des musées parisiens a été pénible durant la pandémie. Que Morandi et Modigliani nous manquent et tout est dépeuplé. ■

À LIRE

Philippe Jaccottet.
Bonjour, Monsieur Courbet – artistes, amis en vrac (1956-2008).

La Dogana / Le Bruit du Temps – 39 €