

Incaminato

Dans l'histoire de l'art on tombe quelquefois sur un motif, une technique, un trait de style etc. dont la reprise inattendue par un autre artiste ne présente pas seulement un intérêt pour cette histoire elle-même, mais aussi pour la sorte de drame qui semble ainsi se jouer *entre* deux œuvres parfois très éloignées quant à l'inspiration ou quant aux dates. Filiation fortuite ou avatar jugé fatal rétrospectivement, un destin de ce genre ne peut manquer de troubler — à condition qu'on n'en exagère pas la formule aux proportions de quelque « musée imaginaire » trop personnel ou trop systématique : dans cette forêt d'échos tous les sons, toutes les couleurs ne se répondent pas. En parlant par exemple du « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » comme l'ose Proust ou bien en faisant naître Schönberg d'une oreille de Bach on ne rationalise pas l'histoire de l'art mais on la tire plutôt vers la métamorphose, le rêve, vers les anachronismes, les pseudopodes, les effets de loupe dans le travail du rêve. L'histoire de l'art a un côté « rêve éveillé ». Les morts s'y mêlent aux vivants, tel détail grossit jusqu'à envahir toute la scène...

L'exemple que j'ai choisi me semble intéressant parce qu'il illustre bien ce double phénomène : un détail dans l'œuvre d'un peintre qui envahit la scène dans celle d'un autre ; et le fait que cette transformation conduise à modifier notre perception de la première œuvre en fonction de la deuxième... et réciproquement. Car c'est la distinction même de ces œuvres qui se trouve inquiétée : elles s'ouvrent désormais l'une sur l'autre, elles s'allument au reflet l'une de l'autre, abolissant jusqu'à un certain point la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Le « père » et le « fils » entretiennent un rapport qui défie la logique.

Cet exemple c'est celui du rapport entre Chardin et Morandi. Ce rapprochement lui-même n'a rien d'original, on le rappelle ici ou là depuis longtemps : les biographes de Morandi attestent son enthousiasme pour le maître français dès 1932. Il s'agira seulement de lui reconnaître une dimension psychique. Voici la thèse à démontrer : en tant que « phobique » la peinture de Chardin joue précisément le rôle d'une *construction de protection en avant-corps* devant la peinture « mélancolique » de Morandi. En quoi il ne s'agira pas seulement d'illustration : la description devra

montrer que, si la peinture nous apprend quelque chose sur le symptôme phobique, en retour la psychanalyse a bien le droit d'affirmer la profondeur psychique de la peinture.

Quelques indices préliminaires : dans le *Portrait du peintre Joseph Aved* qui est au Louvre (et qui s'intitule parfois *Un chimiste dans son laboratoire*, *Philosophe occupé de sa lecture* ou encore *Le Souffleur*) on voit un personnage assis commodément à sa lecture, replet, studieux, enveloppé d'une houppelande et d'un bonnet à poil joliment rembranesques. Ce qu'on remarque moins, au-dessus de sa tête, c'est une série d'ustensiles grisâtres posés sur un entablement où elle fait tout pour qu'on l'oublie, ternes, divers, difficilement définissables et qui ressemblent à s'y méprendre aux ustensiles alignés de Morandi (*fig. 1, 2*). Quel saisissant contraste entre la chaude figure humaine et la présence atone de ces choses dont la disposition ne relève ni du remplissage ni de la leçon (elles ne valent pas vanité). Dire que tout Morandi sort de là serait grossier, mais il est tentant de proposer que ce figurant neutre est le même personnage qui prend le premier rôle chez Morandi, qui envahit la scène après avoir éliminé tous les brillants sujets, voire, que ce discret bandeau presque évanouissant insère un filigrane dans le tableau, qu'il authentifie, que Morandi pour ainsi dire est l'âme ou le symptôme de Chardin — son symptôme, non sa vérité.



Figure 1



Figure 2

Deuxième indice : le *Jeune homme construisant un château de cartes* que Morandi admirait en reproduction dès 1932 et qu'il a peut-être vu à Winterthur à l'occasion de son exposition personnelle dans cette ville en 1956, contient — trois cartes à jouer formant un parallélépipède — l'un de ces solides à facettes diversement éclairées, fragiles et vides, qu'on

rencontre si souvent (via Cézanne sans doute, et Braque) dans les peintures de Morandi (*fig 3,4*). Une différence étant ici que Chardin représente ce château de cartes comme étant échafaudé par un garçon *dans le tableau* tandis que Morandi n'a jamais caché à personne qu'il fabriquait de ses mains les boîtages en carton qui lui servaient de modèles *en-dehors du tableau*. Il en découle une tout autre idée de l'illusion. Un drame se joue entre ces œuvres.



Figure 3

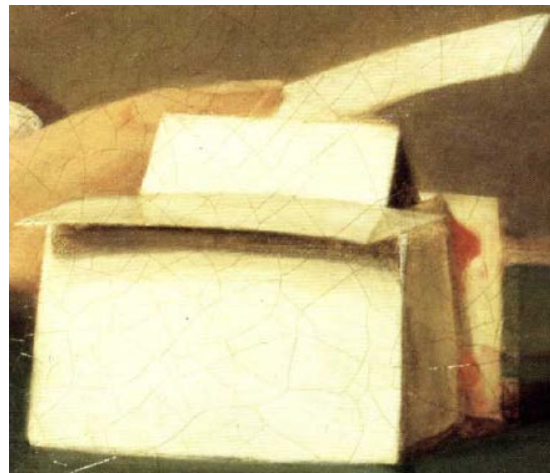


Figure 4

Comment poursuivre notre comparaison ?

Extérieurement les deux hommes étaient silencieux, officieux, consciencieux. Secrets quoique célèbres, lents, très absorbés par la tradition, ils se sont pourtant retrouvés à la pointe du mouvement, Chardin une première fois de son vivant vers 1760, Morandi deux siècles plus tard vers 1960 quand les Américains le découvrent et que Visconti, Antonioni ou Fellini le sollicitent pour des mises en scène ou des décors (on aperçoit des reproductions agrandies de natures mortes dans *La Notte* et dans *La Dolce vita*). Morandi modèle des avant-gardes italiennes alors que la parenthèse « métaphysique » est un malentendu, Chardin admiré par Giacometti, Francis Ponge ou Lucian Freud alors qu'il passe habituellement pour le type du peintre bourgeois et moral, voilà des paradoxes symétriques qui indiquent peut-être un chemin.

Plus intérieurement on note des ressemblances dans les façons de peindre.

La poussière de chaleur qui baigne des toiles de Chardin comme *La Pourvoyeuse* évoque la poussière qui recouvre uniformément les boîtes et les bouteilles de Morandi. (De fait il enduisait ses modèles de lait de chaux dit-on ou, plus curieusement encore, de peinture. Chardin quant à lui regrattait les couches de couleurs, y superposant des glacis qui laissaient transsuder la lumière par au-dessous. Cochin écrit très bien qu' « il revenait sur toutes les ombres »). Brume de la mémoire ? Grain du fantasme ? Ces formes ont une vie, ces surfaces une « peau » diaphane ou désaffectée, le toucher (le toucher ou la touche de l'intouchable) passe du côté de la peinture et nous en sommes l'objet.

Chez Chardin d'autre part il y a un certain recul des personnages par rapport au plan du tableau, ils paraissent parfois fantomatiques, d'une roideur étrange à la Seurat et presque sans poids, un peu comme ces pots de Morandi qui ont l'air extrêmement légers, peut-être factices, creux, ou ces paysages dans lesquels une maison est vue comme de loin (on sait qu'il peignait parfois d'après une observation aux jumelles) (*fig.5*). « Avec les années », note Rosenberg, « Chardin éloignera de plus en plus de nous les choses qu'il nous montre¹ ».

Images venues (ou revenues) de loin, et dans le cadre desquelles les choses ne sont pas assurées de garder la distance qui les appelle l'une vers l'autre. Arrangement radieux chez Chardin mais tellement parfait qu'il semble très fragile ou très ancien, plus souvent instable chez Morandi dont les « sujets » anodins se pelotonnent, s'anastomosent ou au contraire portent à faux comme s'ils étaient abandonnés par leur prochain géométrique. Dans les deux cas la fascination provient pour le spectateur d'une qualité de délicatesse, d'intériorité, mais aussi d'artifice voulu. Il ne s'agit pas de faire le vivant comme Greuze ou d'imiter les Hollandais. Pas d'anecdote. Pas de galanterie. Pas de trompe-l'œil. Pas d'histoire. Moins de gaieté en un mot que de la « gravité substantielle » dont parle Gide : embarquement pour Cythère, hasards de l'escarpolette, à d'autres !

Entre Morandi et Chardin un drame se joue autour de l'illusion. Ce drame dépend d'un traitement très spécial des objets et du sujet qui se rapporte à quelque chose qui n'y est pas mais que l'absence ou la rêverie indique sur le mode d'une question qui serait : qu'est-ce qui répond « absent » ?

Chez ces peintres l'air à la fois dense et rare organise un espace clos et vacant, comme si l'essentiel n'était pas dans les choses mais dans le

¹ *Chardin*, catalogue Flammarion, 1999.

rapport qui existe entre elles. Ici, dans un rien d'écart, un œillet blanc transfuse sa blancheur dans un verre d'eau qui lui donne la fraîcheur en échange et le mouillé ; là un chiffon jaune parmi des récipients vaut par les petites différences des plis et de l'assise dans les autres compositions de la série de 1952 au beau milieu desquelles il pourrait aussi bien disparaître, laissant comme une absence, un trou sans trou, un « plouf » optique où on le chercherait en vain (fig. 6²).



Figure 5



Figure 6

Peintres de formes qui se touchent à distance ou qui pourraient le faire, qui l'ont fait l'instant d'avant en caresse ou en meurtre, Chardin et Morandi sont deux grands peintres du vide. Ce vide évoque le calme et l'harmonie mais il pourrait aussi basculer dans une atmosphère d'angoisse phobique ou de mélancolie.

Mais qu'est-ce qui justifie l'emploi de ces termes *a priori* hétérogènes à l'esthétique : la mélancolie, l'angoisse, la phobie ? Les peintres ne nous donnent quand même pas une leçon de pathologie ! Oui. Mais c'est que l'art est analogie. Il donne à sentir et à penser — sans qu'on puisse dire quoi au juste. Indéfiniment, infiniment. Il fait penser à... . « Ça montre », dit Lacan à propos des images du rêve. La formule s'appliquerait aussi bien à l'art dans la mesure où les personnages de Chardin, saisis dans

² *The later Morandi*, catalogue d'exposition, Mazzotta, 1998, p. 117.

un moment d'absence, et ceux de Morandi, strictement abolis, s'effacent devant le monde, laissant la place aux choses. « Ça montre » l'angoisse, différents degrés de l'angoisse, différentes qualités d'absence, différentes dimensions du vide.

Et parce que l'art est analogie il interdit à l'esthétique de prétendre à un lexique propre comme les sciences en ont un chacune. Impossible d'établir une langue officielle de l'art, les œuvres étant toutes pour ainsi dire des dialectes ou même des « accents » comme il n'y a pour la psychanalyse que des cas.

Le sens multiple de la « mélancolie » dans l'histoire de la culture l'illustre bien. On peut même, en un sens, ajuster la transversalité de ce terme en art à sa transversalité psychopathologique³. Encore faut-il éviter les hypothèses forcées. Mais c'est encore la même idée : parce que l'art est analogie le rapprochement avec la réflexion sur les structures psychiques n'épuiserait jamais le sens des œuvres.

Elle en approche cependant quelque chose. Si un tableau est une « essence charnelle » comme dit Merleau-Ponty, la peinture ne peut qu'intéresser la « philosophie de Freud » en tant qu'elle est « une philosophie de la chair⁴ ».

Chardin et Morandi ont tous deux pris des risques qui n'apparaissent pas tout de suite. Ils ont d'abord abdiqué le grand genre (au XVIII^e siècle. c'était encore la peinture d'histoire) ; ils ont ensuite renoncé au pittoresque, et, plus mystérieusement, à l'érotisme ; ils se sont voués à l'objet en admettant que le plus courant valait le plus noble : c'est « la divine égalité de toutes choses » dont parle Proust : l'égrugeoir de Chardin est bien le frère du petit moule à cannelé de Morandi, la *Fontaine de cuivre* de 1760 la sœur des brocs de 1961 dignes comme des pietàs (*fig. 7*) ; ils ont suspendu le temps (par écrasement ou par concentration) ; ils ont contesté la perspective (distorsions, porte-à-faux, fonds abstraits et massifs qui barrent l'horizon comme pour bafouer la loi qui oblige à « faire fuir ses lointains ») ; ils ont échappé au discours (Chardin à l'allégorie et Morandi aux avant-gardes).

³ « La mélancolie ne serait pas une structure, mais serait transversale à chaque structure... », C. Dostal-Dias, J. Le Brun, Th. Longé, S. Rabinovitch, « L'abandon, l'autre nom de la mélancolie freudienne », *Essaim* n° 20, Ramonville, Erès, 2008.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, Tel, 1993, p. 324.



Figure 7

S'il fallait résumer cette audace à trois points je choisirais : la « *dévotion à l'objet* » comme disait encore Gide (qui en savait un bout) à propos de Chardin ; La *critique de l'illusion* (radicalisée chez Morandi); et troisièmement la *couleur du destin* selon une étonnante intuition de Francis Ponge à propos du maître français : « [...] Quand tout se réordonne, sans endimanchement, dans un éclairage de destin⁵ ».

L'art est une consolation⁶ (des larmes aux yeux l'en remercient) mais l'art est aussi un risque pris : on connaît des artistes qui se jettent par la fenêtre. C'est ce risque qui nous rapproche du drame de la phobie, de l'angoisse et de la mélancolie. La fenêtre c'est la visibilité : la phobie, pour commencer par elle, comporte la même révélation que la peinture selon Merleau-Ponty : « Le monde est autour de moi, non devant moi » ; « je le vis du dedans, j'y suis englobé » ; mais, parce que le corps curieusement n'est voyant qu'en tant qu'il est d'abord visible, la vision du coup est « le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être ».

Cette réflexion de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* (écrit au Tholonet en 1960) a été reprise par Lacan dans le *Séminaire XI* lorsqu'il

⁵ Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.

⁶ Au moins au sens de *La tête de Méduse* : "La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre (...) Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, *consolation* apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide." *Résultats, idées, problèmes* p. 49.

parle de « la schize de l'œil et du regard ». Paul Alerini commente cette formule en écrivant que devant certains tableaux « la position du spectateur est instable, l'œil, la conscience, la représentation [...] nous échappent. Nous sommes sur un point évanouissant, de division⁷. » Merleau-Ponty et Lacan ont en commun la critique de la représentation. Pour eux le rêveur, le spectateur découvrent que la perception est extérieure, que le toucher est dans le tableau comme tout à l'heure avec le mouillé de la rose ou le feutre de poussière dont je découvre les qualités tactiles précisément sans toucher la toile, que le regard lui aussi est dans le tableau comme dans *La Raie* de Chardin (*fig. 8*) ou bien dans l'ombre protectrice du broc de Morandi qui couve les objets devant lui comme les paupières baissées d'une Mère de douleur.



Figure 8

La Raie de Chardin manifeste bien la nature animale, organique, du regard ainsi que la fonction de la tache (*fig. 8*). « Le rapport du sujet avec l'organe est au cœur de notre expérience » rappelle Lacan. C'est un

⁷ P. Alerini, « L'objet regard », *L'Impair* n° 4, Marseille, 2003.

poisson mort qui nous regarde au Louvre avec la connotation sexuelle de son nom, pendu brutalement par un croc au mur d'une cuisine qui ressemble à un cachot. C'est un clown de cauchemar, une cagoule flasque⁸. Le regard de la bête éventrée, l'insondable humanité de son sourire idiot surmonte une exhibition de viscères et se multiplie en reflet par des paires d'yeux qu'on retrouve jusque sur le manche d'un couteau fourré dans un froncement de la nappe en désordre dont un détail (un peu à côté pour mieux le faire voir conformément au principe d'Arago évoqué par Lacan) figure un trou extraordinaire parmi des plis. (Trou peu commenté par rapport au chat, à gauche, qui pose ses pattes sur des huîtres). L'horreur de voir et de toucher sont ici mises ensemble. « Je ne vois que d'un point mais dans mon existence je suis regardé de partout » dit Lacan.

Cette scène horrible, familière et silencieuse fascine comme la tête de Méduse dont parle Freud⁹. Méduse est le nom du passage de la décapitation au masque selon Isabelle Morin¹⁰ — du pire au père. Le masque de Méduse provoque un effet d'inquiétante étrangeté mais il a une nature double, il paralyse et il fascine (à la manière des chevaux pour le regard du petit Hans¹¹), il angoisse et en même temps il pacifie comme le tableau dont Lacan dit qu'il est une invitation « à déposer là son regard, comme on dépose les armes ».

Le masque de Méduse dont cette raie d'angoisse est un avatar remplit la fonction de l'objet phobique qui permet à Hans d'accomplir un travail psychique. Hans devant l'enclos de moutons au zoo de Schönbrunn s'étonne qu'on barre un espace rien qu'avec une corde sous laquelle il est facile de se faufiler ; Freud interprète ensuite le commentaire du père en écrivant que Hans s'est heurté à la barrière de l'inceste : ce que le père fait avec la mère, « cette énigmatique chose interdite », le petit Hans l'exécute en imagination « en la remplaçant par quelque chose de violent comme briser la vitre d'une fenêtre, par l'intrusion dans un espace clos¹² ». Les tableaux très bordés de Chardin appellent irrésistiblement l'attentat. *La ratisseuse* de 1739 (à Munich) ne rêve qu'un instant mais cet instant suffit pour faire apparaître à côté d'elle un solide couperet fiché dans un billot.

⁸ Cf. Titus-Carmel, *Au Louvre avec Gérard Titus-Carmel*, Paris, Somogy, 1999.

⁹ S. Freud, *La tête de Méduse*.

¹⁰ I. Morin, *La phobie, le vivant, le féminin*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

¹¹ S. Freud, *Le petit Hans*, Paris, P.U.F, Quadrige, p. 24.

¹² *Ibidem*, p. 35.

L'éventration vaut castration et selon l'équivalence inconsciente *trop = aucun* l'étalage tombant des viscères dans le corps de la raie expose et dérobe en même temps le manque de pénis, la privation féminine. L'effroi devant la castration protège de l'angoisse selon Freud. *La Raie* à sa manière représente l'irreprésentable, en tant qu'objet phobique elle occupe une place où, selon l'expression d'Isabelle Morin, il « opère à la place du père réel¹³ ».

Ce qui soutient cette hypothèse ici c'est que *La Raie* tranche sur un ensemble de peintures « enfant sage » comme *La Bonne Éducation*, *La mère laborieuse* ou *La toilette du matin* (fig. 9) qui présentent une profonde intimité entre la mère et l'enfant. Le père en est absent. Dans un espace où la barrière de l'inceste ne parvient pas à se constituer en interdit l'animal phobique représenterait une métaphore paternelle déplacée¹⁴. (La distance qui sépare une *Jeune fille au volant* et *La Raie* correspond à peu près à la distance qui sépare chez Goya *L'Ombrelle* et *Saturne*). Selon M. Pleynet « rien de tel que *la Raie* n'a été peint jusqu'alors et rien depuis ». C'est l'un de ces tableaux « qui excluent toute pruderie et toute timidité d'interprétation¹⁵ ».



Figure 9

¹³ I. Morin, *La phobie, le vivant, le féminin*, op. cit. p. 305

¹⁴ J. Lacan, *Séminaire IV La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 347.

¹⁵ M. Pleynet, *Chardin, le sentiment et l'esprit du temps*, Paris, L'épure, 1999, p. 29.

Chardin apporte avec *La Raie* une révélation ou deux peut-être. La première étant comme disait Merleau-Ponty qu'on ne regarde pas un tableau comme on regarde une chose : « Mon regard erre en lui [...] je vois *selon* ou *avec* lui plutôt que je ne *le* vois ». Le peintre naît dans les choses comme la vision dans le visible. La construction cartésienne de la représentation qui oppose le percevant et le perçu dissimule quelque chose que la peinture arrive parfois à faire comprendre. Car mon corps n'est voyant que parce que la vision est d'abord à l'extérieur et partout : dans la mort du poisson, l'appétit du chat, l'œil de la nappe, sur l'anse du chaudron, le manche du couteau. « La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est *avoir à distance* [...]. Cette vision dévorante [...] ouvre sur une texture de l'Être [...] que l'œil habite comme l'homme sa maison ». Voilà en quoi la peinture « donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible¹⁶ ».

L'art de Chardin rend visible l'invisible homologie de la peinture et de la peau. Comment exprimer l'expérience qu'on appelle « faire tache » ? Il a choisi la voie violente. Le poisson « raie » est un losange de chair plate. Aussi plate qu'une toile ou presque. Chardin ouvre cet animal répugnant plein d'organes, ce rien d'épaisseur « comme les deux battants des portes de l'enfer¹⁷ ». Avatar de Méduse en tant que monstre marin, *la Raie* évoque aussi une parodie du voile de Véronique, et, par là, l'interprétation lacanienne du jeu de Hans avec les culottes de sa mère comme représentant, parce qu'elles peuvent tomber, « le voile derrière quoi est cachée l'absence de son pénis » : « Pour voir ce qui ne peut être vu il faut le voir derrière un voile, c'est-à-dire qu'un voile soit placé devant l'inexistence de ce qui est à voir¹⁸. »

La deuxième idée concerne donc le désir. En tant que regard mort, détaché, sans prise dans le miroir, le regard de la raie figure un objet *a* au sens de Lacan c'est-à-dire qu'il articule le désir au manque et à l'Autre. L'importance de ces coordonnées dans cette œuvre justifie l'idée de Lacan de nommer *tableau* « la fonction où le sujet a à se repérer comme tel ». Ce que la raie adresse spectralement à l'œil qui la dévore c'est la question : « Qu'est-ce que tu cherches en me regardant, petit homme ? ». (Que l'œil

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 27.

¹⁷ Titus-Carmel, *Au Louvre...*, *op. cit.* p. 41.

¹⁸ J. Lacan, *La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 356.

et la raie s'arrangent également au beurre noir suggère peut-être que la question est sans issue).

Que sait-on du corrélat biographique de cette peinture ? Peu de choses et peu importe. « J'ai souhaité, pour Chardin, savoir quelque chose de l'homme » regrettait déjà Van Gogh¹⁹. Quand même il faut citer les propos de Chardin rapportés par Diderot deux ans avant le suicide de son fils : « Celui qui n'a pas senti la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille ; celui qui comme mon fils l'a sentie trop tôt ne fait rien du tout ». La mort à Venise de ce fils peintre « raté » l'a bouleversé, c'est une phrase qui met Chardin moins du côté du charme bourgeois que de la tragédie. Quelque chose est en cause qu'il faudrait ne pas avoir « senti trop tôt » ; on n'échappera pas non plus à l'arbitraire en la déduisant des circonstances mal élucidées dans lesquelles en 1757 devant notaires le père obligea le fils à renoncer à la succession de sa mère pour la part qui lui revenait.

Une pudeur savante cache aussi bien la vie du Bolonais. Qu'a déclaré Morandi qu'on puisse mettre en regard du propos de Chardin ? On pourrait citer Leopardi, son poète préféré :

*E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.*

Et cette haie qui, de tout bord ou presque,
Dérobe aux yeux le lointain horizon.

Ce serait la signature de l'élément « mélancolique ». Que devient l'horizon dans les paysages torpides et prismatiques des environs de Grizzana (*fig. 5*) ? Que devient l'horizon dans les natures mortes (c'est le cas de le dire) des années 40 ou 60 ? Il est perdu, renoncé. Il est signalé disparu. Cliniquement l'effondrement de l'horizon, le nivellement de la vie signalent la mélancolie. On ne verra plus chez Morandi les transparences, les enfants grondés ou rêveurs, les teints de pêche de Chardin. On est passé de l'*absorbé* au *résorbé*. Dans un registre toujours étroit, humble et matériel, tout a changé pourtant. La figure humaine est abandonnée ; l'éclat des choses a disparu. Un monde déglacé de sa brillance phallique se donne à voir dans une peinture exsangue, vidée de sa substance de sang²⁰.

Mais ici il faut faire attention, car la peinture de Morandi n'exclut pas complètement la couleur ni la profondeur, elle les exténue seulement ; et cela produit des effets paradoxaux. Car cette peinture exerce bel et bien

¹⁹ Lettre à Théo de novembre 1885.

²⁰ Selon Vaudoyer cité par Arasse dans *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Biro, 1993, p. 208 : « sang jaune, sang bleu, sang ocre... ».

une attraction, elle a du charme : le charme de la peinture moderne qui selon Paul Alerini « va chercher dans la lumière ce qui échappe au calcul géométrique ». Frontalité n'est pas planéité. Le flou n'empêche pas plus le cadrage que la série n'implique la monotonie. La figure humaine, quoique éclipsée, subsiste encore à l'état d'évocation si l'on admet par exemple que la nature morte de 1953 n° 870 au catalogue Vitali²¹ (fig. 10) « cite » ou « équivaut » au *Jeune homme construisant un château de cartes* (fig. 3) ; ou que tel grand broc de 1960²² vaut maestà (fig. 7). (Il y aurait là *en peinture* une révélation de l'« être d'objet du sujet »). Quant au « défaut de perspective » dont parle M.-C. Lambotte à propos de la mélancolie²³ il manifeste avec Morandi toute son ambiguïté, car que voit-on ? « une sorte d'alignement contingent » en effet, une juxtaposition d'ustensiles quelconques, interchangeables et dépouillés de leur ustensilité même (car on ne saisit guère à quoi dans tant de cas ils pourraient bien servir) ; mais ce qu'on voit aussi c'est une « activité d'arrangement », un « appel au regard », une recontextualisation analogue à certain « mode de résolution propre au sujet mélancolique » qui s'observe dans la cure.



Figure 10

Notre méthode analogique (elle-même en grande partie une construction imaginaire) est confortée par l'emploi des termes esthétiques choisis par cet auteur pour sa clinique de la mélancolie : « défaut de

²¹ Cf. K. Wilkin, *Morandi*, Paris, Hazan, 2007, reproduction de la p. 104.

²² Cat. Vitali n° 1198, Wilkin p. 126.

²³ M.-C. Lambotte, *La mélancolie, études cliniques*, p. 133.

perspective », « surface plane », « écran », nivellement », « cadrage », « perte de relief de la réalité », « ombre »... S'agit-il donc seulement de métaphores ? Ou plutôt une certaine visée mélancolique de l'art trouverait-elle à s'éclairer plus intrinsèquement à la lumière d'une certaine « visée esthétique dans la mélancolie » ?

M.-C. Lambotte emprunte à un patient l'image de l'éclipse de soleil pour illustrer le vécu d'écran de la réalité quotidienne devant l'éclat d'une « vraie réalité » cachée derrière. Un autre *canto* de Leopardi y fait écho :

*Era la mattina, e tra le chiuse imposte
Per lo balcone insuava il sole
Nella mia cieca stanza il primo albore...*

C'était le matin et,

Par les volets clos du balcon,

Le soleil glissait dans ma chambre aveugle la première clarté...

« La matière existe, bien sûr, mais elle n'a en soi aucune signification » déclarait Morandi. Tout est terne et sans valeur mais il y aurait ailleurs un monde idéal, n'est-ce pas une façon de comprendre le rapport entre la sphère des natures mortes et celle des paysages ? Mais les paysages eux-mêmes ne suggèrent-ils pas autre chose, derrière, comme en éclipse ? C'est l'interprétation d'Yves Bonnefoy : « Là-bas, il y a un monde habitable. Là-bas, la preuve que la parole peut abriter de la vie²⁴. » Bonnefoy parle de « cénotaphe » (de tombeau vide) ; il évoque la question du temps : « ce qui est sur la toile [...] ne paraît laisser place à aucune remémoration de quoi que ce soit d'existential. *Mais cela n'est vrai qu'à première vue* » (je souligne). N'y a-t-il pas avec ce « repentir » un risque de confusion entretenu par Bonnefoy entre le deuil et la mélancolie ?

Selon Freud le deuil et la mélancolie partagent certains traits communs dont le vécu de perte évidemment, d'appauvrissement, ainsi que l'extrême longueur du processus conduisant à « accomplir en détail le détachement de la libido²⁵ » attachée à l'objet perdu. Mais à la différence du deuil la mélancolie n'est pas simple, « la relation à l'objet est compliquée par le conflit ambivalentiel ». La haine et l'amour se livrent en effet à une « multitude de combats singuliers » pour détacher la libido de l'objet ou au contraire en maintenir la position ; c'est que la mélancolie selon Freud présuppose deux conditions contradictoires : « d'une part une

²⁴ Y. Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 142.

²⁵ S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard Folio, 1986, p. 167.

forte fixation à l'objet d'amour, mais d'autre part et de façon contradictoire une faible résistance de l'investissement d'objet²⁶ ». Avec la théorie selon laquelle dans la mélancolie et contrairement au deuil le sujet ne sait pas *ce* qu'il a perdu (la perte se situant dans le « royaume » très précoce des « traces mnésiques de chose ») je trouve que cette idée permet de mieux sentir l'ambiguïté des natures mortes de Morandi à la fois si tristes et si douces, si présentes et si abandonnées.

C'est un deuil si l'on veut mais un deuil on ne sait de quoi et un deuil impossible. Le dénouement ressemble à un « suicide de l'objet » si l'on peut dire par référence à l'expression de Lacan²⁷. Les derniers paysages, ceux de 1964, très angoissants — aussi beaux que ceux des années 40 — se jettent eux-mêmes par la fenêtre. Comme si Morandi avait décidé d'en finir avec les jeux du désir. (Il y a d'autres interprétations possibles). M.-C. Lambotte commente ainsi l'expression de Lacan : « Rien n'est venu suspendre l'évanouissement du désir de l'Autre, pas même l'appel du sujet, ou, du moins, ce qui ultérieurement aurait été de cet ordre²⁸. » Mais Morandi, lui, ne s'est pas suicidé et il a continué de peindre jusqu'à la fin. Le « suicide de l'objet » ne peut donc s'entendre ici qu'au sens d'une hypothèse sur le rapport entre ces peintures et le désir qui s'y investit venant du spectateur.

J'ai essayé d'éclairer l'un par l'autre un pan de la peinture et un morceau de la psychopathologie en suivant l'idée que le tableau fait apparaître quelque chose du sujet que la conscience ne perçoit pas. Dans une lumière de destin la dévotion à l'objet a mis au jour une illusion. J'espère avoir montré que tout se passe comme si la « phobie » de Chardin libérait l'espace où la « mélancolie » de Morandi s'installe ; que l'une défend l'autre ou se défend de l'autre ou contre l'autre. Il y a une sorte d'appauvrissement dans le passage d'un silence à un autre genre de silence, d'un monde où les objets conservent une dimension métaphorique à un autre dans lequel ils se réduisent au statut de séries métonymiques. Mais il y a aussi dans ce très lent glissement presque immobile une purification de l'être de l'objet qui passe de φ à $(-\varphi)$. Cela ne signifie pas pour autant un progrès : la purification est déjà à l'œuvre chez Chardin... que Morandi ne renie pas. Et cela ne revient pas davantage à une explication de l'attrait de ces œuvres car l'« explication » s'arrête au même point que la méthode,

²⁶ *Ibidem*, p. 156.

²⁷ J. Lacan, *Séminaire VIII Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 458.

²⁸ *Ibidem*, p. 48.

qui n'est pas tout. D'où vient la violence chez Chardin ? D'où vient le désespoir de Morandi ? Phobie et mélancolie se touchent en un point peu remarqué ; on a tendance à isoler les problématiques, à négliger les articulations. Ce point c'est le savoir « que la vérité réside dans le non-rapport avec l'objet », plus assuré dans la mélancolie. D'où la proximité entre l'art qui joue d'un leurre et le déjoue, et la mélancolie dont Freud écrit qu'elle a beaucoup d'affinité avec la vérité.

(Roberto Longhi qualifiait Morandi de « nouvel *incamminato* » par allusion à l'*Accademia dei Incamminati* fondée à Bologne vers 1585 : « L'*incamminato* est celui qui se met en chemin²⁹. »)

²⁹ Cesare Brandi / Roberto Longhi, *Sur Morandi*, Éd. de la revue Conférences, 2009