

Rencontre

Primatice, maître de Fontainebleau

Entretien avec Dominique Cordellier, commissaire d'exposition

Créateur hors pair, Francesco Primaticcio (1504-1570), dit Primatice, consacra l'essentiel de sa vie à servir, par son art, le prestige des rois de France, de François 1^{er} à Charles IX. Il incarne tout à la fois la quintessence du maniérisme italien et l'accomplissement de la Renaissance française. Cinq siècles après sa naissance, le Musée du Louvre lui rend hommage à travers une grande exposition monographique, la première jamais consacrée à cet artiste italien.

Art Absolument : Qu'est-ce que le *maniérisme* ? Un anti-classicisme ou une Renaissance au degré second ?

Dominique Cordellier : La question du *maniérisme* anime les historiens d'art depuis longtemps, depuis la fin du XVIII^e siècle, mais elle les anime davantage depuis que Wölfflin a mis en place deux autres pôles, ceux du Classicisme et du Baroque. Le mot est d'abord l'héritier d'une défiance séculaire vis-à-vis des *imitateurs* de Raphaël et de Michel-Ange. Le maniérisme est d'abord défini comme une *altération*, une *perversion* du classicisme et s'accompagne d'une critique qui dit "trop d'art nuit à l'art". Puis, au début du XIX^e siècle, des historiens commencent à saluer l'originalité et l'inventivité du *décor* maniériste. C'est le premier pas, vite franchi, vers une affirmation de l'autonomie du maniérisme. Ce qui compte alors, c'est la subjectivité, l'imagination débordante, la force d'expression de l'art maniériste, un art qui a mis en crise, le mot est de Dvorák, la Renaissance. Dès lors, les thèses se multiplient pour définir l'insaisissable : anti-classicisme, →



Jean Clouet.

François 1^{er}, roi de France.

Bois, 96 x 74 cm. Musée du Louvre.

.../...

| actu |

Musée du Louvre
Primatice, maître de Fontainebleau
Du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005

survivance hyper gothique, anti-humanisme, détournement de la Renaissance. On se met à délimiter un premier et un second maniérisme, une pose classique au sein même du maniérisme, un anti-maniérisme final, qui présenterait le maniérisme sur l'envers. Pour moi (et ce n'est pas original), l'observation de l'art de Primatice, dont il est question aujourd'hui dans l'exposition qui a lieu au Louvre, doit profiter du rejet relative-



Primaticcio Francesco.
Juno ou Iris chez le sommeil.
Florence, Musée des Offices.

ment récent de toutes ces définitions subtiles du maniérisme au profit d'un retour au mot ancien de *maniera* qui signifie, peu ou prou, *façon, manière, style*. Le maniérisme de Primatice, si l'on repasse par le concept de *maniera*, apparaît comme un "hyper classicisme", capable de raffiner, de distiller, d'alambiquer, de sublimer tant le modèle vivant que les formes de l'antiquité, ou le style de Giulio Romano, de Parmigianino, de Michel-Ange, de Corrège... ou son propre style, en faisant émerger, par tour de force, du jamais vu... Cette présentation donne l'impression d'un maniérisme essentiellement italien, qui se résoudrait en une tension entre un pôle romano-toscan avec Michel-Ange et un pôle émilien avec Parmigianino. Cette impression est renforcée si l'on considère Fontainebleau comme le lieu où ces deux tendances se côtoient, se confrontent et finalement se contaminent et se confondent grâce à deux acteurs majeurs, qui apparaissent tout d'abord comme deux substituts : l'un, Rosso, champion de Michel-Ange, qui répond à l'appel de François 1^{er} en 1530, l'autre, Primatice, alter ego de Giulio Romano et tenant de Corrège et de Parmigianino qui, lui, arrive en 1532. Fontainebleau a été décrit comme le lieu d'un choc entre deux tendances de la culture italienne, hors du territoire italien, après le Sac de Rome en 1527. C'est une vision

suggestive, efficacement didactique, qui ne doit durer que le temps d'entrer dans le vif (et dans le détail) de l'étude.

Art Absolument : Quel est le rôle de Vasari dans l'élaboration de ce courant ?

Dominique Cordellier : Vasari qui est, en 1568, le premier historiographe de Primatice, vient relativement tard par rapport à ce que nous venons d'évoquer. Il nous intéresse ici précisément parce que, venant assez tard, il peut faire œuvre d'historien et mettre les choses en perspective. Dans ses *Vies* des plus fameux peintres architectes et sculpteurs depuis Cimabue, il conçoit trois âges de la *manière* en constante, mais multiforme progression : un premier qui s'étendrait de Cimabue à Masaccio, un deuxième de Masaccio à Léonard de Vinci, un troisième de Léonard au temps présent, un temps qu'il ne conçoit pas du côté des vivants mais du côté des morts, à savoir celui des grands disparus. La première édition des *Vite* – des *Vies* – de Vasari, en 1550, n'est consacrée qu'à des morts – le seul artiste vivant à être traité est Michel-Ange. Dans la deuxième édition des *Vies*, en 1568, malgré l'admiration infinie qu'il a pour Michel-Ange, qui désormais est mort mais qui reste l'artiste principal, Vasari décide d'ajouter à son ouvrage, quitte à désorganiser son système historique, la biographie de trois artistes vivants : Primatice, Titien, Jacopo Sansovino ; trois nouvelles vies accompagnées de sa propre autobiographie et d'un chapitre sur les fondateurs de l'Académie *del disegno* à Florence. Qu'est-ce que cela signifie ? D'abord que ces trois vivants qui ont les honneurs d'une Vie, sont vieux : on peut en parler, leur œuvre est derrière eux. Ensuite, chacun incarne quelque chose d'essentiel. Sansovino, c'est le sculpteur par excellence. Titien, c'est le peintre pur, indépendant. Primatice, à l'inverse, c'est le maître du dessin, capable de réussir auprès du prince dans toutes sortes de domaines – peinture, sculpture, architecture, en passant par le costume et la fête éphémère – en fédérant le talent de ses collaborateurs grâce à la perfection de ses dessins précisément. Son profil artistique est, en ce sens, proche de celui de Vasari. Les propos de celui-ci sont d'ailleurs d'autant plus intéressants que c'est un homme de métier qui parle du métier. La construction des *Vies* de Vasari, à travers lesquelles se dessine par petites touches une théorie de la *maniera*, n'est pas seulement historique, mais aussi narrative, à la manière de Boccace. Le "récit" vasarien, qui met les artistes et les œuvres en perspective, est rythmé d'anecdotes qui allègent l'ensemble, mais aussi de préambules moralisants et d'épitaphes raisonnables qui permettent de rappeler la dignité de l'artiste. Ainsi il est essentiel →

de percevoir, à travers le récit de la vie de Primatice, une revendication sociale. Si Vasari a prisé Primatice dans son ouvrage – n'ayant connaissance que de ses dessins et ignorant complètement l'œuvre de Fontainebleau – c'est grâce à son succès formidable auprès de quatre rois, de François 1^{er} à Charles IX, là où un Léonard de Vinci était mort et où un Andrea del Sarto ou un Benvenuto Cellini avaient plus ou moins échoué.

Art Absolument : Comment s'opère pour Primatice le passage de la cour de Mantoue à celle de Fontainebleau ?

Dominique Cordellier : La circulation des artistes est un phénomène courant à cette époque. La France est gouvernée par un roi italophile : Balthazar Castiglione, dans son manuscrit du *Cortegiano*, avait déjà prédit que si Monseigneur d'Angoulême – le futur François 1^{er}, qui



Primaticcio Francesco.

Psyché et l'Amour.

Huile sur toile, 99,6 x 92,6 cm. Detroit, Institute of Arts.

n'était pas encore l'héritier du trône sous Louis XII – devenait roi, la France serait policée et italophile. En fait, François 1^{er} va suivre la ligne profondément italo-phile tracée moins par Louis XII que par Charles VIII. Il ne faut pourtant pas s'y tromper : François 1^{er} est partagé entre le goût – qui va vers les artistes du nord et notamment les peintres flamands – et la culture, le prestige, qui va vers le sud, l'Italie antique et son renouveau au début du XVI^e siècle. Là, le mythe impérial joue un grand rôle. Rosso, puis Primatice vont devoir répondre à ce goût du prestige. Pourtant, François 1^{er} (contrairement à Charles VIII) n'a pas été très loin en Italie. Mais il a une culture livresque importante, en particulier en ce qui concerne les auteurs anciens. Et il est bien informé. La Cour, qui est un lieu de passages et d'échanges, enrichit son horizon : étant jeune roi, il a eu un otage particulièrement étonnant, Federico Gonzaga, devenu par la suite duc de Mantoue. C'est à lui qu'il s'adresse quand il a besoin d'un jeune homme qui sache peindre et faire des stucs. Ce jeune homme, c'est Primatice. À cela s'ajoute le fait que Rosso, sur le chemin de Venise, en passant par Mantoue, a dû remarquer ce jeune Primatice, qui est le meilleur des collaborateurs de Giulio Romano au palazzo Te. Le goût pour les artistes italiens évolue. Aux Lombards, assez nombreux sous Louis XII, succèdent, au début du règne de François 1^{er}, des grandes figures florentines : Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, qui lui procurera une grande déception, Rustici... Michel-Ange ne viendra pas. François 1^{er} obtient Rosso. De la même façon, il aura Primatice comme substitut de Giulio Romano, dont il connaît l'œuvre soit directement à travers ce qu'on lui

a montré, soit par la cour de Mantoue avec qui il est en contact. Désormais ce sont les Émiliens qui dominent.

Art Absolument : Comment peut-on concevoir le statut de ces deux artistes ?

Dominique Cordellier : Les deux artistes ont une formation de peintre, qui passe bien évidemment par l'apprentissage du dessin, mais ont également une expérience de la sculpture, à travers le stuc – une forme de réinvention assez récente d'une technique antique. Comme tout artiste de Cour qui se respecte, ils évoluent l'un et l'autre, de la peinture vers l'architecture. C'est un schéma habituel, qui se retrouve chez beaucoup d'artistes (Raphaël, Michel-Ange, Giulio Romano...). Ce phénomène s'explique notamment par l'investissement croissant de la notion de l'espace : de l'illusion de profondeur de la peinture au volume de la sculpture, du volume de la sculpture à la tridimensionnalité de l'architecture, de la tridimensionnalité de l'architecture à l'espace du palais ou de la cité. L'idée du prestige du métier réserve une place d'honneur à l'architecte. De plus, l'architecture a le mérite d'intégrer tous les arts : il s'agit d'artistes décorateurs, qui ont eu à affronter l'espace, à opérer un travail précis de compartimentage, de structuration des parois et des voûtes... Ces artistes ne travaillent pas seuls : ils ont des pairs, dont ils fédèrent, domestiquent ou colonisent les talents par le dessin, et ces pairs sont peintres, graveurs, sculpteurs.

Art Absolument : S'agit-il d'un statut entre peintre et décorateur ?

Dominique Cordellier : La question qui, si je comprends bien, est celle d'une éventuelle hiérarchie entre peinture et décor, ne se pose pas vraiment en ces termes pour les artistes de cette époque. Il n'y a pas de conflit entre le décor, le décoratif, la figuration, ni même entre le lieu qui porte des représentations au mur ou au plafond, et la représentation sociale qui se joue dans ce lieu. L'un prolonge l'autre. Le monde du décor n'est pas au même niveau que le monde terrestre, mais il est à la même échelle : les cariatides de la chambre de la Duchesse d'Étampes font 1 m 90 de haut, comme le roi...

Art Absolument : Ce qui est étonnant c'est que, loin de l'unité du tableau, il semblerait que l'œuvre se constitue d'une prolifération de l'espace investi par des techniques multiples...

Dominique Cordellier : L'unité est donnée par la fonction



Primaticcio Francesco.

Les Antipodes.

Dessin cruciforme pour la voûte de la galerie d'Ulysse,
III^e compartiment, 35,6 x 47,7 cm. Musée du Louvre.

du lieu. On a un lieu qui a une fonction, une étiquette – chambre, salle, galerie... À Fontainebleau, Primatice travaille dans ce genre d'espace : de la chambre de la Reine à la chambre de l'empereur Charles Quint (qui ne sera pas prête à temps pour être utilisée), en passant par la galerie d'Ulysse... le programme du décor est déduit de la fonction. Le meilleur exemple en est sans doute les bains où, à la voûte de l'étuve, il y avait l'histoire de Phaéton qui, du fait de sa maladresse d'aurige, a desséché le monde et l'histoire de Callisto dont la grossesse est découverte par Diane au bain... Chaque épisode représenté s'appuie sur un texte grec ou latin, ici les *Métamorphoses* d'Ovide, ailleurs l'*Iliade* ou l'*Odyssée*. Le peintre doit affronter et servir de nombreux registres littéraires, hédoniste ici, épique là, héroïque ailleurs, ou élégiaque encore... Le dessin, quant à lui, doit faire en sorte que le décor respire avec la fonction. Il n'y a pas de grande distance entre la Cour qui, selon le mot d'André Chastel, est "une mythologie en acte" et le monde des Dieux, qui se déploie sur la voûte de la galerie d'Ulysse par exemple. Et c'est dans les fêtes, où les costumes créés par Primatice permettent aux souverains et aux grands de se travestir en dieux, en déesses, en chimères... ou en fontaine d'eau parfumée que l'on perçoit le mieux que Cour et Château forment une "œuvre d'art totale", si vous permettez une expression aussi anachronique que discutable.

Art Absolument : On s'aperçoit en visitant Fontainebleau que la légendaire galerie d'Ulysse n'existe plus, la galerie de François 1^{er} a été endommagée, etc... L'exposition, en ce sens, parle d'un continent partiellement englouti. Quel est l'enjeu de l'exposition à cet égard ?

Dominique Cordellier : Par rapport à la somme des disparitions de ce qu'a été le château de Fontainebleau jusqu'à Henri IV, et qui est aussi désolante qu'impressionnante, l'exposition ne cherche pas écrire l'histoire à rebours, à "reconstituer" ce qui est irrémédiablement défait. Vous n'y trouverez pas d'hypothèse de reconstruction, même si nous nous sommes efforcés de mettre bout à bout tout ce que nous savons. Il n'y a pas assez de matière pour en formuler, même de manière, comme l'on dit, "virtuelle". Fontainebleau n'a que trop souffert par le passé, de restaurations qui croyaient de bonne foi pouvoir s'appuyer sur des témoignages graphiques parcellaires, notamment les gravures. C'est tout le problème que pose le travail de restauration dans ce lieu qui reste fascinant : on peut maintenir en état mais on ne peut pas restituer. La restitution est un travail qui doit rester sur le papier, qui peut se faire par le biais de l'imaginaire, un travail que permettent par

Primaticcio Francesco.

Cariatides de la Chambre de la duchesse d'Étampes.

Château de Fontainebleau.



exemple les collections publiques de dessins et d'estampes. La grande fortune de Primatice passe par la remarquable conservation de ses dessins. Ce Primatice un peu introuvable à Fontainebleau, perdu ou restauré, a toujours été sauvé par ses dessins. C'est déjà vrai avec Vasari qui ne connaît Primatice qu'à travers ses dessins, et qui considère cet aspect suffisant pour parler de l'artiste. Le texte de Vasari est un des textes les plus pertinents sur Primatice : uniquement à travers les dessins, il avait d'ores et déjà tout compris du peintre. Il est vrai que les deux hommes se connaissaient et se sont parlés. Quand Louis Dimier entreprend, de façon très novatrice en 1900, d'écrire une monographie sur la totalité de l'art de Primatice, il se tourne encore vers les dessins et les estampes. Le projet primaticien prend sens et l'on voit en même temps qu'il a une forme d'autonomie par rapport au projet royal : l'œuvre dépasse la commande. Sa capacité à envisager un monde à la renverse, ce monde des Dieux que l'on entraperçoit d'une manière stupéfiante, par la plante des pieds, crée un effet à la fois entraînant et immobilisant, qui n'est pas sans frapper le spectateur. Primatice aime les tours de force, la virtuosité empreinte de sublimation, mais cela ne réside pas →

exclusivement en un don d'adresse. Il ne s'agit pas d'un brio baroque à la manière des artistes italiens du XVII^e siècle, mais davantage d'une forme de recherche accomplie, méticuleuse, qui outrepassa la beauté.

Art Absolument : Ce qui étonne dans l'œuvre de Primatice c'est cette conciliation entre l'antique, plutôt lié aux sens et le chrétien, l'élévation spirituelle, le sublime. Comment cette double polarité se vit à Fontainebleau ?

Dominique Cordellier : Il n'y a pas d'antinomie entre une antiquité païenne et une spiritualité chrétienne. De saint Augustin à Érasme on a su dépasser cette difficulté. Primatice ne choisit pas entre le sens et les sens. Il ne saurait concevoir l'un sans l'autre. Il a souvent servi sa sensualité de façon claire par le choix d'un sujet – Vénus, Diane, une nymphe portée par ses compagnes à un satyre ithyphallique, etc... – mais il ne fait pas que cela. La sensualité, le trouble imprègne son métier. Regardez comme il met une vibration de chair dans son travail de la sanguine et comme cette vibration s'accroît à mesure que l'on avance dans son œuvre. Primatice est avant tout, je devrais dire, au départ, un puriste. Ses premiers dessins, nets et précis, font valoir sa maîtrise de la forme. Ils sont nobles, dignes, respectables comme l'antique. Puis, petit à petit (et les généalogistes du style voient là un effet d'un retour à Corrége), une lumière (ou une ombre) nouvelle lui vient, qui entame la netteté et rend les choses troubles et troublantes. Il faut aussi penser d'où vient l'artiste, au soleil estival et au brouillard hivernal de Mantoue auquel il a renoncé pour venir dans un Fontainebleau froid l'hiver, humide toujours, et surtout sylvestre. La forêt est à l'époque un monde hostile, et surtout un lieu fait pour le plus agréable des combats qui soit après l'amour, la chasse. C'est un dépaysement qu'il surmonte grâce à la familiarité et à la magnanimité du prince : il est valet de chambre du roi puis devient, du fait du souverain, abbé de Saint-Martin. Les rentes de l'abbaye complètent ses gages. Sous François 1^{er}, il a, d'autre part, la protection de la duchesse d'Étampes, qui le met à l'abri de l'humeur littéralement massacrante de Benvenuto Cellini. Ce dernier n'a pas su obtenir la protection de la duchesse qui était très influente auprès du roi dans les années 1540 : la volonté royale concernant Primatice allait probablement de paire avec la volonté de la duchesse.

Art Absolument : Que s'est-il créé autour du phénomène Primatice ? Comment l'art de Primatice va influencer sur l'art français renaissant ?

Dominique Cordellier : Rosso meurt en 1540, laissant le champ libre à Primatice jusqu'en 1570. Il nous vient à l'esprit des formules modernes : ateliers, chantiers, écoles, mouvements... Il existe une école de Fontainebleau. Elle a été créée par les historiens de la gravure du XIX^e siècle pour définir tout un cercle d'aquafortistes également peintres, qui travaillent à Fontainebleau souvent sous les ordres de Primatice, et qui dans les années 1540, développent un type de gravure particulière. Ils sont suffisamment nombreux pour qu'on les classe en une école. Puis ce terme a été appliqué à toutes les productions artistiques qui partagent, de près ou de loin, des caractères avec ces gravures. Primatice a eu le souci – ou la fortune – de voir ses compositions gravées par ces aquafortistes de Fontainebleau. Ce procédé moderne lui a permis de jouir d'une fortune certaine. Ces estampes circulent, même si elles sont tirées à moins grande échelle que les gravures au burin. On ne peut pas réellement parler d'atelier, on ne pourrait pas citer un apprenti de Primatice. Il ne s'agit pas d'un maître qui prendrait sous son aile un jeune garçon pour lui apprendre la peinture. Primatice travaille avec des gens de métier déjà formés, dont il va jauger et investir le talent, puis s'approprier le savoir-faire. C'est en leur imposant des dessins de plus en plus scrupuleux et en pratiquant un contrôle réel sur les artistes qui les transcrivent en peinture, en sculpture, en carton de tapisserie, de vitrail ou d'émail, qu'il élabore ce travail collectif. En ce qui concerne la sculpture, il s'agit d'une discipline très particulière, qui suppose une très grande maîtrise technique. Primatice fait appel à des hommes de métier en qui il a confiance et à qui il donne des dessins : il s'agit de grands sculpteurs, Pierre Bontemps, Dominique Florentin, Germain Pilon. On n'est pourtant pas dans un rapport d'égalité. Il y a d'un côté la maîtrise du dess(e)in, de l'autre, celle du métier. Et pourtant, aujourd'hui, Pilon nous semble avoir fait quelque chose de propre, de personnel, que Primatice n'avait pas exprimé dans ses dessins.

Art Absolument : Quels sont les artistes français qui vont émerger de ce travail d'équipe ?

Dominique Cordellier : La seule figure qui élèvera au plus haut le travail de Primatice après la mort de celui-ci est Toussaint Dubreuil, un peintre qui travaille à partir des années 1580. Cet artiste un peu trop oublié a eu la bonne fortune d'être marié à une femme de la famille de Ruggiero de Ruggieri, l'héritier des dessins de Primatice. Le capital de dessins se transmet et peut encore faire souche vingt ans plus tard. Dubreuil va être, sous Henri IV, à la fois le dernier des grands primaticiens –

le premier à l'être aussi radieusement – et un artiste fondateur du classicisme au sens où on l'entend pour La Hyre et Poussin. C'est toute l'ambiguïté de la situation de Primatice en France, qui est regardé à la fois comme la quintessence du maniérisme italien, l'aboutissement de la Renaissance et les prémices du classicisme. Cela apparaît bien, dès le titre, dans le grand ouvrage d'Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France, l'invention du classicisme*. Cela étant dit, si on observe l'évolution de l'art en France et en Europe, il y a un fonctionnement de chantier qui fait que la tradition primaticienne dure jusqu'à Dubreuil. Puis, dans un deuxième temps, l'œuvre de Primatice fait progressivement l'objet d'une lente mais inexorable entreprise de destruction. La grande période de disparition est celle des mutations sociales et politiques qui affectent la France de Louis XV à Napoléon 1^{er}. Le point positif réside en l'existence d'un souffle primaticien qui se perçoit dans les créations de Rubens : la même ambition de maîtrise, le même type d'envolée, la même capacité de conjuguer au Nord une culture italienne apprise à Mantoue. La création de Rubens exprime un intérêt vital mais non exclusif pour Primatice. Après l'invention d'un style Henri II, littérairement préparé par la *Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, on assiste à des résurgences d'élégance *primaticienne* chez Ingres – mais c'est une élégance qui tire Primatice du côté de Jean Goujon – ; chez Delacroix qui, lui, se réfère au modèle de la salle de bal pour peindre ses compositions du Sénat ; chez Baudry, qui tente de réinventer un Primatice moderne. Au fond, la véritable résurgence primaticienne n'apparaît peut-être qu'à partir de la photo surréaliste dans les années 1930, juste après que soit parue la première monographie illustrée sur Primatice en 1928. C'est un ouvrage décisif qui a sans doute vitalisé un certain type de regard pour d'authentiques créateurs. On ne peut pas être imitateur de Primatice : pour être *primaticien*, il faut être créateur.

Art Absolument : Pour quelle raison avez-vous convié un artiste contemporain – en l'occurrence François Rouan – à participer à cette exposition consacrée à Primatice ?

Dominique Cordellier : L'objectif n'était pas de lui demander d'écrire aujourd'hui, complaisamment, une nouvelle page d'une improbable peinture prima-

ticienne. Il n'était pas non plus de lui demander de reproduire avec Primatice sa démarche de la fin des années 70 et des années 80. La peinture de François Rouan a certes, à ce moment-là, intriqué une géométrie irrégulière, des accents graphiques, des observations sur nature et des références culturelles qui vont au moins de Lorenzetti à Poussin. Mais il faut bien voir que c'était une exaltation de l'abstraction par ses contraires. Et quand Lorenzetti était convoqué dans ce quadrillage en couches sensibles de la peinture, cela ne produisait pas une peinture d'histoire de la peinture. Puis l'éros, qui est démon familier du peintre, est venu dire, au sein des œuvres de Rouan, qu'il était l'autre visage de la mort. C'est un peu bête et brutal de le dire comme ça. J'essaie simplement d'exprimer les forces que je vois en jeu, pas d'expliquer cette peinture où tant de choses se déposent et qui, de ce fait, est inépuisable par le discours. Vouloir la commenter par ses procédés, le tissage, le tressage, l'usage du modèle, la translucidité, peut donner l'impression qu'on a réussi. Mais non. C'est une peinture très captivante, jamais familière au premier regard, qui demande qu'on lui consacre au moins le temps qu'elle a pris à faire. Mais François Rouan n'a pas été choisi pour le caractère ouvertement "cultivé" de son œuvre. C'est parce que j'escomptais l'inattendu d'une création (il aurait sans doute horreur du mot), que j'ai eu envie de présenter l'exposition Primatice en m'appuyant sur lui. Il y ponctue l'architecture des lieux, créée par Sandrine Billot →



Pierre Bontemps et
Primaticcio Francesco.
Urne du Cœur
de François 1^{er}.
1550-56.
Marbre, H : 210 ; L : 65.
Urne : 85 cm.
Basilique Saint-Denis.

et Sonia Glasberg, par des peintures, des photographies et un film, qui procèdent tous les uns des autres. Primatice lui a offert, disons, une occasion, plutôt que de la matière. Une occasion de méditation, si l'on veut, non dépourvue de contestation. Un point de condensation aussi. Il lui a rappelé aussi, comme il dit, l'existence d'une "langue morte", c'est-à-dire d'une langue que l'on peu apprendre mais jamais jusqu'à pouvoir la parler, une langue qui est un outil laborieux, silencieux et savant, certes porteur de sens, mais inadapté à la communication. Si je n'avais pas peur d'être mal compris, je dirais qu'à partir de là, il a fait des pastiches au sens premier du terme. C'est-à-dire dans un sens tout à fait opposé au sens moderne qui, lui, dit imitation, plagiat, contrefaçon facile, exercice de style. Non, pastiche dans le sens ancien. Le mot est italien : *pasticcio*. Dans ce *pasticcio*, vous trouverez l'idée de "pâté", l'idée d'"affaire embrouillée", de "combinations", d'"imbroglio" et, il faut le remarquer, quand le mot passe en français, c'est par la langue des peintres. Enfin, laissons cela de côté. Il y a six vestibules au fil des salles de l'exposition qui doivent permettre au visiteur de se reposer (on peut s'y asseoir), de reprendre son souffle, de prendre conscience qu'un acte de l'art de Primatice vient de se jouer, de revenir au présent avant d'approcher l'acte suivant. C'est dans ce lieu que François Rouan dispose ses œuvres et par là, nous replace à la juste distance de Primatice. Une distance, il faut le dire, considérable. ■



Germain Pilon.

Vierge de douleur.

Modèle à l'échelle de la statue de la Rotonde des Valois à Saint-Denis,

H : 168 ; L : 119 ; Pr : 78 cm. Vue d'ensemble et détail du visage.

Terre cuite. Louvre, Sculptures.

François Rouan en quelques dates

- **1975** *Douze portes*, M.N.A.M. de la Ville de Paris.
- **1979** *Peintures et dessins*, Kunsthalle de Düsseldorf.
- **1983** *François Rouan Peintures*, M.N.A.M Centre Georges-Pompidou.
- **1976, 82, 84 et 88** Pierre Matisse Gallery, New York.
- **1994** *Jardins taboué*, Kunsthalle de Düsseldorf.
- F.R. Travaux sur papier*, M.N.A.M Centre Georges-Pompidou.
- **2003** *Ash Babies, travaux photographiques*, Galerie Daniel Templon, Paris.
- Peintures/peintures*, Galerie Krugier Dietenheim, Genève.