

Le chant de pierre d'Andrea Mantegna

Par Emmanuel Daydé

En 1961, il a fallu patienter des heures entières pour voir la première rétrospective consacrée à Mantegna au palais ducal de Mantoue, tant l'Italie du Nord semblait alors célébrer le génie de son peintre. La France, pourtant première collectionneuse de ses chefs-d'œuvre, a tardé à rendre hommage à ce grand renaissant. Le Louvre répare cet oubli en convoquant près de 200 œuvres, qui donnent enfin la mesure de cet art sévère et novateur, dont "la beauté de pierre" ne doit pas cacher la finesse d'exécution et l'émotion intense.



La plus grande douleur de la vie de Dürer n'aura été ni la mort de sa femme, ni celle de ses enfants, pas même celle de Luther ou d'Erasmus. Non, ce fut – comme il l'écrit à son cher ami Pirkheimer – celle d'Andrea Mantegna, survenue quelques jours avant la rencontre prévue entre les deux hommes, alors que l'Allemand, fuyant la peste de sa ville natale de Nuremberg, réside à Venise et a promis de faire le voyage à Mantoue. Dürer, plus qu'aucun autre, avait reconnu la splendeur de l'art de Mantegna, n'hésitant pas à le copier et à édifier à sa suite un magistral *corpus* de gravures, qui avoue sa dette au génial italien.

Comme Picasso qui ne cesse de trouver, Mantegna ne cesse de surprendre, et ce, délibérément. Ses œuvres les plus intenses des années 1480-1490, son *Christ mort* de Milan et son *Saint Sébastien* du Louvre, dans leur monochromatisme brun ocre, leurs recherches de perspectives sidérantes et leurs décadrages avec figures coupées, peuvent tout à fait être comparées aux œuvres cubistes les plus hermétiques du grand Espagnol. Elles en ont le même aspect incompréhensible de "cathédrales englouties" et pratiquent la même recherche d'un nouvel espace – dans un cas avec la perspective, alors naissante, dans l'autre cas, contre la perspective, devenue moribonde. Ne crédite-t-on pas Mantegna de l'invention du système du quadrillage à trois dimensions, ce qui lui aurait permis de ramener les formes humaines à des cubes et des parallélogrammes afin de faciliter la représentation de raccourcis ? →

Saint Sébastien.

1470-1475, bois. 68 x 30 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

À droite.

Saint Sébastien. Vers 1478-1480 (?). Toile de lin, 255 x 140 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

ACTU

Mantegna (1431-1506), musée du Louvre. Du 26 septembre 2008 au 5 janvier 2009. Commissaires : Giovanni Agosti, Università Statale de Milan, et Dominique Thiébaud, musée du Louvre





Adoration des bergers.

1455-1456 env. Bois transposé sur toile, 40 x 55,5 cm.
New York, The Metropolitan Museum of Art.

Au-delà du paradoxe apparent de cette comparaison, on remarquera que l'usage de la perspective par Mantegna est d'ailleurs des plus libres. Le personnage allongé étant fortement réduit, le visage du *Christ mort* aurait dû être considérablement diminué par rapport aux pieds. Mais se priver d'un tel visage, c'est renoncer à susciter la compassion du spectateur et c'est justement ce que l'artiste, en grand émotif, recherche avant tout.

Mantegna est bien un géant, à l'image de ce saint Christophe écroulé au sol sur les fresques survivantes – aujourd'hui très dégradées – de la chapelle Ovetari à Padoue, qui marque les débuts éclatants du jeune prodige, à l'âge de 17 ans. Donatello au milieu des fauves, c'est très exactement lui. Mais comme tel, sa stature fait peur, son ambition inquiète. Quoiqu'il se prétende "la courtoisie et la gentillesse mêmes", l'artiste est de nature violente, orgueilleuse et emportée. Il s'est rendu célèbre très tôt pour son caractère procédurier et ses incessants procès, n'hésitant pas à insulter ses collègues et néanmoins concurrents, ni au besoin à faire le coup de poing avec eux. Il aurait même fait rosser à mort des graveurs, qu'il soupçonnait de n'avoir pas respecté ses consignes de secret. À l'image

de son naturel ombrageux, la peinture de Mantegna est sèche et minérale, héroïque et spectaculaire, souvent virtuose et ostentatoire. Elle est rarement "aimable", elle impressionne plus qu'elle ne séduit.

Que reproche-t-on, et finalement que continue-t-on de reprocher, au génie de Mantegna ? Cela tient en deux mots : d'être froid et cérébral. Lui se disait seulement "subtil", c'est-à-dire précis. Sans renier la passion du peintre pour l'expérimentation et son goût scénographique pour le spectaculaire, la rétrospective du Louvre, menée de front par la Française Dominique Thiébaud et l'Italien Giovanni Agosti, s'efforce de le dire aussi d'une intense poésie et d'un impressionnant lyrisme. Plutôt que d'insister sur les œuvres célèbres, comme le *Christ mort*, de toute façon trop fragile pour être déplacé de la Brera de Milan, ou les fresques de la *Chambre des époux* au palais de Mantoue, par nature indéplaçables, les deux commissaires ont préféré révéler un Mantegna



L'Agonie au jardin des oliviers.

1457-1459. Bois transposé sur toile contre-collée sur bois, 71,1 x 93,7 cm
Tours, musée des Beaux-Arts.

plus doux, paysagiste et coloriste, celui de l'*Adoration des bergers* de New York, de l'*Agonie au jardin des oliviers* de Tours, ou encore du *Triomphe de César*, sorti pour la première fois d'Angleterre. Et comment résister à ce Mantegna-là, irisé d'air et de lumière, virevoltant comme une toupie, où les constructions pyramidales semblent tourner dans l'espace et dans le doux soleil du matin ? Aucune dureté dans le tableau de Tours, mais une fusion colorée de l'homme dans la nature, que seul peut-être Poussin égalera. Une toile en tout cas à faire rougir Matisse qui affirmait que "Mantegna ou Dürer, comme tous les peintres de la Renaissance, construisent par le dessin et ajoutent ensuite la couleur [en lui ôtant] tout pouvoir émotif" : dans un lever de soleil entre ombre et lumière [qui situe l'action, comme l'enseigne Venise, non plus dans l'intemporel mais à un moment spécifique de la journée], l'harmonie délicate des bleus tendres et des jaunes éclatants de ce jardin des oliviers souligne au contraire l'angoisse insup-

portable de l'attente de la mort qui vient. Le propos du Louvre tente d'insister également sur la portée insoupçonnée de l'art de Mantegna, pourtant enfermé quasiment toute sa vie – après sa courte et brillante période de jeunesse padouane – dans la prison dorée de la cour provinciale des Gonzague de Mantoue. En tant que peintre de cour, et à la demande de ses maîtres, l'artiste était contraint de fournir des modèles pour les arts décoratifs. Ce qui explique sa très large diffusion bien au-delà de Mantoue, sous forme de gravures, de broderies, de tapisseries, ou de bois polychromes.

Dominique Thiébaud, pour sa part, avoue être fascinée depuis toujours par l'impact considérable que l'œuvre a rencontré presque immédiatement en France (impact qui a conduit le Louvre à pouvoir revendiquer aujourd'hui la plus importante collection au monde de chefs-d'œuvre du maître italien). Gilbert, comte de Montpensier et dauphin d'Auvergne, en épousant Claire de Gonzague, ramène en dot à Aigueperse, en plein Puy de Dôme médiéval, le *Saint Sébastien* dès les années 1480. Le futur François I^{er}, alors qu'il n'a que 10 ans et n'est pas encore roi, réclame un tableau du maître pour sa collection. Le cardinal Georges d'Amboise fait copier pour son château de Gaillon en →

Normandie des motifs du “plus grand peintre du monde”. Et il n’est pas jusqu’à Richelieu, qui, deux siècles plus tard, ne se plaise à entremêler ses Mantegna avec ses Poussin contemporains, ou Napoléon, encore un siècle après, qui n’insiste pour voler la *Vierge de la victoire* lors de sa campagne d’Italie...

Alors Mantegna, une passion française ? Ou une passion des puissants pour la puissance ? Ou encore une passion de la Passion ? Il est vrai que Mantegna semble avouer une sorte de dévotion personnelle pour la passion du Christ, comme s’il tentait de comprendre l’agonie du Sauveur en partageant sa douleur. N’écrit-il pas : “Mortifiez-vous devant cette effigie de mon visage” sur la bordure du visage du *Rédempteur* ? Et ne lacère-t-il pas de rayures rouges le torse souffrant du Sauveur, entouré des visages grimaçants de ses tortionnaires, dans son *Ecce Homo* du musée Jacquemart-André ? On sait que le père d’Andrea était charpentier. On serait tenté d’en déduire une fascination tout individuelle de l’artiste tant pour la matière du bois que pour la figure du Christ. Cette identification presque palpable au Messie était néanmoins une attitude devenue courante au XV^e siècle. Et ce traitement réaliste de la souffrance d’un Dieu véritablement fait homme était une constante

La prophétesse Hulda et le prêtre Helquia.
Toile, 58,4 x 51,1 cm. Cincinnati Art Museum.



de la peinture flamande de l’époque, de van der Weyden à Petrus Christus. Mantegna n’ayant laissé aucun témoignage écrit sur ses croyances, on ne peut en conclure qu’il préférerait Jésus à Marie par exemple, celle-ci apparaissant avec la même ponctualité dans son œuvre (de manière si troublante même qu’un certain Panfilo Sassi alla jusqu’à affirmer que si le Saint Esprit redescendait sur l’un de ses tableaux de la Vierge, une seconde naissance du Christ serait à espérer!).

Dans l’ultime *Saint Sébastien* vénitien, comme dans celui du Louvre, un ruban de marbre ou de porphyre encadre la scène. Ce n’est donc pas pour le bois mais pour la pierre que Mantegna ne cesse de révéler une attention particulière. Dans le *Christ mort*, le cadavre vert, rigide et déjà minéral de Jésus est étendu sur une pierre d’onction rose, comme veinée de sang, plus vivante que le mort. Quant à la *Crucifixion* du Louvre – qui n’est jamais, rappelons-le, que le panneau central de la petite prédelle du grand *Retable de la conversation sacrée de saint Zénon* –, beaucoup plus que les trois croix de bois fichées-là, elle semble mettre en scène l’extraordinaire terrasse de pierre grise, éclatée, fissurée et clairsemée d’herbes, que surmonte une montagne rose comme un pain de sucre. Andrea Mantegna, comme Roger Caillois, parle le langage des pierres. Sa peinture ne célèbre pas le menuisier paternel, mais – plus encore que l’Antiquité – les tailleurs de pierre. Non content d’apparaître sur la droite de la *Madone des carriers*, ou encore sur la droite de *L’Incontro* (la rencontre) de la *Chambre des époux*, ces ouvriers du sol s’activent également à mesurer une colonne et à compléter une sculpture derrière le *Christ mort soutenu par deux anges*, toujours à la droite du tableau. Ce goût pour le minéral entraîne Mantegna à véritablement signer ses tableaux, en y semant des cailloux, à la manière du petit Poucet. Dans ses paysages aux couleurs fauves, faits de sable et de rochers, traînent de toiles en toiles des petits galets blancs, que l’on pourrait presque ramasser. En parallèle à cette fascination évidente pour la pierre, Mantegna s’avoue aussi un extraordinaire peintre de nuages, attentif au mouvant, au fluide, à l’immatériel. Si sa prédilection va aux cumulonimbus, il en varie incessamment les formes et les ombres colorées, n’hésitant pas parfois à transformer ces concrétions vivantes en cavalier à cheval (comme dans le coin supérieur gauche du *Saint Sébastien* de Vienne), ou même en profils et en visages.

Qu’en est-il finalement de ce surréalisme que certains modernes ont cru déceler dans son œuvre ? L’amie de Simone de Beauvoir, la romancière Violette Leduc, se disait ainsi “envoûtée par l’escalier de petits paysages italiens dans le fond du grand *Sébastien gris*”, parce qu’elle y voyait “beaucoup de surréalisme”. Mais les effets de surprise ménagés par Mantegna ne sont pas d’ordre inconscient. Délaisant tout fantasme nocturne,



La Crucifixion. 1457-1459, bois, 76 x 96 cm | Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

le peintre va rechercher son étrangeté ailleurs : dans ces détails incongrus, ces découpages fantasques, ces itinéraires paysagers interminables, ces cassures, ou ces perspectives accélérées. Pour voir un tableau de Mantegna, il ne suffit pas de le regarder : encore faut-il le décrire. C'est alors que l'on en découvre le sens et la beauté. Car la puissance de la vue d'ensemble, sa spectaculaire scénographie, n'empêche pas une attention très vive au détail. Mêlant le micro au macro, Mantegna travaille ses œuvres à la fois comme des panoramiques et comme des miniatures. Les trois fois trois *putti* accrochés à la balustrade circulaire du plafond de la *Chambre des époux* ne sont en fait pas neuf, mais dix, comme l'a remarqué Daniel Arasse, qui fait de la main brandie d'un angelot caché la ligne de démarcation des peintures de la salle. Le geste obscène du doigt, formulé par les deux coureuses picassiennes, qui jaillissent telles des furies à droite du *Parnasse*, rappelle qu'il s'agit là de l'évocation d'un adultère entre Vénus et Mars. Et il n'est pas jusqu'au souffle de la sarbacane d'Eros, qui figure d'un trait l'envoi d'un projectile dans les parties génitales de Vulcain, le mari trompé, qui ne soit là que pour faire rire du cocu. Dans l'*Agonie dans le jardin*, une œuvre de jeunesse, aussi bien que dans l'ultime *Parnasse*, on remarque une foultitude insolite de petits lapins galopant et jaillissant de terre. Ces traces d'humour incongru se retrouvent jusque dans ses tableaux les plus pathétiques, le *Saint Sébastien*

criblé de flèches du Louvre révélant par exemple dans le paysage de ville en ruines dans le lointain une boutique de casseroles !

Référence omniprésente pendant de longs siècles, les grands renaissants italiens ont connu une éclipse avec l'âge de la modernité et la remise en cause de la perspective. Parmi tous les peintres de la première Renaissance, le XX^e siècle a cependant excepté de ce désamour un Paolo Uccello, ce "Paul les Oiseaux" chanté par Antonin Artaud. Gageons que le XXI^e siècle à son tour, et à l'instar de Proust, ne pourra plus ignorer l'art irremplaçable d'"André les Pierres", cette poésie sculpturale et pathétique, cette vision d'un monde élémentaire et cosmogonique qui n'appartient qu'au seul Andrea Mantegna.

Double suivante à gauche : *La Vierge de la Victoire*. Toile, 285 x 168 cm. Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

Double suivante à droite : *Le Christ de pitié soutenu par deux anges*. Bois, 78 x 48 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.



