

Le plaisir et la pitié, ou l'art diaphane de Corrège

Par Emmanuel Daydé

Nul n'a mieux célébré le génie de Parme qu'Antonio Allegri, dit Corrège, qui y passa sa vie. Afin de lui rendre hommage, la cité émilienne lui consacre une rétrospective où, pour la première fois, le spectateur est invité à monter sur des échafaudages pour admirer la formidable suavité de ses fresques et de ses assomptions.

On renonce rarement à brûler ce qu'on a adoré. La fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e ont idolâtré Corrège. Au-delà des artistes eux-mêmes, de Titien à Boucher, les princes se le sont littéralement arraché. Frédéric Gonzague, marquis de Mantoue qui devait être élevé par l'empereur à la dignité de duc, est de passage à Parme en 1529, en compagnie de Charles Quint, qui compte alors Titien dans sa suite. Impressionné par les dernières réalisations de Corrège, le futur duc commande l'année suivante à cet artiste "provincial" les *Amours de Jupiter*, une série de quatre tableaux mythologiques, en guise de cadeau à sa Majesté. Car qu'offrir à l'empereur qui a tout, sinon ce qu'il n'a pas, des Corrège justement ?

Ce succès foudroyant, "indécent" pour un peintre des confins de l'Émilie-Romagne, ne pouvait être que vilipendé aux siècles suivants. En prenant prétexte de ses peut-être trop nombreuses *Vierges à l'enfant*, on le traite aujourd'hui de mièvre et de mou, ou pire : de "joli". Comme si, effectivement, on n'y voyait plus la même chose. Stendhal, peut-être le plus grand amoureux du peintre, voyait, lui, des Corrège partout. Ainsi qu'il l'écrit à Balzac à propos de *La Chartreuse de Parme* : "Tout le personnage de la Sanseverina est copié de Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que Corrège)". Et même si notre brûlant écrivain n'a jamais écrit cette *Vie de Corrège* – qu'il avait

pourtant conseillé d'acquérir à ses lecteurs ! –, il avait parfaitement compris, en cet âge du madrigal, l'incroyable polyphonie de l'*allegro con brio* corrégien : "De vingt personnes que les figures de Corrège enchantent, il n'y en a peut-être pas une qui les voie, et surtout qui s'en souviennent de la même manière. C'est de la musique..." Et la musique, comme chacun sait, tout le monde ne l'entend pas, ou tout du moins, pas de la même oreille. Alors trop musical et vaporeux pour le froid et industriel XX^e siècle, Corrège ? Ou, au contraire, artiste visionnaire et impalpable pour notre temps du virtuel ? Ce virtuose du rythme tourbillonnant et de la couleur indécise est une sorte de Debussy de la plaine du Pô, dont il exprime les moiteurs, les exhalaisons trempées, les lumières mouillées et les cieus chargés de nuages, de soleil et de pluie. Un peintre de la lumière en fait, un Monet du corps-paysage avant la lettre. Un génie indispensable à tout le moins, véritable chaînon manquant entre le XVI^e et le XVII^e siècle.

Aux trois maîtres du classicisme de la première Renaissance, à ce trio exceptionnel formé par Léonard, Raphaël et Michel-Ange, on est donc en droit d'associer Corrège, qui conclut ce classicisme tout en le troublant et en annonçant le baroque à venir. Véritable quatrième mousquetaire de cet apogée de l'art italien, Corrège n'est pas un excentrique Lombard de plus, comme en a beaucoup donné la vallée du Pô, entre Dossi et Lotto. →

ACTU

Correggio. Parma, Galleria Nazionale, Camera della Badessa in San Paolo, Monastero di San Giovanni Evangelista, Cattedrale. Du 20 septembre 2008 au 25 janvier 2009. Commissaire : Lucia Fornari Schianchi. Éclairagiste : Vittorio Storaro

Vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos.
1520-1522, fresque.
Église San Giovanni Evangelista, Parme.



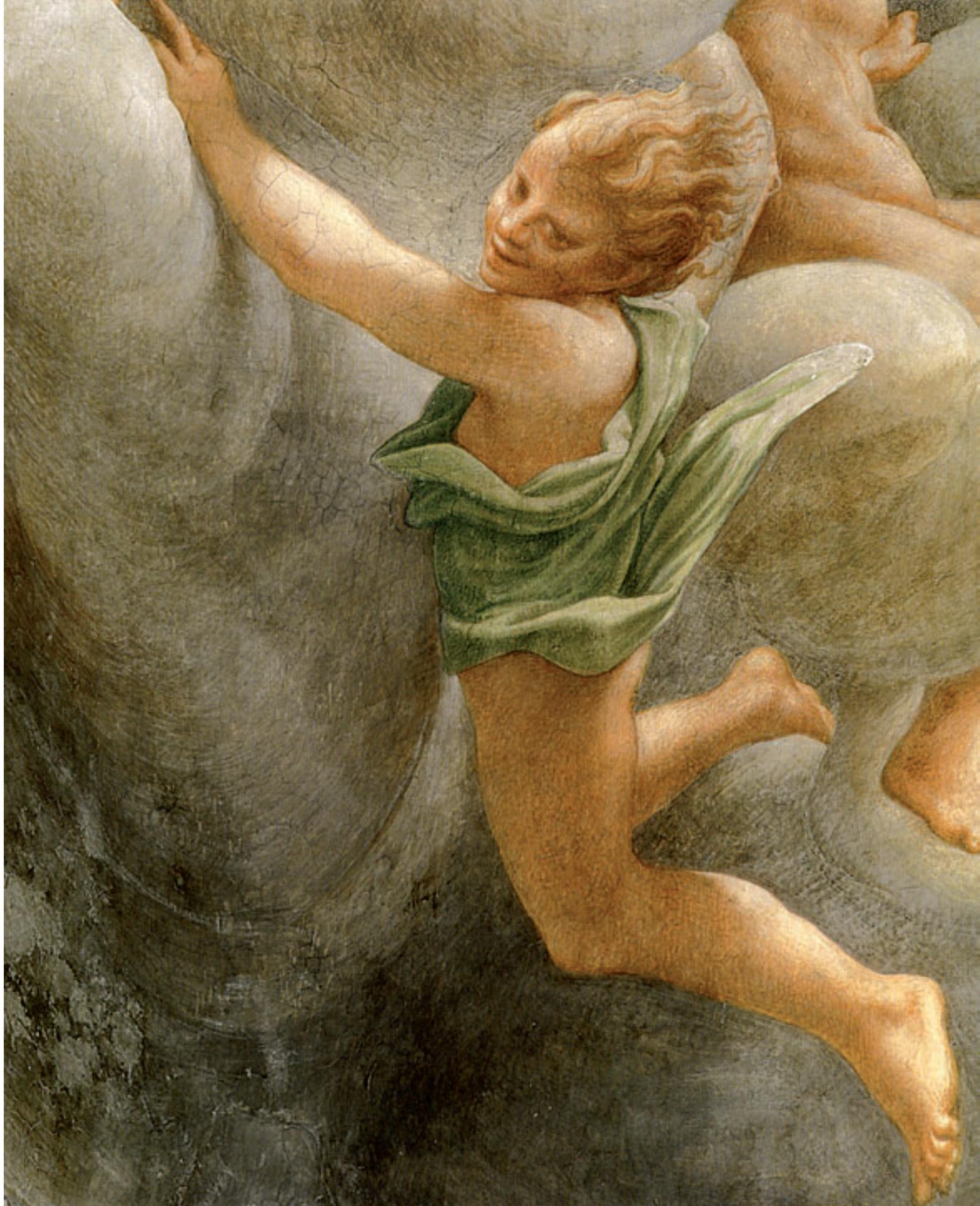
À l'exemple de son premier maître, Mantegna, Corrège est un génie universel immobile. Mort à 45 ans, il semble n'avoir jamais quitté Parme, après un bref passage à Mantoue dans sa jeunesse, auprès de Mantegna puis de Lorenzo Costa. Les trois dernières années de sa vie, il retourne même vivre dans sa petite cité natale de Correggio. Un hypothétique voyage à Rome demeure fort sujet à caution, et il n'est guère prouvé qu'il se soit jamais écrié : "Et moi aussi je suis peintre !" en présence d'un quelconque Raphaël. Peintre de la périphérie, qui n'a jamais osé aller s'affronter à Florence, Rome, Venise ou même Milan, il n'est en rien périphérique. Son aérienne *Vision de saint Jean* sur la coupole de l'église San Giovanni Evangelista, ou sa cosmique *Assomption de la Vierge* au plafond du Duomo de Parme sont pourtant intimement liées à la *Cène* de Léonard à Milan, au plafond de la chapelle Sixtine de Michel-Ange ou aux *Chambres* peintes par Raphaël au Vatican. Et, si les tourmentes corrégiennes reprennent le principe des *ignudi* michelangelesques comme autant de corps glorieux inventés pour structurer l'espace, elles soufflent avec furie sur cette grille jugée trop rationnelle : Corrège en quelque sorte invente le vent, comme Manet plus tard apportera le flou.

Délaissant les savantes perspectives de Léonard ou de Michel-Ange, il retrouve finalement la sidérante invention de son vieux maître Mantegna – qu'il a pourtant à peine croisé, dans les derniers temps de la vie du grand peintre, sur le chantier de sa propre chapelle funèbre de San Andrea à Mantoue. Comme au plafond de la *Chambre des époux* de Mantegna, où l'artiste padouan a imaginé une balustrade ouverte sur le ciel où passent les nuages, Corrège ose à son tour lever les yeux au-dessus de lui, pour dire ce qu'il voit, en de violents raccourcis, typiquement mantégniques. Ses visions sont avant tout des effets de lumière, des tentatives de regarder le soleil en face. S'il y a, convenons-en, quelque irréalisme à faire figurer des figures nues dansant dans le ciel, ces allégories s'appuient néanmoins sur une observation directe des phénomènes lumineux. De la même façon qu'il créait ses raccourcis de corps en copiant des figurines d'argile suspendues, on sait qu'il observait les effets de la lumière au moyen d'une lampe, guettant les ombres projetées aussi bien que les zones de pénombre. Tout Corrège n'est peut-être que cela : pure lumière (et l'on comprend mieux alors pourquoi la ville de Parme a fait appel à Vittorio Storaro, l'éclairagiste de Bernardo Bertolucci, pour illuminer les deux coupoles peintes par l'artiste). Alors tant pis si ce peintre de l'air rend ses nuages aussi durs que des cailloux de Mantegna, ce peintre de la terre. L'art du peintre de Parme vise au phénomène lumineux, et non encore à l'effet atmosphérique. Et le terme de "déjeuner sur l'air", judicieusement inventé pour qualifier ce cercle d'apôtres hirsutes entourant un Christ

solaire en lévitation, au plafond de San Giovanni, rend parfaitement compte du caractère révolutionnaire de ce naturalisme surréel. Le nouveau modèle tourneboulé de Corrège, où les figures semblent happées par quelque tourbillon concentrique, est digne des extases à venir du Bernin, et de tous les plafonds baroques de la Contre-Réforme. Mais si cet avant-gardisme presque surgi du néant devait asseoir la réputation de Corrège, il contribua aussi à son rejet. Les apôtres nus de la *Vision* furent traités de "*guazzetto di rane*" (hachis de grenouilles), et le pape Paul III Farnèse, ancien évêque de Parme, dut intervenir personnellement pour empêcher la destruction de l'*Assomption* au Duomo, réclamée, peu de temps après la mort de l'artiste, par certains esprits chagrins, offusqués par tant de mépris des usages et du sens commun.

Il ne faudrait pas pour autant limiter l'art de Corrège à un simple jeu de virtuose. On sait qu'il signait ses œuvres "Le joyeux". En latinisant son nom à la mode humaniste, Antonio Allegri devenait ainsi Antonius Laetus, ou plus simplement Laetus. Avant Matisse, Corrège est un peintre de la joie. Sa peinture tourbillonnante d'anges et de femmes est une peinture de la joie de vivre, de respirer, de sentir et de toucher. Les innombrables *putti* farceurs et jeunes, terriblement jeunes, qui parcourent son œuvre, ne cessent de jouer, de se balancer et de pédaler dans le vide, les pieds en l'air, les joues rouges, les cheveux au vent, en aspirant l'air à pleins poumons de leurs fortes narines. On aurait tort toutefois de prendre cette bouffée de vie et ce sursaut d'existence pour une manifestation de franche gaieté. Cette joie de vivre chez Corrège est une danse sur un volcan. Vasari ne décrit-il pas le *signor* Allegri comme un homme très timide, accablé d'une famille de quatre enfants, et qui "trouve très lourd le devoir de supporter patiemment les maux qui affectent généralement les humains" ? Véritable bourreau de travail, il "se rendait esclave de son art, ajoute le commentateur, en recherchant la difficulté quelle qu'elle fût". Bien que fort apprécié et sollicité, même après sa rupture avec Parme, Corrège ne se départit jamais, sa vie durant, d'une certaine rapacité financière. On sait qu'il usait des couleurs les plus chères, et peignait sur de très belles toiles, voire sur des feuilles de cuivre. Si les 472 sequins offerts pour la coupole de San Giovanni demeurent une somme relativement modeste pour une telle entreprise, il n'en est pas de même des 6 000 louis d'or follement dépensés par l'électeur de Saxe Auguste III pour une minuscule *Madeleine*. Quant au paiement →

Assomption (détail).
1526-1530, fresque.
Cathédrale, Parme



de la *Madone de saint Jérôme*, célèbre tableau appelé aujourd'hui *Le Jour*, on sait qu'il réclama au commanditaire, Briseida Bergonzi, en plus des 400 impériaux d'or exigés, des mesures de blé et un porc gras ! D'humeur sombre et orgueilleuse, et n'ayant guère confiance dans le piètre talent de son fils Pomponio Quirino, pourtant devenu peintre lui aussi, Corrège n'accepte aucun assistant sur ses échafaudages. Le brillant Parmesan en est réduit à l'exécution d'un seul angelot sur la coupole de San Giovanni et un certain Rondani doit se contenter de la frise ornant la nef. C'est un homme seul, et qui désire rester tel.

Il est alors permis de deviner, derrière ces étranges sourires entre la souffrance et la grâce, un tout autre

sentiment sous-jacent, distillé comme la brume des marais par les beautés trop pâles et trop diaphanes de Corrège. Michelet remarque, dans son *Histoire de France*, que le paysan lombard du village de Correggio a été le premier à saisir "ce qu'il voit", c'est-à-dire une "Italie nouvelle, toute jeune, mais souffrante et nerveuse". Bien qu'enfermé dans Parme (comme Fabrice del Dongo dans sa *Chartreuse*), comment le réaliste Corrège aurait-il pu rester insensible à cette Italie lombarde ravagée et affamée par la peste et les guerres ? Comment, lui, l'avare inquiet qui a toujours peur de manquer, aurait-il pu échapper à l'effroyable rumeur de ce champ de bataille aux portes de la ville, où les armées impériales et gueuses de Charles Quint pillent et s'affrontent avec les plus chevaleresques →



À gauche :

Tête du Christ.

1528, huile sur panneau, 29 x 23 cm.

J. P. Getty Museum, Malibu.

À droite :

Madone de saint Jérôme, dite Le Jour [détail].

1523-1528, huile sur panneau, 205 x 141 cm.

Galleria Nazionale, Parme.

Page suivante à gauche :

Vénus et l'Amour découverts par un satyre.

1523-1526, huile sur toile, 190 x 124 cm.

Musée du Louvre, Paris.

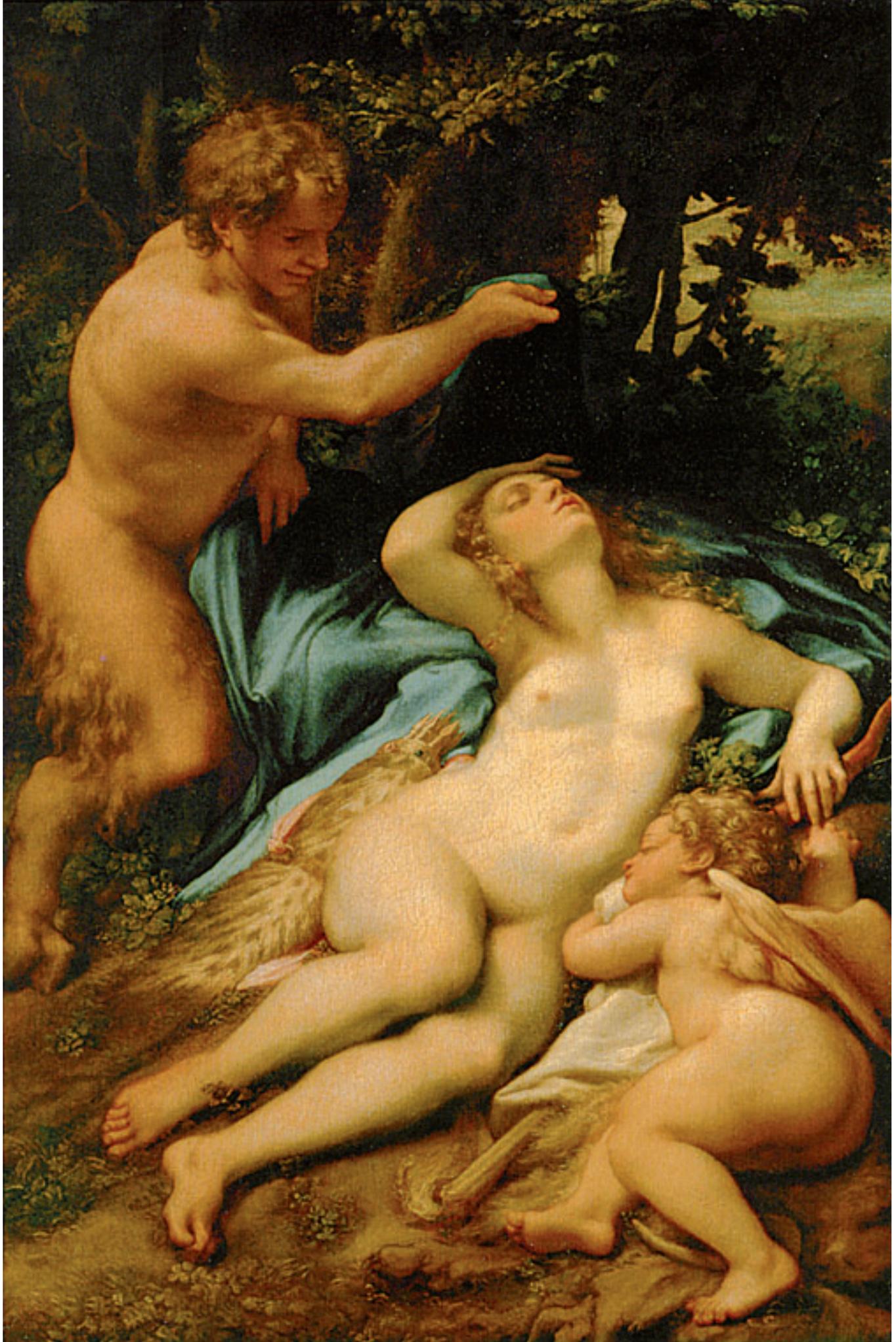
Page suivante à droite :

Éducation de l'Amour.

1523-1526, huile sur toile, 155 x 92 cm.

National Gallery, Londres.









soldats du roi de France ? Seul un artiste contemporain des guerres d'Italie et du sac de Rome de 1527 pouvait imaginer de telles tempêtes sur ses coupes et ses plafonds, qui reflètent les bouleversements du temps. Cette Italie malheureuse, amoindrie et flétrie – à laquelle François I^{er} trouve des charmes inédits –, Michelet dit la suspecter dans les dames mal nourries et trop sveltes du peintre. Dans la petite sainte Catherine – au frémissement contagieux – du *Mariage mystique avec saint Sébastien* du Louvre par exemple, “pauvre petite personne qui ne vivra pas, ou restera petite”. “Plus que malade est celle-ci, poursuit Michelet ; elle n’est pas bien saine, on le voit aux attaches irrégulières des bras, qu’il a strictement copiées”. Peinture de la chair, l’art de Correggio ne vise plus alors seulement au plaisir mais avant tout à la pitié. Sa grâce douloureuse ne serait qu’une manière de demander grâce, et ses sourires à la douleur timide une manière de ne pas pleurer. La fameuse “*morbidezza*” qu’on lui attribue, ce caractère “tendre et suave” qui faisait les délices de Stendhal, peut certes se traduire par “douceur”, mais c’est une douceur entachée de morbide, comme le suggère la langue italienne.

Toutes qualités que l’on retrouve dans sa peinture du sexe, peut-être la part la plus surprenante et inattendue de son œuvre. Si cet érotisme solaire tarde à se manifester, et doit attendre les dernières commandes mythologiques pour exister pleinement, on en trouve déjà quelque trace dans sa peinture religieuse, encore imprégnée de ce paganisme de la Renaissance. Dans les trois Grâces potelées, figurées en grisaille couleur de miel dans les demi-lunettes de la voûte de la Camera di San Paolo par exemple. Voire dans le délicat pied nu de *La Vierge de saint Georges*, qui surgit d’un amas de tissu, pouce tendu et doigts repliés vers le spectateur. Mais c’est le diptyque de *l’Éducation de l’Amour* et de *Vénus et l’Amour découverts par un satyre*, version toute personnelle de l’amour sacré et de l’amour profane destinée au comte Maffei à Mantoue, qui le révèle dans toute sa lumineuse sensualité. Malgré la tendresse scintillante des chairs et le caractère soyeux de ses boucles de cheveux blond vénitien, l’étrange Vénus aux ailes d’oiseaux et aux yeux noirs du premier tableau reprend encore la pose de la *Léda* de Léonard de Vinci. Mais, au-delà du thème de l’Amour endormi emprunté

Enlèvement de Ganymède.

1530, huile sur toile, 164 x 71 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

cette fois-ci à Praxitèle, la figure lascive et serpentine, en forme de S, de la Vénus morderée livrée aux regards concupiscent d'un satyre, dans la seconde toile, est d'une totale invention. Comme si, dans cette allégorie complexe de l'amour terrestre, les sens devenaient la substance même du monde visible. Voilé par l'ombre du bras du satyre, le raccourci de la tête, qui émerge d'une mousse de cheveux d'or fin, les lèvres roses tendues vers le baiser, accentue l'effet d'un corps inconscient et offert, abandonné au sommeil, et qui ne coordonne plus ses mouvements. Le dessin sinueux et le modelé voluptueux concourent à une subversion toute crépusculaire. Gustave Courbet, qui copia cette toile avec passion, en reprendra la pose dans son *Nu endormi* et s'en souviendra dans son grand tableau érotique et saphique, aux accents baudelairiens, intitulé *Le Sommeil*. Dans les *Amours de Jupiter* qui suivent et concluent l'œuvre, on a presque le sentiment que Corrège, tout à son démon de midi, y poursuit son Kâma-Sûtra féminin, en manipulant ses héroïnes faussement mythologiques dans tous les sens. Caressant leurs peaux translucides dans toutes les positions, qu'elles soient debout, couchées, assises ou, de manière provocante, de dos (comme dans une orgasmique *Io*), il révèle un type féminin doux et tendre, à la gorge souple et charnelle, dont les pointes agacent et accrochent la lumière. L'irruption de cette délicate féminité détonne dans un monde renaissant où dominent les corps hommases, musclés et bodybuildés de Michel-Ange ou de Raphaël. En ce sens, l'olympienne *Danaé*, toujours blonde et alanguie au milieu de draps blancs, que Corrège fait dénuder par un Éros adolescent à la bouche entrouverte, a toute la scandaleuse beauté d'une *Olympia* du XVI^e siècle. Admirée par Giulio Romano et source d'inspiration de Canova pour sa *Pauline Borghèse*, cette Danaé des années 1530 rend possible toutes celles à venir de Titien dans les années 1540 et 1550 (la première version du grand Vénitien notamment semblant un pur décalque inversé de celle de Corrège). Mais jamais on ne retrouvera cette couleur irisée dans les chairs, ni cette lumière jaillissante de la peau, telle une lanterne allumant le jour. "Les figures de Raphaël ont pour rivales les statues antiques, reconnaissait encore une fois Stendhal. Comme l'amour féminin n'existait pas dans l'Antiquité, Corrège est sans rival." Voilà qui est dit. ■



Io.
1530, huile sur toile, 164 x 71 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.