

Moncef KHEMIRI
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités
UNIVERSITE DE LA MANOUBA
TUNISIE

André Malraux et le maniérisme :
de la fin du cosmos médicéen à l'avènement du romanesque mythologique
suivi d'en entretien avec M. Jean-Paul Ledeur à propos de la restauration des fresques de
Fontainebleau, janvier et avril 2002

«Dans la galerie François I^{er}, quelques génies sans chefs-d'œuvre
reconnus ont pressenti ce que nous appelons la peinture...»
«Fontainebleau», *Revue de l'art*, numéro spécial 16-17, 1972.
Préface d'André Malraux. P. 9.

«[...] l'aventure poétique que fut le maniérisme.»
Le Musée imaginaire, “ Idées /Arts ”, Gallimard, 1965, p. 182.

N'est-ce pas étonnant de la part d'un écrivain dont l'œuvre romanesque et autobiographique est surtout marquée par le double sceau de l'héroïque et du tragique, de manifester tant d'intérêt pour un art si peu soucieux de grandeur et d'interrogation métaphysique que le maniérisme ? Pourquoi en effet Malraux, après avoir exalté la figure de l'«aventurier épique», «affranchi la condition humaine» (*Ir.*, p. 167-168¹), si puissamment incarnée par l'impressionnante statue équestre du *Gattamelata* de Donattello ou par celle du *Colleoni* de Verrocchio, a-t-il fait une si large place dans son essai *L'Irréel* (1974), à des peintres comme Jules Romain, Pontormo, Le Rosso ou Le Primatice, dont les œuvres sont connues par leur sensualité, leur fantaisie et leur irréalisme. Est-ce uniquement par souci de respecter l'ordre chronologique adopté dans *La Métamorphose des dieux*, et de traiter avec la même impartialité les différentes écoles artistiques qui se sont succédé à

¹ Dans cet article, l'abréviation *Ir.* renvoie à *L'Irréel*. *VS* renvoie aux *Voix du silence*.

l'époque de la Renaissance qu'il a consacré le chapitre VI de *L'Irréel* au maniérisme ? Cela est peu probable car l'auteur a souvent affirmé qu'il n'écrivait pas une histoire de l'art et qu'il n'entrait dans son propos aucune intention de raconter l'histoire de la formation des écoles picturales et encore moins de relater «*les vies des plus excellents peintres*», à la façon de Vasari. Mais quand bien même il aurait sacrifié à l'histoire de l'art, rien ne l'obligeait cependant à parler des maniéristes dans termes aussi élogieux. Quel est donc le secret de cet intérêt de l'auteur pour les peintres maniéristes et pour l'Ecole de Fontainebleau en particulier ?

Pour souligner toute l'originalité de la position de Malraux dans ce domaine, il conviendrait peut-être de rappeler d'abord que le maniérisme n'a pas bonne presse parmi la majorité des historiens de l'art qui en ont généralement critiqué le caractère artificiel, le goût excessif de l'ornement, la recherche vaine de l'effet, et désapprouvé ses personnages aux gestes affectés et à la sensualité complaisante. Déjà Vasari, vers 1550, a désigné par cette expression de maniériste «la routine des peintres qui reprennent inlassablement une même formule». Au XVII^e siècle, ce terme sera employé pour blâmer l'imitation systématique de ceux qui cherchent la beauté dans le soi-disant perfectionnement de la *maniera* des grands maîtres, Raphaël, Titien, Michel-Ange. Au XIX^e siècle, Hippolyte Taine dans sa *Philosophie de l'art en Italie*, après avoir loué comme la période la plus glorieuse de l'art italien celle qui correspond au «dernier quart du XV^e et les trente ou quarante premières années du XVI^e», a manifesté son mépris pour la période suivante où s'est développé, dit-il, «un art gâté», œuvre «de disciples exagérés ou des restaurateurs insuffisants». Le XX^e siècle n'a pas été non plus très indulgent avec le maniérisme. Ainsi Elie Faure n'y a vu qu'«une réduction de la peinture à des procédés de laboratoire où les formules de Titien, de Michel-Ange et de Corrège se combinent savamment» ; et plus près de nous, Bernard Lamblin l'a considéré comme une «altération de l'esprit classique». Cette condamnation presque générale, aurait découragé quiconque se serait hasardé à considérer autrement le maniérisme. Et pourtant, c'est ce à quoi s'est employé Malraux.

Loin de voir dans le ce courant, qui en France s'est mêlé en une véritable école – la célèbre Ecole de Fontainebleau – une dégénérescence de l'art classique ou la manifestation

«maniérée» d'une vie de cour dissolue dont les peintres italiens ont complaisamment illustré la galanterie raffinée et sophistiquée dans des fresques que Panofsky a lues comme «roman à clefs», Malraux a surtout été attentif au parti pris anti-naturaliste de cet art, à sa propension à la poésie et à sa mise en avant du pouvoir de création. Il ne l'a pas considéré du point de vue du contexte historique, mais du double point de vue de l'imaginaire et de la création. En mettant l'accent d'une part sur l'imaginaire mythologique que cet art a promu et qui va envahir toute l'Europe et en imprégner la culture, et d'autre part sur l'originalité plastique et chromatique des œuvres du Pontormo, du Rosso et du Primatice, Malraux a cherché à en montrer toute la puissance et toute la «modernité». Plus qu'un mouvement artistique historiquement déterminée, le maniérisme, a représenté pour Malraux une étape décisive – voire «une révolution» – dans l'histoire de la culture et de l'imaginaire occidentaux et une expérience extrêmement moderne dans la création picturale, et poétique en général.

Cette approche si nouvelle de l'art maniériste qui a été formulée principalement dans le chapitre 6 de *L'Irréel*, a été en fait annoncée par un ensemble de réflexions ponctuelles que l'auteur a développées dans *Les Voix du silence* (1951). Il y avait souligné l'originalité de la palette maniériste en la mettant en relation avec le baroque espagnol : «Certains maniéristes italiens, le Rosso par exemple, toute une école du baroque espagnol ont apporté un changement radical de palette, une trouble harmonie de jaunes et de violets dont la photo en noir ne transmet rien, et sur quoi leur art repose tout entier. » (*VS*, p. 28) De même qu'il avait attiré sur l'onirisme et la poésie qui émanent de cet art, et qui font de «Piero di Cosimo un frère de Chirico» (*VS*, p. 61). Mieux encore, Malraux Ministre de la Culture prend des initiatives en vue d'assurer une meilleure connaissance de cet art. Entre 1960 et 1966, il s'est employé à faire restaurer la Galerie François I^{er} afin de faire découvrir «les vraies fresques de Fontainebleau longtemps dénaturées par des surpeints abusifs». Il avait suivi avec un vif intérêt les travaux de restauration et fut en particulier passionné par la découverte qu'on fit d'un portrait de François I^{er} recouvert par celui d'Henri IV. Enfin, en 1972, il avait accepté, à la demande d'André Chastel, d'écrire la préface du numéro spécial (16-17) que *La Revue de l'art* a consacré à Fontainebleau. Il avait alors rendu hommage au travail des restaurateurs dans des termes particulièrement

chaleureux : «Pour la première fois, écrit-il, il semble que la restauration ne soit soumise qu'aux valeurs des originaux. [...] Ce n'est plus l'académisme qui ordonne la restauration de Fontainebleau, c'est la restauration assurée de ses peintures, centimètre après centimètre, qui nous apporte l'un des premiers ensembles maniéristes du monde.»

Dans l'analyse qu'il consacre à cet art dans *L'Irréel*, Malraux commence par débarrasser le terme de «maniérisme» de la connotation péjorative que la tradition, depuis Vasari, y a déposée pour faire valoir ce qui en cet art est avant est création : «Le mot maniérisme, qui, comme beaucoup d'autres, doit peut-être son succès à un double sens – car maniétré s'y superpose à manière – s'est d'abord rapporté à trois arts différents : un art de pasticheurs ou d'épigones, censé suivre la “manière” des grands maîtres, et qu'il n'y a pas lieu de retenir; un art “formaliste”, celui de Pontormo; enfin un art de grâce et d'élégance, que symbolisent les figures du Parmesan et l'école de Fontainebleau» (*Ir.*, p. 181). Pour Malraux, le maniérisme n'est pas un art d'épigones plus ou moins inspirés, mais l'une des voies que les grands maîtres avaient déjà commencé à explorer. Il convient donc, estime l'auteur, de ne pas du limiter l'art de Michel-Ange ou de Raphaël, à une formule classique, ni de faire du maniérisme, un anti-classicisme : «Le style exemplaire proposé, puis imposé à l'Europe, sous le nom de classique, par la France plus que par l'Italie, se réclamera de la sculpture du siècle de Périclès; Raphaël ne la connaissait guère, et son Athènes intérieure, beaucoup plus antique que celle de Giraldi, qui ne l'était pas du tout, n'était pas plus athénienne: comme celle de Michel-Ange, comme celle de Venise, comme celle de Fontainebleau, comme celle de tout le XVI^e siècle, elle était hellénistique». (*Ir.*, p. 172). Malraux déplace ainsi les lignes de forces et situe le développement de l'art sous le signe, non du modèle antique, desséché, à force de tension vers l'idéal, mais de l'exemple hellénistique, plus riche, plus varié, plus inventif. L'auteur s'inscrit en faux contre la tradition bien ancrée en affirmant qu'il n'y pas de solution de continuité entre l'art classique des grands maîtres et les maniéristes : «Depuis quelques années, maniérisme s'applique à presque tout l'art italien ou italianisant (y compris le Greco)... postérieur à Raphaël, et conçu comme une réaction contre celui-ci. Or, si l'art maniériste succède à celui de Raphaël et du Corrège, morts jeunes, il se développe en même temps que celui de Michel-Ange et de Titien ; Pontormo, le Rosso vénèrent Michel-Ange, et les contempo-

rains du Parmesan, créateur des figures maniéristes les plus contagieuses, lui reprochent de trop prétendre continuer Raphaël.» (*Ir.*, p. 181).

En effet, pour inscrire le maniérisme dans le prolongement des œuvres des grands maîtres, Malraux rappelle que ces derniers ont manifesté dans certaines de leurs œuvres le goût d'une ornementation «bizarre» ou d'une gestuelle théâtrale ou affectée. Il en reconnaît les signes annonciateurs du maniérisme dans le «casque du Penseur où un mufle de lion devient conque» (*Ir.*, p. 176), et surtout dans les statues de Laurent II et de Julien de Médicis, érigées en face de la Vierge, et qui ont cessé d'être «des symboles de forces fondamentales» (*Ir.*, p. 176). Ce sont moins des images qui suscitent l'exaltation héroïque, qu'elles ne convient à la rêverie. Cette inspiration maniériste est aussi présente dans le chef-d'œuvre de Raphaël, *L'Ecole d'Athènes* où «[L]es sages [...] devisaient sous une statue d'Apollon violemment maniériste.» (*Ir.*, p. 172). Cette tendance s'accentue dans les dernières œuvres du peintre qui «avant de mourir., avait peint la *Sainte famille à la perle*, annonciatrice du maniérisme, le *Saint-Michel* du Louvre précurseur du baroque» (*Ir.*, p. 171). Malraux ne fige pas le génie de Raphaël dans le classicisme des *Chambres de la Signatures* qui ne représentent à ses yeux «qu'un moment éphémère et illustre dans [sa] création» (*Ir.*, p. 172). Et les colonnes torses de la *Guérison des Boiteux* surchargées d'ornements que met en valeur la reproduction de la page 173, ne préfigurent-elles pas, plus d'un siècle à l'avance, le célèbre baldaquin de Saint-Pierre, œuvre du Cavalier Bernin, le «père» du baroque ? En outre, les gestes amples et raffinés des personnages qui suivent avec étonnement le mouvement hésitant du boiteux auquel le Christ fait signe de marcher, se déploient pas selon un jeu purement théâtral. C'est aussi le cas de *L'Incendie du Bourg*. Mais cela ne signifie pas Raphaël ait imité le théâtre. «Le plafond de la Sixtine, la Chambre de la Signature étaient achevées quand le théâtre fut pris au sérieux à Rome» (*Ir.*, p. 174), rappelle Malraux. Quant aux pratiques théâtrales déjà existantes, elles n'étaient pas, estime-t-il, de nature à exercer la moindre influence sur le peintre, car «[d]ans les représentations allégoriques de la Toscane ou de Vénétie, l'acteur chantait ou récitat son rôle» (*Ir.*, p. 174), mais ne jouait pas. Elles ne semblent donc pas avoir eu de but illusionniste. C'est donc le peintre qui, en cherchant à donner une présence convaincante à une fiction, a inventé un espace imaginaire où peuvent se produire de telles scènes. Par le

déploiement de ce théâtre imaginaire, Raphaël se révèle alors comme dans ce domaine comme le plus «prestigieux illusionniste d'un prestigieux imaginaire» (*Ir.*, p. 173).

Néanmoins, si les dernières œuvres de Michel-Ange et Raphaël préfigurent le maniérisme, nos deux artistes ne sont au sens propre des maniéristes. C'est que leur création demeure inséparable de ce que Malraux appelle «le cosmos médicén», c'est-à-dire cette philosophie humaniste à laquelle les deux artistes avaient contribué à donner forme par leurs propres œuvres.

Pour que l'esthétique maniériste émerge véritablement en tant que pratique artistique spécifique, il faut que s'effondrent définitivement l'ordre philosophique et moral et politique qui soutenait l'art de l'Irréel, et que se décompose la démiurgie dont il procède. Cette crise se produit dans l'histoire à l'occasion du sac de Rome (1527), catastrophe politique qui a été aurait été, d'après Michelet, la principale cause de l'expatriation des artistes italiens dans les autres pays européens. Les dégradations dont fut l'objet *l'Ecole d'Athènes* en 1527, apparaissent en effet à Malraux, comme le signe non seulement du déclin de Rome, mais aussi de l'effacement de la vision du monde édifiée par l'humanisme médicén : «Sept ans après la mort de Raphaël, les archers allemands du connétable de Bourbon crèvent joyailement les yeux des philosophes [...]» (*Ir.*, p. 175). Le romanesque mythologique prend alors la relève sur la vision grandiose du «christianisme médicén», et oriente l'art dans le sens d'une recherche formelle libérée de toute quête de valeurs morales ou spirituelles, dégagée de toute prédication : l'inspiration héroïque d'un Donatello ou d'un Michel-Ange «ne laisse pas le champ libre à quelque peinture austère de la Réforme, mais à la mythologie selon *Galatée* et la *Psyché* de Raphaël, à l'histoire selon les *Noces d'Alexandre de Sodoma*» (*Ir.*, p. 176). Le romanesque mythologique que Malraux désigne par l'expression fort suggestive du «ballet d'Armide» (*Ir.*, p. 172), et qui ne représentait qu'un aspect relativement secondaire dans l'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël, finit alors par s'épanouir pleinement dans les œuvres des peintres proprement maniéristes comme Jules Romains, Le Rosso, Le Primatice, Pontormo et tant d'autres. Ce romanesque supplante la fable de la souveraineté héroïque, et oriente la création artistique dans une nouvelle direction : si l'art florentin a exprimé l'orgueilleuse grandeur du «cosmos

médicéen», l'art maniériste ne doit son pouvoir de séduction qu'au romanesque qu'il déploie, à la fiction qu'il donne à voir dans des formes où la grâce le dispute à l'élégance.

En substituant la stylisation au style, le maniérisme ne se présente pas comme une démiurgie, mais comme un faire essentiellement poétique. «[...] le Parmesan met au service de ce qu'il appelle la grâce, la déformation que Michel-Ange met au service de la force.» (*Ir.*, p .196). Grâce aux maniéristes, affirme Malraux, «la peinture trouve une liberté nouvelle, parce qu'elle vise un nouvel objet.» (*Ir.*, p. 189). Mais cet objet n'est pas encore l'œuvre artistique en soi, telle que la définit Maurice Denis («Couleurs en un certains ordre assemblées») (*Ir.*,p. 189) parce que le maniérisme ne signifie pas l'abandon de l'univers de la fable qui a tant nourri l'art de l'Irréel, tant à Florence ou Rome qu'à Venise, mais la transformation de cette dernière en un motif entrant dans une composition essentiellement poétique. «A l'Irréel de leurs devanciers, ils entendent seulement substituer le leur : ils n'aboutiront pas à la peinture au sens moderne, mais toujours à une stylisation, souvent à un onirisme.» (*Ir.* p. 190).

Ce nouveau monde pictural où la forme l'emporte sur le contenu, se caractérise, d'après Malraux, par les quatre traits suivants : le goût de la fable dans son caractère anecdotique, le jeu de l'interpicturalité, la déformation créatrice, l'arbitraire de la couleur et le refus de toute forme d'illusionnisme.

Au Palais du Té à Mantoue comme à Fontainebleau, ce qui frappe dans l'inspiration, respectivement de Jules Romain et du Rosso, c'est la primauté de la mythologie, mais celle-ci, «dédivinisée», n'exprime ni «l'ordre secret de l'univers», ni un nouvel «ordre de l'esprit» (p. 179). Libéré de toute préoccupation métaphysique, oublieuse de «l'antiquité exemplaire», elle n'est plus qu'un réservoir de récits anecdotiques et de scènes galantes que l'artiste se plaît à représenter avec «grâce et élégance» (*Ir.*, p.181). Le pouvoir de séduction de ce romanesque est tel qu'il finit par supplanter en France l'imaginaire médiéval et apparaître comme le véritable couronnement de la «peinture courtoise» (*Ir.*, p. 190). Malraux met en valeur l'empire que l'imaginaire maniériste a exercé sur l'Europe en écrivant : «C'est par ce romanesque que le génie italien va conquérir l'Europe catholique : les formes médiévales ne seront effacées en France, ni par Léonard (bien que Léonard

meure au service de François I^{er}) ni par Michel-Ange, ni par Raphaël, ni par le Corrège, mais par le Primatice et le Rosso. Du Raphaël de la Farnésine à son disciple Jules Romain, de celui-ci à son assistant le Primatice, dont l'œuvre commence à Mantoue, le romanesque mythologique étend son empire en passant du banquier Chigi aux princes de Gonzague, des Gonzagues au roi de France.» (*Ir.*, p. 180). A Fontainebleau, le Primatice et le Rosso exécutent «le plus vaste cycle de fresques profanes de la chrétienté» (*Ir.*, p. 180) où ils font triompher en même temps que la fable mythologique «la liberté de l'artiste».

S'inscrivant en faux contre l'approche iconologique et le principe de «la corrélation par allusion» qui permet Panofsky de traiter la Galerie de François I^{er} comme un «roman à clés», Malraux préfère y voir une décoration féerique que l'on peut apprécier indépendamment des anecdotes auxquelles elle peut faire allusion, une réécriture originale des œuvres des maîtres où le contexte historique est relativement second par rapport aux sollicitations oniriques qui en émanent et aux formes radieuses qu'elles donnent à contempler.

S'il y a un passé, une tradition qu'il convient de convoquer quand on parle de maniérisme c'est celle de l'histoire de l'art, «une histoire de l'art, ordonnée par les formes». (*Ir.*, p. 182). Mais loin d'être un art d'imitation, «un art de pasticheurs ou d'épigones» largement déterminé par *la maniera* des maîtres, le maniérisme en est plutôt, estime Malraux, une réécriture consciente et tout à fait originale. Bernard Lamblin va dans le même sens quand il écrit que «le maniérisme travaille les formes auxquelles la haute Renaissance avait conféré une idéalité intemporelle adéquate à l'esprit religieux. Ce travail entraîne une transformation de leur contenu.» Cette transformation va aux yeux de Malraux dans le sens d'une déréalisation tournée vers la création d'une «ligne mollement ingriste», d'une «arabesque décorative» (*Ir.*, p. 190) qui transforme l'acte en geste, le combat en ballet et la démiurgie en effet de style. Même la signification morale ou philosophique de la mythologie s'efface sous la grâce des poses.

Quand il passe en revue les œuvres majeures de Jules Romain, du Rosso, du Primatice, du Parmesan ou de Pontormo, Malraux insiste sur les qualités plastiques de cette réécriture détendue et complaisante. Pour lui, Jules Romain, élève et admirateur de Michel-

Ange, n'a repris au Palais du Té l'histoire de Psyché et les combats contre les Titans que dans le but d'associer «les *ignudi* de Michel-Ange au Parnasse de Raphaël» (p. 179). Le domaine de référence du peintre n'a été pour ce cas ni le réel, ni l'histoire, mais la peinture elle-même : «Il se réfère expressément aux œuvres des maîtres – à un domaine d'œuvres d'art.» (p. 179). Libéré de toute démiurgie, c'est-à-dire de tout souci de construire un système de valeurs et peu tenté par la représentation du réel, le peintre ne retient des œuvres des maîtres que les formes qui l'ont marqué, de la mythologie que les épisodes qui favoriseraient le déploiement de ces formes. Ainsi le *Jupiter foudroyant les Titans*, présenté à la page 179, montre clairement la pratique picturale de Jules Romain, sa volonté de «pasticher», les œuvres admirées pour les transfigurer. Il en va de même de la fresque du Rosso, *Les Filles de Jéthro* (1453) dont les nus se réfèrent à l'œuvre de Michel-Ange autant qu'aux mythologies du palais du Té. (*Ir.*, p. 190). En négligeant cette dimension interpicturale, Lamblin place cette œuvre dans une optique picturale que Malraux conteste : «Rosso, écrit Lamblin, tire vers la violence pure l'Histoire de Moïse défendant la fille de Jéthro, il en fait un moment frénétique où la brutalité ne paraît avoir d'autre fin que son propre déchaînement.» Pour Malraux, au contraire, ce qui compte dans cette œuvre, ce n'est pas «l'explosion d'une violence aveugle», mais le spectacle que donne «la fixité des nus» (*Ir.*, p. 190). Le combat n'est qu'un prétexte au déploiement d'une gestualité aérienne qui donne à la scène l'allure d'un ballet. Pour mieux en apprécier l'écriture stylisée, il conviendrait de la rapprocher des fresques de la Sixtine qui ont fortement marqué le Rosso: Elle ne peut être pleinement goûlée que «des amateurs qui connaissent le plafond de la Sixtine, avec lesquels le Rosso établit une complicité.» (*Ir.*, p. 190). Variation sur le thème du combat, *Les Filles de Jéthro* qui se déroulent – il est vrai – dans une atmosphère qui n'a rien de biblique – n'accèdent à leur véritable signification qu'à la faveur d'une lecture interpicturale grâce à quoi se révèle la volonté du peintre de réaliser l'exténuation du potentiel dramatique du Jugement dernier pour aboutir à une formule où les combattants et leurs torsions ne sont que des figures ornementales qui font valoir «la ligne serpentine», «l'arabesque décorative» (*Ir.*, p. 190)

Art au second degré, le style maniériste ne peut être apprécié que par des connaisseurs et plus précisément par des peintres. C'est en particulier l'impression que

donne Pontormo, l'auteur de la célèbre Visitation (1530-1532) : «... Pontormo semble quelquefois peindre seulement pour les peintres.» (Ir., p. 190). Cette dimension inter picturale, extrêmement importante dans l'art maniériste, illustre magistralement l'idée déjà exposée par l'auteur dans *Les Voix du silence* où il écrivait notamment : «Si la vision de tout artiste est irréductible à la vision commune, c'est que, dès son origine elle est ordonnée par les tableaux et les statues et le monde de l'art.» C'est à partir des œuvres des grands maîtres et contre elles que s'est formée l'écriture plastique maniériste et non pas par référence au réel : il s'agissait d'aller du style à la stylisation, des formes raides aux formes molles et nonchalantes en faisant jouer à plein l'art de «la déformation créatrice» (Ir. p. 193). Par cette expression, Malraux désigne cet allongement démesuré des formes qui caractérise l'art maniériste comme en témoignent *La Madone au long cou* ou *Les Nymphes de Fontainebleau* du Parmesan. Il rapporte cette technique à l'influence souterraine que l'art septentrional a sans doute exercée sur les peintres italiens. L'auteur fait remarquer dans *La Mélancolie* de Dürer «ce petit chien bien étranger au gothique conventionnel, et dont nous pouvons douter que le traitement ait échappé à l'attention des peintres.» (Ir., p. 186). Mais dans la gravure germanique, l'étirement des formes et leur enroulement rappellent «les prophètes aux barbes en volutes» du gothique international, et se veulent «la traduction dans le langage du monde de Dieu» (Ir., p. 86), c'est-à-dire qu'ils sont interprétés comme des signes merveilleux de la transcendance divine. Par contre, pour les artistes maniéristes, libérés autant du christianisme médiéval que de l'humanisme médiéen, ces formes ne comptent que pour elles-mêmes. Elles manifestent avant tout le pouvoir de l'artiste à créer un domaine où la *linea serpentina* épouse la forme du rêve.

Pour souligner le rôle de catalyseur qu'a joué la «gravure germanique» dans la promotion de l'esthétique maniériste, Malraux la compare à ce qu'ont été les estampes japonaises pour les impressionnistes et les masques nègres pour les cubistes : «Dans la déformation des figures [...] Pontormo n'est pas seul à découvrir ce que Van Gogh découvrira dans les estampes japonaises, ce que les peintres du début de notre siècle découvriront dans les sculptures africaines : une liberté, un pouvoir de l'art inconnus.» (Ir., p. 186) Et c'est ainsi que les maniéristes vont pratiquer «un dessin sans précédent en Italie» (Ir., p. 189), «une ligne mollement ingriste» grâce à laquelle triomphe «cette liberté

nouvelle» (*Ir.*, p. 189) de l'art et éclate au jour son pouvoir à créer des formes presque totalement émancipées du réel.

La déformation créatrice intervient alors comme un puissant mode de stylisation. Mais à la différence des maîtres du style sévère qui procédaient par simplification et soustraction, les maniéristes, et Parmesan en particulier, veulent «contraindre les volumes à l'arabesque» (*Ir.*, p. 195), «les assouplir., les orner et les enrichir» (p. 195). Comparant le visage d'Antéa à celui d'un des anges de *la Madone au long cou*, l'auteur relève ces «insensibles arabesques» que décrivent les légères ondulations de la chevelure blonde avec ses reflets argentés. Ces mêmes motifs qui se retrouvent, mais plus accentués, dans la belle coiffure de *La Madone* lui donnent l'air d'une «orfèvrerie» (p. 195). Mais ce traitement gracieux de la chevelure n'est qu'un élément dans un vaste ensemble où triomphe la grâce de l'arabesque. Dans ce tableau célèbre des Offices, le verticalisme de la composition, d'ailleurs fluide, est accusée par une colonnade dont la fonction est de doubler la figure centrale. Celle-ci dont les proportions sont étirées en longueur développe une silhouette ondulante couverte d'une robe ample aux larges plis. Cet allongement des formes affecte également certaines parties du corps de la Vierge, notamment les doigts finement effilés et le cou long et flexible sur lequel est érigé un visage en amande. Malraux fait résider toute la beauté de cette œuvre dans «la main florale» (*Ir.*, p. 193) de la Vierge, car celle-ci possède «le pouvoir nouveau» que l'artiste s'est découvert, et qui consiste moins à imiter la réalité qu'à rivaliser avec elle. Aux yeux de l'auteur «cette opération est délibérément orientée par la volonté de créer un monde intellectualisé, plein de suggestions confuses comme celles de Léonard, presque onirique, dont le peintre connaît la puissance de poésie comme il connaît la puissance de la déformation.» (*Ir.*, p. 196).

Outre l'arabesque, ce qui contribue encore à accroître le coefficient d'irréalité de la peinture maniériste, c'est évidemment sa couleur arbitraire. Plus que *La Visitation* de Pontormo qui frappe par ses couleurs pastels (voir p.188), ce sont pour Malraux les fresques de Fontainebleau qui présentent le meilleur ensemble où s'épanouit pleinement une couleur qui n'est motivée par aucun souci de vraisemblance : «Et dès leur arrivée à Fontainebleau, trois ans après le sac de Rome, les Italiens avaient mis au service de la Cour de France un nouveau coloris.» (*Ir.*, p. 196) Cette palette dissonante que le Rosso, le

Primatice et Niccolo dell'Abbate ont mise en œuvre ne vise pas à «une stylisation des effets lumineux», mais manifeste la volonté de creuser l'écart entre le réel et l'art, de créer un univers que n'existe que dans et par l'art : «Ce n'est pas la lumière, mais l'art seul, qui légitime les nus mauves et verts que peint le Rosso, comme il légitime seul la déformation des nymphes que le Primatice et Niccolo dell'Abbate peignent dans la Salle de Bal de Fontainebleau.» Les roses, les jaunes, les mauves n'ont pas eu pour but d'ancrer figures et objets dans l'univers de la vraisemblance; leur usage arbitraire vise à faire surgir une vision poétique et sacrifie le principe de réalité au principe esthétique. A la faveur de «ces accords de jaunes pâles avec des gris presque lilas, de blancs avec des verts acides et des bleus aigus» (*Ir.*, p. 196), une fresque comme *La Mort d'Adonis* perd de son contenu dramatique au profit d'une décoration féerique où les gestes abandonnés du jeune dieu rejoignent «le mol allongement des déesses» (*Ir.*, p. 198) et où le désarroi des nymphes suscite le battement de leurs ailes aux couleurs pastel. Au point de vue plastique et chromatique, cette fresque ne diffère en rien de cette autre œuvre de le Rosso : *L'Amour châtié par Vénus* (p. 198) : elles communient toutes deux dans une chaude couleur rythmée par le mouvement ample de l'arabesque. L'espace pictural non illusionniste qui accueille cette profusion de formes et de couleurs augmente leur irréalité et oriente la fable qu'ils évoquent vers un monde onirique dont Malraux a évoqué le charme et la poésie dans *Les Voix du silence* : «Les Moissonneurs du Louvre, la Descente dans la Cave sont-ils moins chargés de poésie que l'*Eva Prima Pandora* que les tableaux de Caron, que tant de Dianes ? L'allongement, la transparence du voile, l'arabesque si souvent orientée vers quelque pointe, et apparentée à celle de la glyptique plutôt qu'à celle d'Alexandrie, sont bien des moyens picturaux. C'est le Rosso, non Venise qui invente la trouble harmonie que reprendront les baroques espagnols. Et dans la char aux chevaux sombres qui emporte la Proserpine de Nicola [sic] dell'Abbate vers les gorges funèbres, comment séparer illustration et poésie ?» (*VS*, p. 59-60). C'est pour cela que Malraux a pu reconnaître dans l'art de Fontainebleau les prémisses de l'art moderne : A propos de la Galerie de François I^{er}, Malraux écrit : «La résurrection de cette Sixtine du maniérisme nous révèle la première présence de l'arbitraire en art, au temps où celui-ci devenait plus important que ce qu'il figurait – l'appel encore incertain à un art qui ne serait soumis ni à la spiritualisation, ni à l'illusion, ni à l'idéalisation. Dans la

galerie François I^{er}, quelques génies sans chefs-d'œuvre reconnus ont pressenti ce que nous appelons la peinture...»

Comme si elle avait été touchée par la grâce de la peinture maniériste, l'écriture malrucionne glisse dans la fable et se fait poétique. Adoptant un rythme ample scandé par l'anaphore, une accumulation d'images provenant des différentes œuvres évoquées, et les rapprochements insolites qui sont esquissées rompent avec le style démonstratif, elle prend la forme d'une écriture poétique enchantée et enchanteresse : «Cette peinture sans cosmos, qui semble reconquise par un rêve médiéval, aboutit à l'onirisme où des chants lointains de la fin du Moyen Âge rencontrent le chant de Léonard et de Piero di Cosimo, où Dossi rencontre un romanesque anversois qui semble se souvenir du Téméraire, et où des divinités nervaliennes accueillent les ramures pendantes des forêts germaniques – comme si l'art royal français (au temps où la lumière, la couleur, la démiurgie de Venise éblouissent l'Europe) cherchait dans cet onirisme une autre démiurgie. Le rêve qui inventa pour la *Visitation* de Pontormo une place de Chirico, inventera pour les personnages de Caron des places de Dali, et fera de l'*Eva Prima Pandora* accoudée sur sa tête de mort héritée des *Vanités*, plus encore qu'une rivale de la princesse de Trébizonde, une sœur de Morgane et de Circé.» Il arrive même que l'auteur quitte le terrain de l'histoire de l'art et donne libre cours à son imagination en faisant se croiser dans un espace imaginaire une statue et les personnages d'une fresque. : *La Nuit* de Michel-Ange et les héros des *Noces Aldobrandines* de Sodoma. L'allégorie de *La Nuit*, sculptée comme une géante somnolente est transformée en une déesse guerrière protectrice de conquérant macédonien : elle se trouve mêlée à la fois au mariage d'Alexandre avec Roxane, et à la bataille qui l'opposera aux armées de l'Inde : «Devant la Roxane qui accueillait Alexandre dans les *Noces Aldobrandines*, on l'imagine protectrice de la maison de Macédoine, étendue au-dessus des festins meurtriers du conquérant, ou dressant l'enseigne de ses muscles en bronze scythe dans le crépuscule de Persépolis, dans l'aube où vont apparaître les éléphants de l'armée indienne...» (*Ir.*, p. 175). Mais dans cette Florence dominée, la divinité guerrière, qui n'est plus qu'«une Pallas captive», préfère prolonger son sommeil plutôt que d'avoir à supporter le triste spectacle de la tyrannie, c'est pour cela qu'elle semble chuchoter : «Ne m'éveille pas : parle bas !» (*Ir.*, p.178).

L'intérêt de Malraux pour l'art maniériste s'explique par trois raisons au moins. L'auteur a d'abord été séduit par l'irréalisme total de cet art où le recours à des lignes serpentines particulièrement allongées va de pair avec l'usage d'une palette stridente; ce qui corrobore sa conception anti-mimétique de la création. Il a également beaucoup apprécié cet art particulièrement subtil, «cet art de peintres», comme il dit, qui repose sur la réécriture des œuvres des maîtres selon une perspective soit ludique soit onirique, pratique dont il a souligné la modernité chez Manet réinterprétant la Vénus de Titien ou Picasso transformant les œuvres de Delacroix. De même qu'il a été sans doute été sensible à l'invitation à l'amour et au bonheur qui sourd de ces fresques. N'a-t-il pas associé l'une d'entre elles à l'une des femmes qu'il a le plus aimées. En effet, à Josette Clotis qui lui demandait un jour si elle ressemblait bien à l'actrice Brigitte Helm, Malraux avait répondu : «Oui. Mais plutôt à la *Nuit* de Michel-Ange dans le mode grave et à la *Pénélope* du Primatice dans le mode tendre.» Les formes prestigieuses des figures maniéristes avaient donc de quoi séduire aussi bien l'amateur d'art ou l'homme tenté par le bonheur que l'écrivain qui avait édifié le Royaume- Farfelu où la fable relatée vaut pour elle-même, et qui avait prêté au Petit Mogol les songes les plus «colorés» et les plus précieux.

*

**Entretien avec M. Jean-Paul Ledeur à
propos de la restauration des fresques de Fontainebleau
janvier et avril 2002**

M. Jean-Paul Ledeur est expert en restauration de tableaux et d'œuvres d'art près la Cour d'Appel et le Tribunal de Grande Instance de Paris. C'est en tant qu'artiste-peintre spécialisé dans la restauration des œuvres classiques et modernes qu'il avait participé entre 1960 et 1965, à la restauration des fresques de Fontainebleau. A ce collectionneur et érudit

on doit aussi le monumental Catalogue raisonné des éditions et sculptures d'Yves Klein (Guy Pieters, janvier 2000). Il travaille actuellement sur le catalogue raisonné de l'œuvre de Fautrier.

Il a bien voulu nous parler de la restauration des fresques de Fontainebleau réalisée du temps d'André Malraux, Ministre de la culture. Nous le remercions vivement de nous avoir accordé cet entretien et de nous avoir autorisé à la publier.

1. Dans quel contexte a été décidé la restauration de Fontainebleau ? Quelle a été la motivation d'André Malraux ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *En ce qui concerne la motivation principale de Malraux pour Fontainebleau, hormis son intérêt personnel pour le maniérisme, elle est hélas moins poétique. En 1960 le général de Gaulle sous l'active et persuasive pression de notre Ministre de la Culture André Malraux, avait décidé une Loi Programme de Restauration et Réhabilitation de quelques monuments prestigieux en France destinés à recevoir avec éclat et somptuosité nos visiteurs et Chefs d'États étrangers. Versailles et Fontainebleau ont été prioritairement choisis, le premier pour la taille de ses salles de réception, le second, qui m'est très cher car il était encore à peu près totalement meublé. S'ajoute à ceci le souvenir Napoléonien. Grâce à ce programme, et à la volonté de l'Architecte en Chef du Palais - Monsieur R. de Ridrac, trois équipes ont été formées. Pour résumer : Restaurations réalisées sous l'égide des Monuments Historiques et Palais Nationaux - Ministère de la Culture. Programmée dès 1959. Réalisée à partir de 1960. Financement – L'Etat. Duré des travaux 5 ans environ.*

2. André Malraux a-t-il donné des recommandations particulières concernant la manière dont devaient être menés ces travaux de restaurations ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *Total coordination entre l'architecte et les Restaurateurs. Lorsqu'il s'agit de peintures murales, fresques, stucs, cela relevait de l'architecte du Palais et non du Conservateur car les œuvres murales sont «immeubles par destination». Je tenais hebdomadairement le Ministre au courant, à l'aide d'une importante documentation technique, historique et photographique. En fin de travaux j'ai établi trois*

épais volumes de documentation en 4 exemplaires. Ils sont accompagnés du texte du Père Dan (chroniqueur de l'époque postérieure à François Premier).

3. Ces «épais volumes» ont-ils été publiés ? Peut-on les consulter ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *En ce qui concerne les 3 volumes réalisés «Restauration de la galerie François I^{er}» ils ont été, pour les textes imprimés sur composition manuelle. Plus de 200 photographies ont été montées à la main. «L'édition» a été de 4 exemplaires : 1 pour le Général de Gaulle, 1 pour André Malraux, 1 pour l'Inspection générale des Monuments Historiques et le mien. On peut sans doute les consulter aux archives du Ministère de la Culture ou au Musée de Fontainebleau.*

4. Quelle a été votre contribution personnelle dans ces travaux de restauration ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *Je me suis personnellement attaché à remettre à jour les peintures de Niccolo del Abate, les fresques du Rosso, soit l'ensemble de la galerie François Premier, ainsi que de créer la totalité des décors de la Galerie des Cerfs. J'ai omis la cheminée peinte à fresque du salon François Premier, et en collaboration l'escalier dit de Louis XV orné de fresque de Primatice. De nombreux articles et ouvrages ont été consacrés à ces interventions ainsi qu'un texte de Malraux qu'il m'a adressé.*

5. Par quoi expliquez-vous l'intérêt de Malraux pour les fresques de Fontainebleau ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *L'intérêt de Malraux était universel. Notre intervention sur une période importante de notre histoire de l'art le concernait forcément. (Dans le même temps j'étudiais avec lui l'œuvre de son ami Jean Fautrier (dont je prépare le catalogue et la monographie).*

6. Est-ce que Malraux suivait régulièrement l'avancement des travaux de restauration ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *Malraux venait à Fontainebleau environ tous les 15 jours selon son programme personnel, et plusieurs fois accompagné du Général.*

7. Quelle a été l'œuvre à laquelle Malraux s'est le plus intéressé ?

– M. Jean-Paul Ledeur : *La fresque la plus intéressante pour nous tous est celle intitulée L'éléphant Royal. Il faut préciser qu'une «restauration» ou plutôt une mauvaise intervention a été réalisée sous Louis Philippe. Toutes les fresques ont été repeintes à l'huile ! J'ai eu la chance de retrouver, un peu «fatiguée» les peintures à fresque originale. Or L'éléphant Royal représentait un homme barbu qui après étude s'est avéré être le portrait présumé d'Henri IV. En dessous existait et existe le portrait de François I^{er}. Volonté politique «Louis Philipparde» de changer une dynastie ! Malraux était fasciné par cette mise à jour qui était réalisée devant lui, et comme le travail était extrêmement long (quelques centimètres carrés par jour) j'attendais avec impatience sa venue pour continuer cette capitale découverte historico-politique. Le résultat est étonnant. Malraux nous a fait un grand cours sur les influences et ingérences de la politique dans l'art. !*

J'ajoute à mes propos une anecdote concernant la Restauration de Fontainebleau:

Lorsque nous avons restauré la longue galerie des cerfs au Palais, les soubassements étaient ornés de «grotesques» typiques au XVII^e mais très endommagés. Dans l'entrelacs de rubans il y avait une tête - toujours la même - sorte de Bacchus hilare. L'ensemble devant être reconstitué à peu près totalement mais dans l'esprit époque, j'ai préféré – à mes risques et périls (!!!) – remplacer les têtes par des caricatures de ceux qui avaient permis et participé à cette restauration du Palais. Au centre le Général de Gaulle – à sa droite André Malraux – à sa gauche l'architecte et ensuite toute mon équipe.

Je n'avais informé personne de cet hommage singulier, aussi mon inquiétude était elle grande quand lors d'une visite de Général et du Ministre je leur ai montré ma démarche -- pour approbation ou... destruction. Grand éclat de rire de deux intéressés et commentaires de Malraux : «Mon Général, nous passons enfin à la postérité». (Reproduit Cimaise - n° 211 - avril 1991).

Pour faire davantage connaissance avec M. J.-P. Ledeur, on peut consulter son site internet : <<http://perso.club-internet.fr/ledeurjp>>.