

Mantegna, un artiste humaniste accompli

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

Le 15 septembre 1506, Francesco Mantegna, fils du célèbre Andrea, informait le marquis de Mantoue de la mort de son père. Pendant plus de quarante ans, le peintre avait travaillé pour les Gonzague ; son décès ne les laissa sans doute pas indifférents. Il fut inhumé dans l'église Sant'Andrea, et une épitaphe fut exécutée pour honorer sa mémoire : Esse parem hunc noris, si non præponis Apelli/Aenea Mantineæ qui simulacra vides – « Toi qui regardes l'effigie en bronze de Mantegna, sache qu'il fut l'égal d'Apelle, s'il ne le surpassa ».

Un modèle d'artiste humaniste

Le buste de l'artiste demeure sur place, dans la chapelle de la famille Mantegna : Andrea y figure en héros de l'Antiquité, le torse nu, les cheveux déliés effleurant les épaules, une couronne de laurier ceignant sa tête. D'un point de vue iconographique, le peintre est assimilé moins aux maîtres de l'Antiquité grecque qu'aux patriciens de la Rome républicaine. Son buste incarne ainsi un idéal d'excellence non seulement artistique, mais aussi éthique. L'épitaphe et la sculpture, en tout cas, soulignent l'importance qu'eut aux yeux d'Andrea l'exemple des Anciens. Son œuvre reflète dans son ensemble cette curiosité incessante à l'égard de l'Antiquité, étudiée et interprétée avec une ardeur et une intelligence critique absolument insolites. Sans conteste, Mantegna représente le modèle le plus accompli de l'artiste humaniste, et ce à tout point de vue.

Deux inventions : la contre-plongée et la gravure sur cuivre

Dans la biographie que lui consacra Vasari dans ses *Vite* (1550), l'auteur passe sous silence cette vocation du maître pour l'Antiquité. D'après le biographe, Mantegna « laissa en héritage à la peinture [la capacité de résoudre] les difficultés déterminées par les raccourcis des figures [perçues] en contre-plongée (*di sotto in sù*) : invention difficile et particulière, ainsi que la technique de la taille-douce sur cuivre, très facile à pratiquer à vrai dire ; et tout le monde a pu admirer non seulement ses *Bacchantes*, *La Bataille des montres marines*, *La Déposition de croix*, *L'Ensevelissement du Christ*, *La Résurrection avec Longin et saint André*, gravures toutes réalisées par Mantegna, mais aussi l'œuvre de tous les graveurs qui lui ont succédé ». Vasari signale donc deux innovations majeures dans la peinture de Mantegna : le perfectionnement dans la science des raccourcis, et l'invention de la gravure sur cuivre. Sur ce deuxième point, les spécialistes débattent encore sur la part qu'eut l'atelier de Mantegna dans la mise au point de cette technique. Si les estampes dont parle Vasari étaient universellement connues à l'époque sous le nom de Mantegna – si bien qu'elles ont inspiré des siècles durant des générations d'artistes – elles n'étaient pas forcément et matériellement l'œuvre du peintre, même s'il avait réalisé les dessins d'où elles furent tirées. En revanche, il est évident qu'Andrea se consacra diligemment à la perspective, et que sa peinture présente de nombreux exemples de raccourcis hardis et complexes,

réussis souvent – par ailleurs – à la perfection.

Padoue : de l'apprentissage aux premières commandes

L'amour pour l'antique remonte à l'adolescence même du peintre et se lie très fortement à sa formation auprès de Francesco Squarcione, à Padoue. Cet artiste, au talent douteux, dirigeait à l'époque un des ateliers les plus importants de la ville. Il était d'abord connu pour sa collection de marbres antiques et de moulages d'après des œuvres de l'Antiquité, et c'est sans doute sur ces exemples que le jeune artiste s'éduqua, très probablement dès 1442. Mantegna avait alors une dizaine d'années – il était né en 1431 – et provenait d'une famille très modeste – son père était menuisier – résidant dans un petit bourg dans le terroir de Vicence, très proche cependant de Padoue : Isola di Carturo. On sait que Squarcione adopta Mantegna, et que le jeune peintre travailla pour lui jusqu'en 1448, date à laquelle le maître s'affranchit de sa tutelle, lassé sans doute de l'exploitation à laquelle dut le soumettre son père adoptif. Cette année-là, Mantegna reçut une de ses premières commandes prestigieuses : le décor de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani à Padoue. Malheureusement, ce cycle de fresques a été très gravement endommagé par les bombardements que subit la ville de Padoue à la fin de la seconde guerre mondiale. Cette perte – ou quasi-perte – est d'autant plus regrettable que Mantegna y faisait déjà preuve d'une habileté technique et d'une connaissance approfondie de la perspective rares pour un artiste de son âge. En collaboration avec Niccolò Pizzolo – qui avait déjà travaillé avec Donatello, alors de séjour à Padoue – il y peignit, outre différents épisodes de la *Vie de saint Jacques* et de la *Vie de saint Christophe*, une *Assomption de la Vierge*, seule composition qui a entièrement survécue – mais avec de nombreuses lacunes – aux destructions de la guerre. Mantegna représente l'événement miraculeux, en l'encadrant dans un arc de triomphe étroit et élancé, portant des motifs ornementaux en forme de cornes d'abondance entrelacées. Par un coup d'illusion, les apôtres semblent plonger dans l'espace en perspective : ceux au premier plan, tournés de dos, enlacés les uns aux autres ou se tenant aux pilastres de l'arc, assistent à la montée de la Vierge au ciel.

Premiers succès

Comme le remarque justement Vasari dans ses *Vite*, Mantegna connut dès ses débuts un succès immédiat, et surtout durable. À aucun moment de sa carrière l'artiste ne dut éprouver l'amertume de la défaveur publique. En 1453, il épousa la fille d'un des plus importants peintres vénitiens de l'époque, Jacopo Bellini. Nicolosia – tel était le nom de l'épouse – était aussi la sœur de Gentile et Giovanni Bellini. Ce dernier fut profondément influencé par son beau-frère. C'est dire l'importance de Mantegna dans l'évolution de la peinture à Venise dans la seconde moitié du Quattrocento. En plus du succès, les fresques des Eremitani assurèrent au jeune peintre d'innombrables commandes. On ne citera ici que *Le Retable de Saint-Luc* (Milan, Pinacothèque de Brera), réalisé pour une chapelle de la basilique Sainte-Justine de Padoue aux alentours de 1455, et le *Retable de Saint-Zénon* (Vérone, basilique Saint-Zénon), peint vers 1456-1459. Ce dernier est sans aucun doute l'une des œuvres les plus novatrices de Mantegna. Le registre central du retable est encadré et scandé par quatre colonnes sculptées, au-delà desquelles le peintre laisse apercevoir une grande salle rectangulaire, s'ouvrant sur un ciel parcouru de nuages, rythmée par des pilastres feints de sculpture. Dans le panneau du milieu, se voit assise la Vierge à l'Enfant en majesté ; de part et d'autre du trône, mais dans des panneaux distincts, se tiennent des saints, occupés différemment à la lecture ou à la méditation. L'idée d'utiliser le cadre sculpté non seulement comme élément structurel – pour articuler la composition – mais aussi comme élément de transition – en l'intégrant illusoirement dans l'espace et l'architecture peints – démontre tout le génie de l'artiste. Désormais, la structure du retable gothique est définitivement dépassée. Les compartiments ne sont plus conçus comme des espaces clos, mais comme des modules composant une unité cohérente qui les englobe. À la fin du XVIIIe siècle, le *Retable de Saint-Zénon* fut confisqué par les troupes françaises, puis transporté au Louvre. Après la Restauration, il fut rendu à la ville de Vérone. Cependant, la France conserva les trois compositions constituant la prédelle du retable : la *Résurrection* et la *Prière dans le jardin des oliviers* (Tours, musée des Beaux-Arts) et surtout l'admirable *Crucifixion* (Paris, musée du Louvre).

Les Gonzague et la cour de Mantoue

Dès 1456, le marquis de Mantoue, Ludovic Gonzague, invita Mantegna à se rendre dans sa cour pour y devenir son peintre attitré. À cause des innombrables commandes qu'il devait honorer, le peintre ne put partir avant 1459 ou 1460. Parmi les premières créations de l'artiste à la cour des Gonzague, il faut mentionner le décor de la chapelle du château San Giorgio, incorporé désormais dans ce qu'on appelle le palais ducal. Il est très difficile de reconstituer ce décor, dans la mesure où il fut démantelé très tôt et que les tableaux qui le composaient ont été dispersés. Deux d'entre eux se trouvent aux Offices de Florence : *L'Ascension* et *La Circoncision*. Une troisième composition, amputée de sa partie supérieure, appartient aux collections du Prado : *La Mort de la Vierge*.

Quelques années plus tard, en 1465, Mantegna entreprit le décor auquel son nom est constamment associé auprès du grand public : la célèbre *Chambre des Époux*. Il s'agissait d'orner entièrement de fresques une grande pièce presque cubique, située dans la tour nord-est du château San Giorgio. Selon les anciens inventaires, un lit nuptial s'y trouvait, ce qui expliquerait le nom de cette pièce et en éclaircirait les fonctions : à l'origine, elle était un lieu de représentation, où les Gonzague recevaient ambassadeurs et dignitaires des cours étrangères. Tout en étant plutôt large, la chambre manquait de hauteur. C'est pourquoi on modifia légèrement le plafond, en créant une voûte imperceptiblement surbaissée. Pour accentuer davantage l'impression de hauteur, Mantegna divisa sa surface en plusieurs compartiments en forme de losanges, délimités par des bandeaux ornementaux, et comportant en leur centre des médaillons feints en stuc représentant les douze Empereurs de Rome, entourés de guirlandes elles aussi feintes et soutenues de putti fictifs en ronde-bosse. Au centre de la voûte, en s'inspirant du Panthéon de Rome, Mantegna peignit un oculus s'ouvrant sur le ciel, et sur ses rebords en marbre il disposa des génies ailés, se tenant en équilibre et perçus en contre-plongée. Du haut de cet oculus se penchent des hommes et des femmes, regardant amusés le spectateur qui, à son tour, les observe. Un paon, symbole sans doute de richesse et de fécondité, admire lui aussi d'en haut la chambre ; un oranger dans un vase est posé pareillement sur le rebord de l'oculus. Sur deux des quatre parois, Mantegna a représenté deux scènes de cour, dont la signification n'est toujours pas complètement éclaircie. Dans la fresque nommée *La Cour*, on distingue aisément le marquis Ludovic, son épouse Barbara de Brandebourg-Hohenzollern et quelques enfants du couple, sans oublier de nombreux officiers du marquisat, qu'il est pratiquement impossible de nos jours d'identifier avec exactitude. Dans *La Rencontre*, on voit de nouveau le marquis, entouré de deux de ses fils, Frédéric, son successeur, et le cardinal François, ainsi que quelques-uns de ses petits-fils, parmi lesquels un autre François, destiné lui aussi à diriger un jour l'État de Mantoue : celui même qui, en 1506, sera informé par le fils de Mantegna de la mort du peintre. Même sans enquêter en profondeur sur la signification précise des épisodes représentés sur les parois de la *Chambre des Époux*, il est évident que le marquis Ludovic souhaitait d'abord transmettre un message de caractère politique : la continuité et le succès de la dynastie des Gonzague dans les domaines civil et religieux. On comprend aussi la fierté du marquis lorsqu'il présentait à ses invités les portraits réalisés par Mantegna : la très haute qualité technique des représentations garantissait à la famille la pérennité de sa mémoire.

Le séjour romain

Les fresques qui décorent la *Chambre des Époux* sont parmi les inventions artistiques les plus audacieuses de la première Renaissance : pour la première fois dans l'histoire de la peinture occidentale, le spectateur est enfermé entièrement dans l'espace fictif de l'œuvre d'art, et de spectateur il devient lui aussi à son tour l'objet du regard que lui portent les comparses figurant dans l'oculus. La renommée de l'artiste s'en accrut sensiblement. D'après Vasari, « les choses qu'il avait exécutées à Mantoue, et surtout [le décor de] cette salle [allusion au cycle de toiles représentant *Le Triomphe de César* (aujourd'hui à Hampton Court en Angleterre) réalisées par Mantegna à partir de 1486 pour le palais de Mantoue], furent la raison pour laquelle son nom fut tellement répandu en Italie qu'on n'entendait rien d'autre en peinture que le cri : Mantegna ». En 1488, le marquis de Mantoue consentit à l'envoyer à Rome, en obéissant à la pressante requête du pape Innocent VIII. Pour l'occasion, et avant son départ, Mantegna fut nommé « chevalier et éperon d'or ». Dans ses *Vite*, Vasari décrit les œuvres réalisées à Rome par le maître : « Le pape, qui lui avait fait ses grâces lors de son arrivée et qui l'accueillit avec bonheur, lui fit décorer une

petite chapelle dans ce lieu [le palais du Vatican], et il y peignit avec amour et diligence d'une manière tellement minutieuse que sa voûte et ses parois semblent plutôt l'œuvre d'un enlumineur que d'un peintre, et les figures les plus importantes se voient sur le maître-autel : elles sont réalisées à la fresque comme les autres, et représentent saint Jean Baptiste baptisant le Christ, et il y ajouta la présence d'anges et d'autres figures, et parmi elles il figura des gens qui, en se déshabillant, expriment leur volonté de recevoir le baptême.» Malgré les réclamations de beaucoup de connaisseurs, le pape Pie VI fit détruire cette chapelle pendant son pontificat (1775-1799) : on ne peut qu'imaginer désormais la beauté de ce décor à jamais perdu. Pendant son séjour à Rome, Mantegna écrivait au marquis François pour lui raconter les particularités de la ville. Dans une de ses lettres, il décrit Djem, le frère du sultan gardé prisonnier à Rome en tant qu'otage. Il est intéressant de lire ce passage, et de remarquer la vivacité évocatrice dont fait preuve Mantegna : « Il est venu manger plusieurs fois dans le nouveau palais, où je suis en train de peindre. Comme tout barbare, il a de bonnes manières. Il a une espèce de majesté altière, et jamais il ne se découvre devant le pape, puisqu'il n'a pas de bonnet. Par conséquent, personne n'enlève le sien devant lui. Il mange cinq fois par jour et dort tout autant. Il boit de l'eau sucrée avant le repas comme un singe. Puis, en mangeant, il joue de la trompette sulfureuse [allusion au météorisme du Levantin], et cela arrive parce que ces gens-là ne portent pas de haut-de-chausses [...]. Il a un œil comme les tireurs d'arbalète : souvent, il le tient fermé et, quand il l'ouvre, c'est quasi l'œil du frère Raphaël. Il a l'air d'un grand seigneur, bien qu'il n'ait rien. Il a la démarche d'un éléphant. Ses serviteurs le vantent beaucoup et disent qu'il est particulièrement remarquable à cheval. Cela est possible, mais je ne l'ai jamais vu le pied à l'étrier, ni faire aucune prouesse. C'est un homme très cruel. Il a tué plus de quatre hommes en les frappant à la tête et, d'après ce que l'on dit, ils ne survécurent pas quatre heures à leurs blessures. Ces derniers jours il donna un si violent coup de poing à son interprète qu'il fallut le porter au fleuve pour qu'il pût reprendre ses forces. On croit que Bacchus le visite souvent. Les siens aussi le craignent beaucoup. Il n'apprécie rien, comme quelqu'un qui ne comprend pas et qui manque de jugement. Il vit à sa guise, dort vêtu, donne audience assis à la façon des tailleurs, les jambes croisées. Il porte sur la tête trente mille aunes de toile de mousseline et des chausses très larges qu'il dissimule : son attitude bizarre étonne toute l'assemblée. Aussitôt que je le vois, je fais de lui un croquis que j'enverrai à Votre Excellence. Je vous l'aurais déjà envoyé, mais je n'ai pu encore bien le saisir, parce qu'il regarde tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, comme un amoureux, si bien que je ne puis me rappeler sa physionomie. En somme, il a un visage terrible, surtout quand Bacchus lui rend visite ».

De retour à Mantoue, le peintre reprit ses travaux pour le marquis et surtout pour la marquise, Isabelle d'Este. Pour elle, il exécuta deux tableaux allégoriques, destinés au *studiolo* [cabinet] de la princesse : *Le Parnasse* et *Le Combat des Vices et des Vertus* ; tous deux sont conservés de nos jours au musée du Louvre. La dernière de ses compositions fut achevée après 1502 : l'artiste, septuagénaire, réussit admirablement à traduire dans l'image le contenu complexe des allégories mises au point par l'entourage érudit d'Isabelle. Quelques années plus tard, lorsqu'il peignait pour le cardinal Cornaro un cycle de toiles en forme d'anciens bas-reliefs, Mantegna décéda : la commande fut reprise par son beau-frère, lui aussi très âgé, mais devenu très célèbre à Venise : Giovanni Bellini. La grandeur de l'art de Mantegna était telle que l'artiste ne fut pas oublié par ses confrères de la Renaissance : la vie rédigée par Vasari l'atteste largement. Ses œuvres, celles du moins qui subsistent, continuent d'affirmer la portée de son génie artistique et savant.

Lorenzo Pericolo

Septembre 2004

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



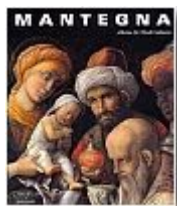
Mantegna

Sous la direction de S. Boorsch
New York / Paris, 1992-1993



Mantegna. La chambre des époux

M. Maradelli
Gallimard, Paris, 2000



Mantegna

Alberta Di Nicolo Salmazzo

Les Phares

Citadelles & Mazenod, Paris, 2004