

Parmigianino ou l'inquiétude

Pascal Bonafoux

Ecrivain et critique d'art. Professeur émérite des universités

Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, en français « le Parmesan », peintre italien (Parme 1503 – Casalmaggiore 1540). Et les notices des dictionnaires de noms propres de rabâcher les mêmes formules, de définir son style, ici par « une élégance un peu sophistiquée des formes », là par « une préciosité raffinée », « une exquise élégance », le tout avec « des accents typiquement maniéristes ». Vaines précisions qui interdisent que l'on y comprenne quelque chose, que l'on puisse reconnaître la singularité qui est la sienne. Reste à ne tenir aucun compte de ces définitions « faciles » et cavalières. Reste à regarder son œuvre. L'exception qu'elle est. Car cette œuvre est l'une des premières à exiger de qui regarde une peinture de prendre conscience que c'est à un tableau qu'il a affaire et que celui-ci invite à voir plus que ce qu'il est. Laissons à Pascal Bonafoux le soin de nous donner quelques clés pour mieux apprécier l'œuvre de ce peintre aux accents déroutants.

L'autoportrait de jeunesse

1524. Parmigianino se peint. Et d'emblée cet autoportrait est un avertissement : ce que vous regardez n'est pas ce que vous pensez voir, n'est pas ce que vous croyez voir. D'à peine vingt-cinq centimètres de diamètre, le tableau se donne toutes les apparences d'un miroir convexe. Au premier plan, hors d'échelle, courbe, oblongue, une main. Les fronces fripées d'ombre d'une manche de chemise qui fut sans doute tuyautée. Sur la gauche, le triangle arqué d'une fenêtre. Et, plus haut, le plafond qui s'incurve, bascule sur la droite vers la bordure de vieil or d'un cadre qui ne peut être que le cadre que je regarde. Ce qui prouve que ce que je regarde n'est pas ce que je crois voir. Un miroir ? Le portrait de Parmigianino, répond un visage impassible au centre du panneau.

Le successeur de Raphaël

En cette même année 1524, après s'être formé auprès de Corregio, Parmigianino arrive à Rome. Après l'austérité qui fut imposée par le pape Adrien VI, le Médicis – Giulio de Medici – qu'est Clément VII, tout comme son secrétaire Paolo Valembrini, permet que l'audace retrouve sa place. Parmigianino a vingt et un ans. Il est beau. Et dans Rome où Giulio Romano et Perino del Vaga ont pu sembler seuls en mesure d'assumer la succession de Raphaël mort quatre ans plus tôt, il passe en quelques mois pour être « Raphaël ressuscité ». Il en donne des preuves plus par la gravure à l'eau-forte, technique récente qu'ont jusqu'alors exercé des Marcantonio Raimondi ou des Giorgio Ghisi, que par la peinture. C'est que cette technique lui permet plus qu'aucune autre de mettre en évidence l'idée même, cette idée qui rend compte d'un « dessin intérieur » dont Raphaël a affirmé qu'il était plus décisif que tout autre modèle. Et ses gravures commencent d'être diffusées dans toute l'Europe.

Intraduisible sprezzatura

La liberté du geste que permet la technique de l'eau-forte devient-elle sans doute, dès 1528, pour qui regarde ses planches, ses peintures, une manière de métaphore de la *sprezzatura* exigée par Baltassare Castiglione. C'est en cette

même année 1528 qu'est publié à Venise son livre *Il Cortegiano*. Il a commencé de rédiger en 1513 ce dialogue censé se tenir dans les salles du palais de Mantoue – c'est au service de la cour de Mantoue que, diplomate, il a commencé sa carrière. À sa parution, *Le Courtisan* est un livre sans exemple. Premier de son genre, il a pour raison d'être de définir ce qu'est le « métier de courtisan ». Il se garde de livrer aucun précepte, d'établir quelques règles que ce soit ou de prescrire aucun conseil. Il lui suffit de mettre au jour ce qui doit être l'ambition du courtisan. Dès les premières pages du dialogue, l'un des personnages fait cette remarque : « Je me souviens que vous avez dit que notre courtisan devait être doué par nature d'une belle forme de visage et de corps, avec une grâce qui le rendit ainsi aimable. » Le mot essentiel est prononcé : « grâce ». Sommé de s'expliquer, celui qui a prononcé de ce mot de « grâce » ne peut plus tard que tenter de définir à quoi celle-ci peut tenir. D'où ces mots : «... J'ai déjà souvent réfléchi sur l'origine de cette grâce, et, si on laisse de côté ceux qui la tiennent de la faveur du ciel, je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait et que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et très dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura*, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser. » *Sprezzatura*... Un mot intraduisible... *Sprezzatura*. Du verbe *sprezzare*, mépriser, dédaigner. « Mot nouveau » sous la plume de Castiglione. Les uns traduisent par « nonchalance », les autres par « désinvolture ». Le mot « aisance » peut encore sembler être proche. Tout comme pourrait l'être « négligence » dans le sens où cette négligence-là serait l'élégance qui permet que l'on ne puisse se rendre compte de ce que l'œuvre a pu imposer de travail, d'étude, d'artifice et de soin. Cette intraduisible *sprezzatura* tient sans doute lieu de modèle à Vasari lorsqu'il a recours aux mots *maniera*, *bella maniera*. C'est elle qui est l'origine d'une « certaine grâce de facilité ».

Lorsque paraît en 1528 le mot *sprezzatura*, Parmigianino est à Bologne. Le sac de Rome en 1527 par les troupes de Charles Quint l'a chassé de la Ville comme elle a chassé Giulio Romano parti pour Mantoue, Perino del Vaga parti pour Gênes se mettre au service d'Andrea Doria, Sansovino parti pour Venise ou encore Rosso Fiorentino qui s'est réfugié en Ombrie avant d'accepter, deux ans plus tard, l'invitation du roi de France François Ier. C'est une même « manière » qui est l'exigence des uns et des autres.

Le trouble et l'équivoque

Celle de Parmigianino en est la variation qui a le plus recours à l'équivoque, au trouble. Ce que Vasari ne s'est pas privé de constater : « *Gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa.* », « Il lui vint l'envie de soumettre toute chose à son caprice. »

Singulière Madone que celle qu'il peint en 1529, 1530... Madone à la rose qui semble poser pour un dialogue de Vénus et de Cupidon. La tunique couvrant son buste et ses bras, moule ses seins. Et sa main gauche aux doigts étirés souligne le sexe posé sur la cuisse de l'enfant. Il appartient au globe de signifier qu'il a pour destin d'être sacrifié pour le salut de ce monde. Il appartient à la rose de rappeler la virginité de Marie, d'annoncer la passion. C'est de sensualité que parlent les mains qui s'effleurent, le tissu tendu par les seins... Jeux de l'ambiguïté.

Le corps de la Madone au long cou (1535) n'est pas moins modelé par le voile qui moule son sein et son ventre plus qu'il ne les couvre. Le modèle qui posa pour cette Madone-ci aurait-il été le même encore – et le même déjà peut-être pour la Madone de saint Zacharie peinte en 1530 ? Les fins arcs des sourcils sont les mêmes, même bouche et même sourire qu'elle ébauche, même régularité des traits... Dans quel lieu, dans quel espace se tient cette femme qui n'est ni assise ni debout ? D'où tombent les tentures derrière elle et les anges serrés sur sa gauche ? Que sont ces colonnes dressées que ne coiffe aucun chapiteau ? Sont-elles celles d'un temple païen auquel l'Église incarnée par la Vierge elle-même tourne le dos ou seraient-elles celles d'une église qui n'est pas achevée ? Vers qui se retourne saint Jérôme qui brandit un texte – si le vieillard au corps décharné est bien ce saint ? Quelles réponses apporter ? Aucune qui puisse prétendre venir à bout de ce que les formes imposent. Allongé, le cou de la Vierge serait-il une allusion à un hymne ancien qui assura que ce cou était une colonne, une tour d'ivoire ? Que représentent ces anges auprès d'elle ? Certains assurent qu'il ne peut s'agir que des quatre éléments et de la quintessence... Et d'autres de supposer que ces anges pourraient être les cinq sens... Et rien qui permette de vérifier ni la première ni la seconde hypothèse. Pourquoi le premier de ces anges – ange dont la cuisse, long fuseau, s'étire jusqu'à l'échancrure sensuelle d'un drapé – porte-t-il ce vase marqué d'une croix rouge presque effacée ? Ce vase est-il la métaphore du ventre de la Vierge défini par la tradition mariale, ventre par lequel le Verbe s'est incarné ? Serait-il celui, hermétique, – l'alchimie l'assure – où s'élabore la pierre philosophale ? Et qu'est encore cette autre présence, qu'est ce visage dans l'ombre, ce visage qui paraît entre le bras du premier des anges, son aile et le coude du bras droit de la Vierge ? Ce visage-là, androgyne comme les autres, serait-il comme certains veulent le croire, le visage du chaos ? Indéchiffable présence... Quant au corps de l'enfant Jésus, quant à ce corps endormi, abandonné, dont le bras gauche tombe, serait-il, prémonition terrible, celui du Christ mort, serait-il le corps mort qu'une Piéta soutient dans ses bras ? Pas une question posée dont une unique réponse puisse venir à bout.

La peinture de Parmigianino, ces peintures « comme les autres », est un piège. Les ambiguïtés s'articulent, se déclinent pour que se mêlent les discours, pour qu'ils s'entrecroisent, pour qu'ils ne puissent « épuiser » les sens que les formes suggèrent, dont elles laissent entendre que peut-être..., comme un lapsus laisse entendre qu'il s'agit, qu'il pourrait s'agir, en dépit des apparences, d'autre chose. Variations de l'équivoque et du trouble. Comme ces gestes là dont il est impossible de dire s'ils sont ceux d'une douleur accablée ou ceux de l'abandon, de la sensualité...

L'œuvre de Parmigianino n'a que faire d'aucune représentation. Elle est délibérément de l'ordre de l'illusion. D'une illusion qui donne – comme on dit d'une fenêtre qu'elle donne sur la mer – sur l'inquiétude.

Pascal Bonafoux

Avril 2002

Copyright Clio 2019 - Tous droits réservés

Bibliographie



La Renaissance maniériste
Daniel Arasse, Andreas Tönnesmann
L'univers des formes
Gallimard, Paris, 1997



Idea
Erwin Panofsky
Gallimard, Paris, 1989