

Carte blanche à Jean-Paul Marcheschi

# Une contre-histoire de la beauté

« L'art ne saurait connaître l'obsolescence »

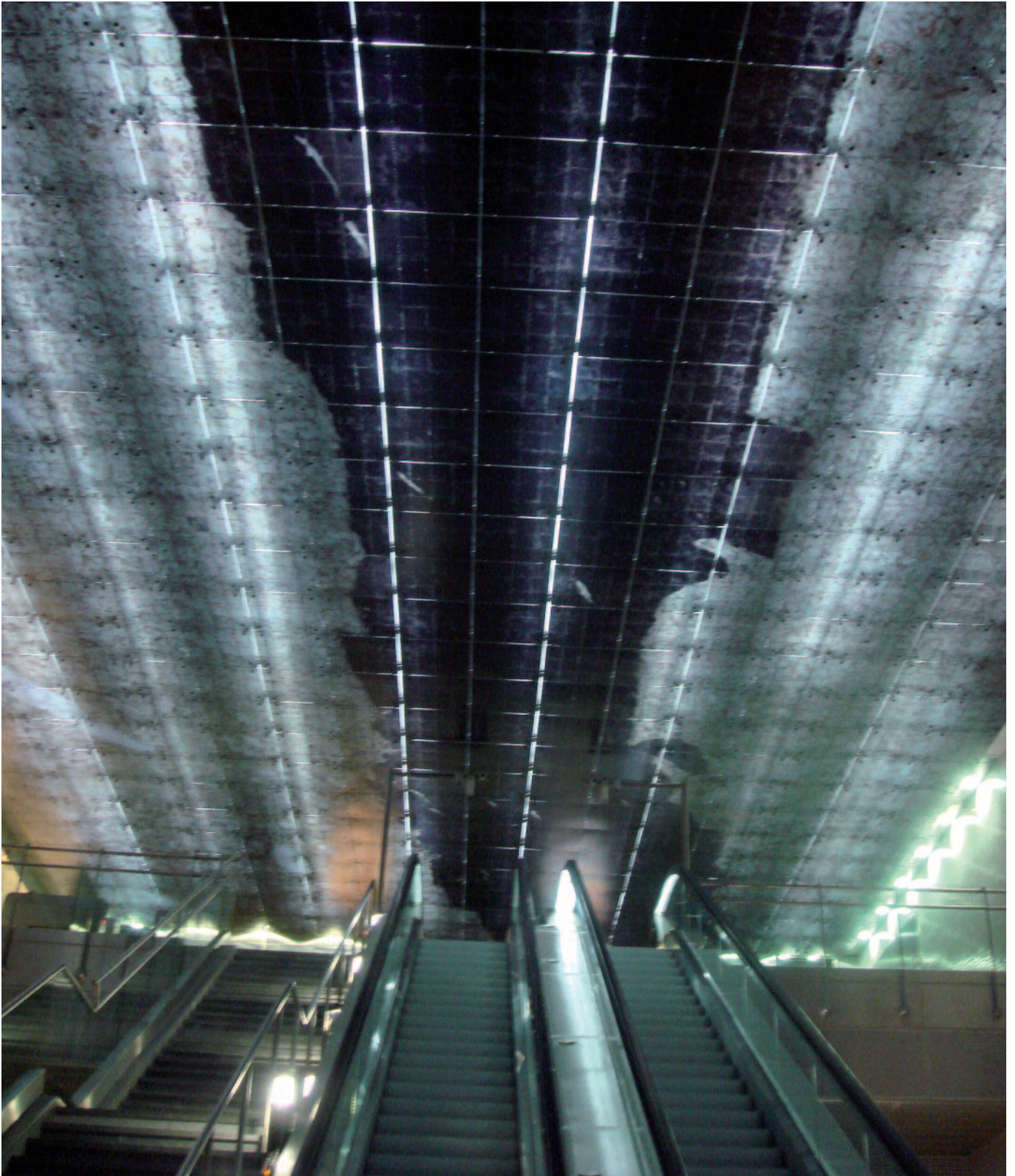
PROPOS RECUEILLIS PAR JOSEPH VEBRET

**Depuis 1984 Jean-Paul Marcheschi a délaissé le pinceau pour peindre en usant de flambeaux. Peintures et sculptures sont réalisées entièrement à l'aide du feu. La brûlure de la flamme, le noir de fumée, la cendre et la cire ont remplacé les pigments, avec pour seul support de simples pages recouvertes d'écritures recueillies au seuil de la nuit, entre le rêve et le jour, qui, une fois assemblées donnent naissance à de grands cycles – La Carte des vents (1985-1993), Les Onze Mille Nuits (1987-1997), Tenebroso lago (2001), Le Pharaon noir (2001), La voie lactée (2007), Les Fastes (2009).**

— *Philippe Domech, Marc Fumaroli, Olivier Cena, Kundera, Jean Clair, d'autres encore, polémiquent depuis longtemps avec les formes et les contenus pris par l'art actuel. Sollers, dans son dernier roman L'éclaircie, critique lui aussi violemment le contemporain tel qu'il s'expose à la fondation Pinault, à Venise notamment : « La grande poubelle qui s'exhibe à la Dogana de Venise ? Là, plus rien à dire, bonsoir et bateau. [...] Ne parlons même pas de l'art contemporain, cette plaie de laideur grouillante adaptée à la publicité permanente ». Vous-même, dans vos livres sur les peintres anciens et ceux d'aujourd'hui, exprimez ça et là certaines réserves. Peut-on émettre quelque opinion négative au sujet de ces œuvres sans être immédiatement renvoyé au camp des réactionnaires, des nostalgiques, des passéistes ?*

Nombre de tentatives ont été faites en ce sens depuis quelques années, satisfaisantes ou non, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elles n'eurent aucun effet concret sur un tel art désormais dominant. Non seulement ce dernier s'est renforcé sur le plan du marché, la côte de certains de ces artistes est devenu proprement vertigineuse, jusqu'à l'obscène, jusqu'à n'avoir plus aucun sens, mais il s'est étendu jusqu'à dominer d'une façon planétaire, et quasiment totale, les biennales, les foires, les musées d'art contemporain et envahissent les revues





Métro de Toulouse : voûte de verre de 14 x 35 mètres pour la station « Carmes »

© Mathieu Laporte



## ► Jean-Paul Marcheschi



d'art les plus en vue. L'influence des détracteurs et des « sceptiques » est loin cependant d'être négligeable. En témoigne le succès de l'exposition de Jean Clair au Grand Palais, « la Mélancolie », ou plus récemment celle intitulée « Crime et châtement ». Les deux camps, bien que d'inégales puissances se tiennent face à face, mais sans le moindre dialogue. Quant à moi, s'il y a bien ça et là, dans mes *notes d'un peintre*, « quelques réserves » comme vous dites, l'essentiel est peu porté par la polémique. Je pense à cette réponse faite par John Cage qui m'a toujours paru si juste : « Chaque fois que je critique, j'ai l'impression de me rétrécir. » Mes écrits sur l'art sont essentiellement conduits par l'enthousiasme et le désir, celui provoqué par des œuvres anciennes ou contemporaines, qui m'ont ébloui, ému, voire influencé dans ma propre peinture. Ma démarche est profondément et d'abord effusive et affirmative.

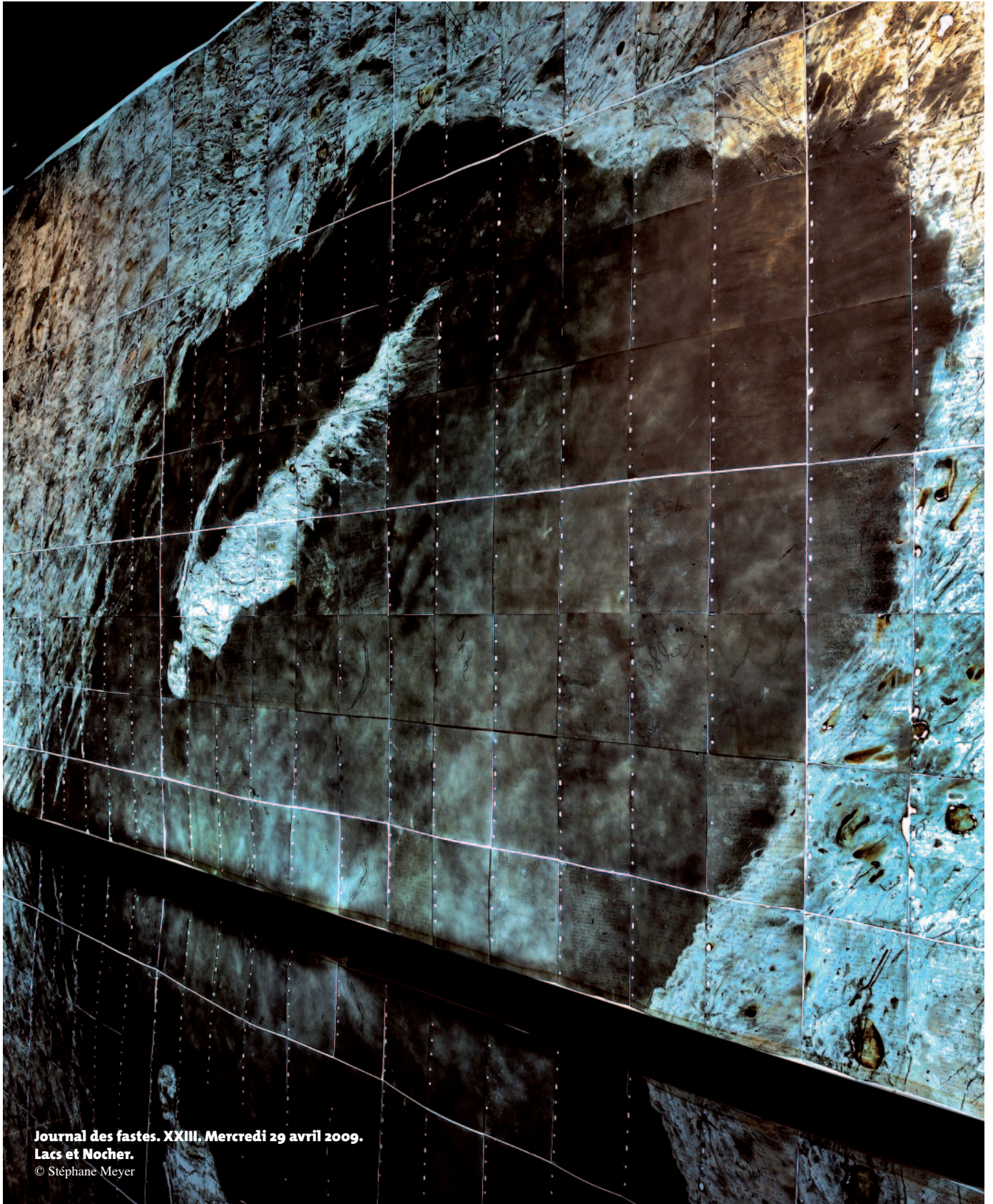
— ***Pourquoi ce projet tentaculaire d'un immense commentaire de toute la chose peinte, depuis les origines jusqu'à nous, puisque vous avez imaginé qu'il y aurait dix-sept volumes ?***

Pourquoi ai-je écrit, en effet, cette « contre-histoire de la beauté », dont les trois premiers opus viennent d'être publiés ? Pourquoi en ai-je éprouvé si urgemment le besoin ? Le quatrième volume, intitulé *Voir l'obscur*, concerne les peintures noires de Goya. Il sera édité en mai prochain aux éditions Art 3. Intention polémique, déception vis-à-vis des formes de l'art contemporain ? Ces notes méditent sur cet abandon de la peinture, cet objet

**Métro de Toulouse : La voie lactée.**

© Stéphane Meyer

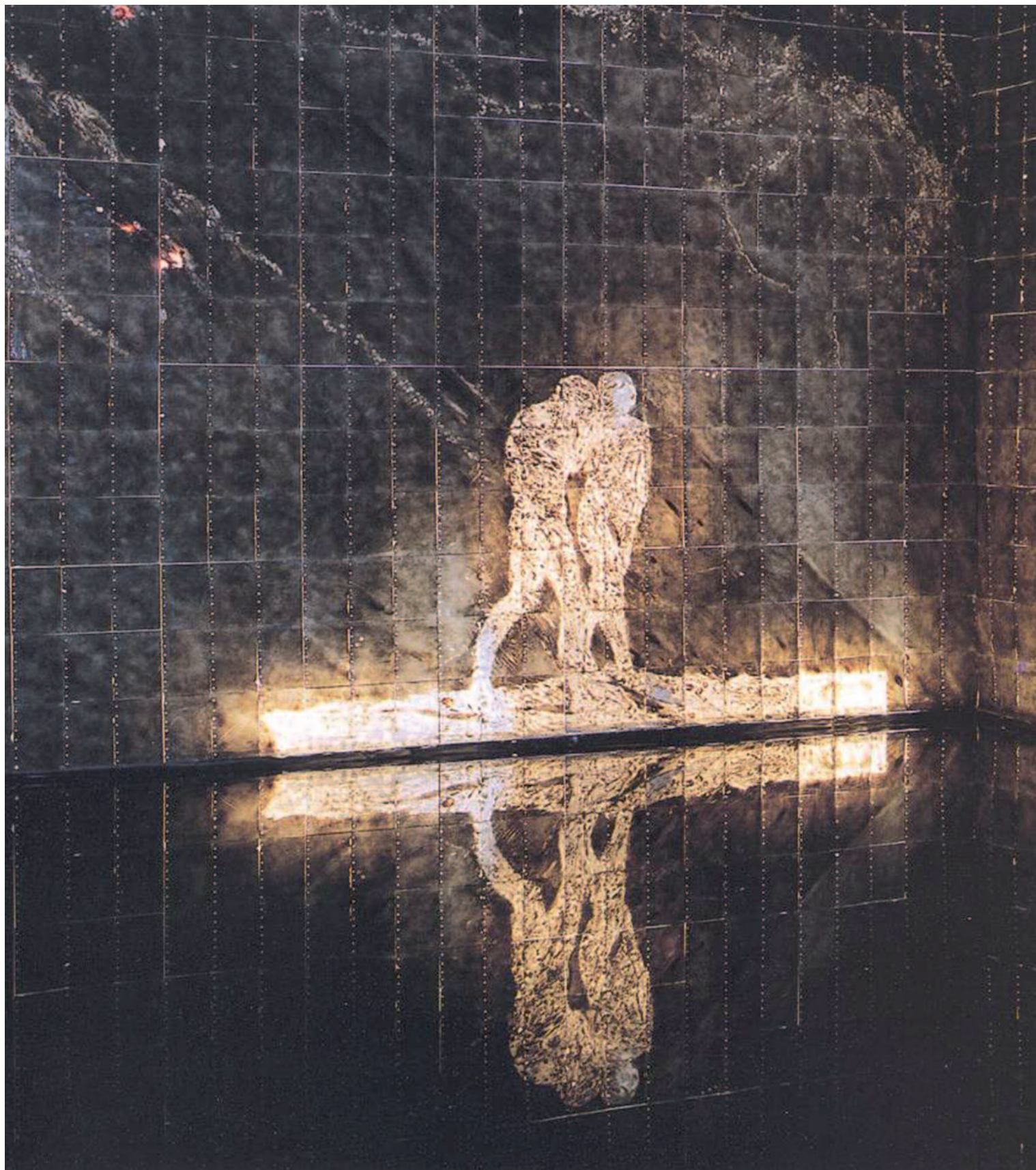




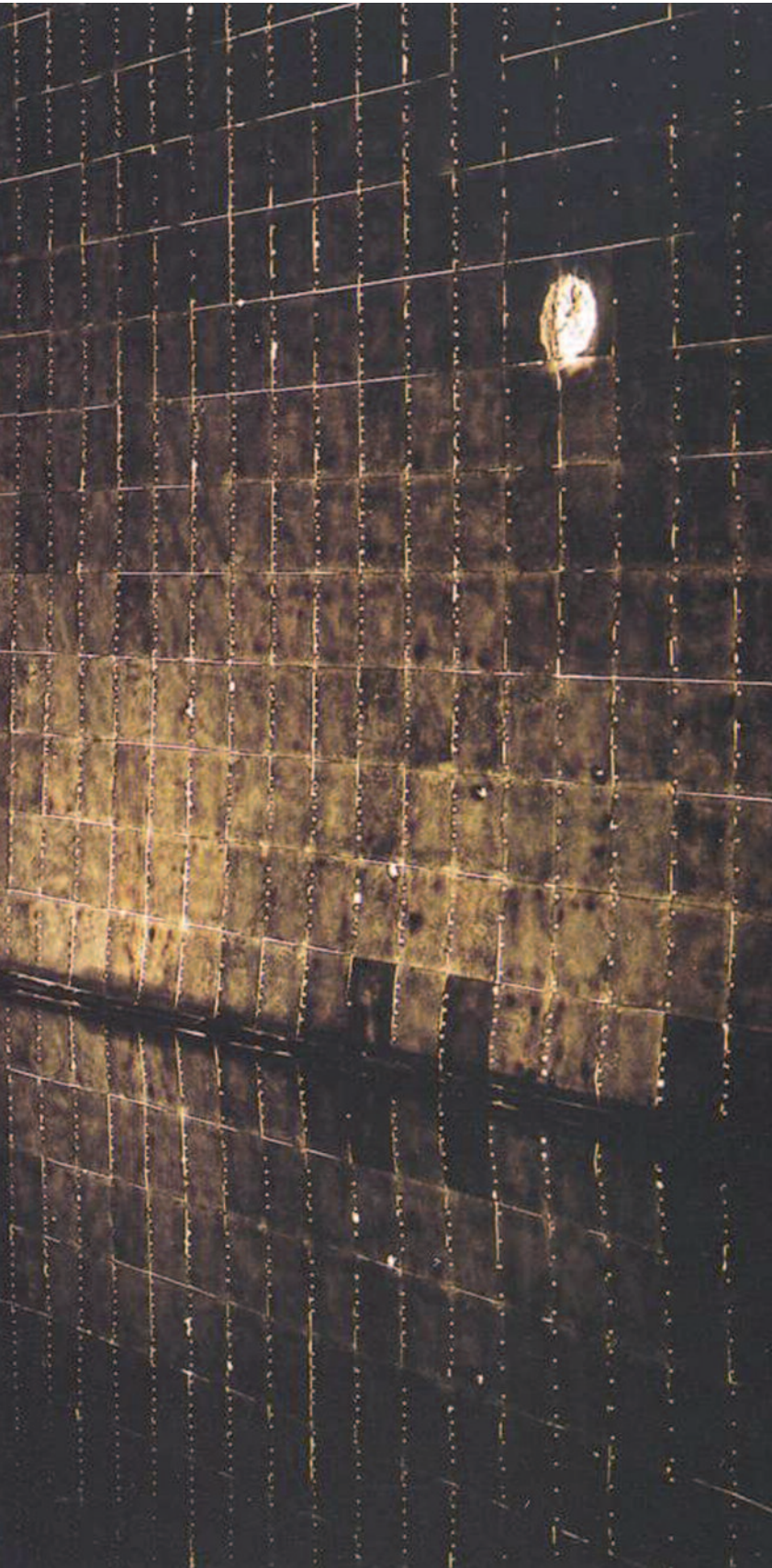
Journal des fastes. XXIII, Mercredi 29 avril 2009.  
Lacs et Nocher.  
© Stéphane Meyer



► **Jean-Paul Marcheschi**







étrange, difficile à nommer, qui fut la hantise des peintres au cours des siècles, et jusque dans une période récente. Ce que je crois, c'est que le grand refoulé de notre époque tient en ce que je nommerais la perte de la « pensée comparative ». Jamais le passé ne pèse. Ce qui manque au contraire à nos artistes actuels, c'est son absence. Nécessité – et c'est la raison de ces recueils sur l'art – d'accueillir le temps, la totalité des temps dont nous héritons, depuis les grottes de Chauvet, d'Altamira ou de Lascaux, jusqu'aux démarches les plus récentes de l'art. Être contemporain, c'est tenir plusieurs « durées » à la fois. Garder en mémoire les peintures splendides exécutées sur la peau, sur la chevelure, sur les parures, les ustensiles, ces mélanges de pigments, de



**Tenebroso lago. Détail : Adam et Ève chassés du Paradis (2011).**  
© DR

**Tenebroso lago. Ensemble de trois rideau rétro-éclairés placés autour d'un bassin d'eau noire. Deux corps, un seul visage, celui d'Ève.**

© DR



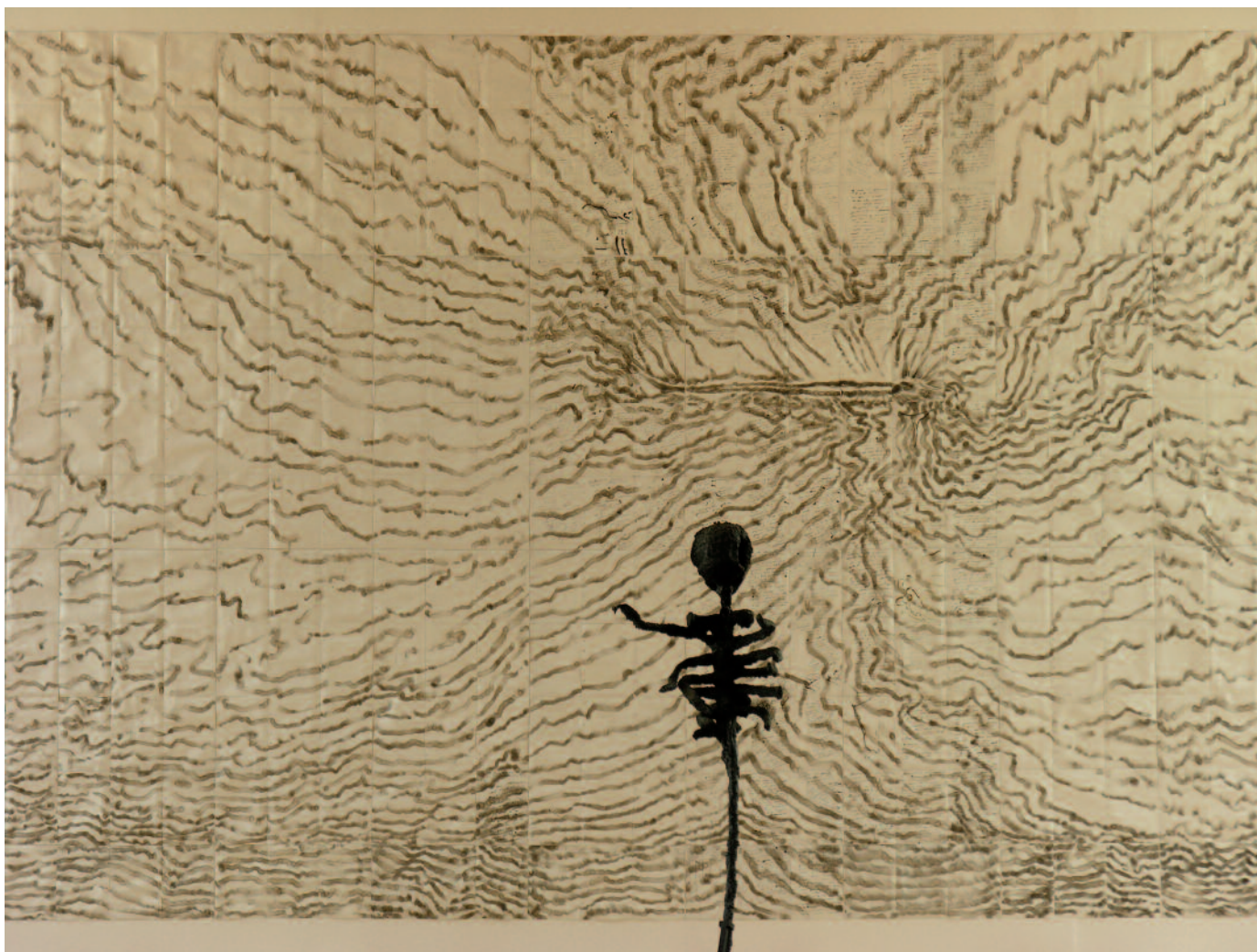
## ► Jean-Paul Marcheschi

bois brûlés, de fleurs, de plumes, tels qu'on les rencontre chez ce peuple de peintres du l'Omo dans la vallée du Rift en Éthiopie, les masques Ifé ou Fang, les autoportraits de Rembrandt, les espaces de Piero della Francesca, les corps et les pâleurs du Pontormo, la violence du Rosso, les déchirures noires et spectrales de Goya, les anatomies stridentes de Picasso ou celles de Bacon, leur force vitale, sauvage, joyeuse, les œuvres de Kirkeby, de Viallat, de Kiefer, de Tapies, d'Eugène Leroy, de Baselitz, de Kounellis et de Boltanski, et de tous ceux qui, obscurs, célèbres ou inconnus, dans toutes les parties du monde, en France, en Europe, en Australie ou en Afrique,

sont atteints par ce mal étrange : le désir de redire la vie en peinture. Contemporain est celui qui, hanté par la fiction (et pas seulement la peinture), la trace, la transmission tactile et colorée de la mémoire, hérite du regard des morts. C'est avec cet immense abîme de temps, transhistorique, voire anachronique, que ma contre-histoire de la beauté entend renouer. Rappelons ce rêve de Picasso : voir ses tableaux accrochés au Louvre afin de s'exposer au jugement des Maîtres qui le précédèrent (ce que Malraux lui permit de réaliser). Ce regard incessant sur le passé fut jusqu'à une époque récente le fait des artistes d'avant-garde les plus novateurs. Mon retour au com-

mentaire écrit des œuvres anciennes, prolongeant celui qui s'exprime dans ma peinture depuis trente ans, lutte aussi contre un autre préjugé, insistant, et qui lui-même a la vie dure, qui veut qu'une œuvre puisse être à un moment donné dépassée, voire « démodée ». L'art ne saurait connaître l'obsolescence. Rien, dès lors qu'il respire, ne pourra le réduire. Toujours en avant de nous, jamais il ne vieillit. S'approprié, autrement dit hérité, du temps le plus vaste, c'est augmenter considérablement, non seulement la force critique de nos œuvres, de nos opinions, mais c'est penser plus justement et plus loin.

**La chambre du Pharaon, 2011. © DR**





**Commencée en 1984, la Carte des vents, exposée ici au château du Grand Jardin, est une expansion sans fin que Jean-Paul Marcheschi agrandit chaque fois qu'il rencontre un lieu plus grand.**

© DR







Ensemble de douze livres ouverts directement inspirés de *La Divine Comédie*, exposés ici au château du Grand Jardin.

© DR

## LA CONTRE-HISTOIRE DE LA BEAUTÉ DE JEAN-PAUL MARCHESCHI

PAR MATHIEU FRANÇOIS DU BERTRAND

**L**ES GESTES de Jean-Paul Marcheschi ressemblent à ceux d'un général d'armée qui déploie devant lui ses cartes d'état-major, à ceci près que ses armées ne sont pas des armées, mais des ombres. « Jamais le langage, qu'il soit le plus raffiné, le plus purement ciselé, ne m'a fait faire un beau tableau. La peinture rompt, non seulement avec l'idée, mais

avec le langage » déclare l'artiste dans le très étonnant film que lui ont consacré en 2008 les cinéastes Stéphane Bréard et Julien Filoche. On l'a compris : Jean-Paul Marcheschi est le moins conceptuel de nos peintres français. Pourtant, faut-il parler de paradoxe, alors, pour cet homme qui écrit tant de livres, à un rythme qui pourrait amener à penser qu'il s'est reconverti

et qu'il ne retrouvera plus le chemin de son atelier et de son pinceau de feu ? Les premiers volumes arrivent de ce qu'il convient désormais d'appeler « son » *Histoire de la beauté*, et qui pourraient très bien rester nommés ainsi dans le choc qu'ils provoquent au sein de l'historiographie, présente et à venir. En les parcourant, on se demande combien d'histrions

– ceux qui sont exposés en pagaille dans les grands musées d'art contemporain – seraient capables d'avancer des formules pareilles, ne serait-ce qu'en rêvant : « *Ce n'est pas livres que nous naissons, mais envahis par la folie des races qui nous précèdent. Nous sommes dès la naissance endeuillés par l'Histoire – et ces histoires sans fin qui s'entrecroisent en*





Onze mille nuits. Église Sainte-Anne, 1981-1992, 4,50m x 70m. © DR

*nous, ces territoires occupés dont nos moi sont le théâtre, se trouvent indéfiniment réquisitionnés par la soldatesque des armées du temps* ». Oui, Marcheschi rêve. Son *Histoire de la beauté* témoigne, après Ignace de Loyola, d'une parole qu'il fait vivre à l'état de prière. Et si un grand nombre de ses phrases, découpées sans article, taillées sans effet, inscrivent son discours dans des respirations courtes, dans de brèves énumérations, ce n'est que pour rappeler au lecteur que sa seule préoccupation est la peinture et qu'un

art qui s'encombre de trop nombreux détours pour être compris est une force morte, anéantie avant même que d'être née. Il dépose bien des écrits sur le noir, sur la décomposition des corps, sur le deuil, sur le journal intime du Pontormo et les parties qui décrivent la bonne exécution de ses excréments, mais il ne s'enferme jamais dans une vision trop dogmatique de la forme. La pensée de Jean-Paul Marcheschi n'est rien d'autre qu'un champ lumineux. Les pages de ses livres se vivent comme des fulgurances, pépite après pépite.

Le lecteur piégé par son enthousiasme ne peut pas croire que pareille brûlure va rester jusqu'au prochain volume, en admettant même le fait que cette intensité puisse demeurer jusqu'à la fin du livre qu'il a entre les mains. Et lorsqu'il pose ces premiers tomes de *l'Histoire de la beauté*, le lecteur est pris d'un frisson orgasmique, auquel il pense non sans une certaine culpabilité : et si c'était là de la littérature ? Cette *Histoire de la beauté*, toute dédiée exclusivement à elle – son unique objet –, c'est une œuvre d'art. Tous

nos peintres actuels trembleraient donc – on les comprend – de devoir se livrer à un pareil exercice. On pourrait objecter : certes, mais ce n'est pas là la virtuosité de leur art, ni même ce qu'on attend d'eux. C'est sans doute vrai. Alors armons-nous de dix euros, allons dans les musées, et ouvrons les yeux sur la virtuosité de leur art. Mais on aurait tort de s'égarer : ce n'est pas de sa peinture qu'il parle, et si réussite évidente il y a dans cette *Histoire de la beauté*, elle ne garantirait en rien la force du propre travail de l'artiste, qui s'est déployé



## ► Jean-Paul Marcheschi

au long des dernières années entre la station Carmes du métro de Toulouse et la région parisienne, au musée de la Préhistoire de Nemours. Ce qu'elle assure, en revanche, c'est le bouleversement que l'artiste a admis en lui pour aller vers Goya, Pontormo, Rosso, Greco, Piero della Francesca. Il les a aimés, c'est indubitable, mais surtout il a osé aller les voir, et son regard est loin de ressembler à celui de l'amateur d'art d'aujourd'hui, celui qui est unanimement célébré pour sa coïncidence avec l'époque et qui va jusqu'à s'étonner que les avis divergent de son propre point de

vue : on ne conteste pas une loi. À ce titre, cette *Histoire de la beauté*, telle qu'elle est consignée par Jean-Paul Marcheschi et élégamment publiée par les éditions Arts 3 à Nantes, devrait dérouter plus d'un historien de l'art qui aurait l'honnêteté de la lire jusqu'au bout. Que serait une conversation entre Greco et Goya réunis autour d'une table et agrémentée de l'un des plus excellents vins rouges de Castille ? Tous deux se vouvoieraient, bien sûr, et ils se montreraient leurs tableaux respectifs. Sans nous donner de réponse, Jean-Paul Marcheschi fait resplendir ces cohésions

d'outre-tombe. Les peintres de toutes les époques et de tous les continents œuvrent en commun au déroulement d'une impression figée par la finitude. Leur présence ressemble à une masse de voix qui s'unissent pour un délabrement du Temps. C'est leur instinct esthétique qui les ravage, volonté désorganisée de poèmes qui soient à la fois des paysages et l'orchestration d'un rien dans lequel on baigne, choses auxquelles ne peuvent prétendre ni la littérature ni la musique, encore moins le cinéma. On n'aime jamais un tableau dans un musée. Marcheschi nous rappelle que c'est sa réverbéra-

tion dans le lointain qui vient nous indiquer sa puissance d'évocation. C'est pourquoi cette *Histoire de la beauté* nous fait plus penser à la promenade que l'on ferait aux côtés d'un poète qui songe, tranquille de rapporter ce que lui baragouinait l'homme du Laocoon sur la terre aride de Tolède. Il y a de la folie dans ses propos. Cela tombe bien : il y en a dans l'art aussi.

*Mathieu François du Bertrand est écrivain et scénariste. Il vient de cofonder l'association Margin'ailles, à Paris, dont le but est de proposer l'élaboration et le travail de textes littéraires à travers des ateliers. Son dernier roman, L'or des saisons, a été publié en 2008 par les éditions Jean-Paul Bayol.*

## LE STYLE EN VERTU CARDINALE

PAR LOÏC LORENT

En 312 de notre ère, au pont Milvius, près de Rome, Constantin bat Maxence et ouvre au christianisme les portes de l'Empire. La nuit précédant la bataille, il a vu un signe dans un rêve, auquel il a cru. Du sommeil sort cette vérité, la « lumière » sous l'emprise de laquelle Piero della Francesca peignait.

C'est la thèse centrale défendue par Jean-Paul Marcheschi. Lui qui ne cesse d'interroger la signification, l'épaisseur, le sens, la portée de l'image et des mots dans son travail de plasticien, il a trouvé dans le génie de Borgo un allié de poids. « Piero est par excellence – et plus encore que Fra Angelico – le peintre de l'Annonciation, c'est-à-dire le peintre de l'aube », jure-t-il dans un des fragments réunis ici en un volume dont la difficulté, fruit d'une exigence certaine, frappe autant que la cohérence. On peut fort bien digresser sans s'éloigner des lignes. Comme on peut être à la fois un révolutionnaire et un héritier, et assumer cet état. En l'occurrence, l'œuvre le dit.

Aussi l'auteur raconte-t-il ces fresques, toutes célèbres. Yves Bonnefoy et René Girard l'accompagnent, entre autres intercesseurs, dans ce long récit où les regards se dérobent, les mathématiques triomphent – Piero della Francesca était également géomètre –, le temps se délite tandis que les corps brillent par leur « présence-absence »,

cause d'une « opacité psychologique » qui sera souvent reprochée au Toscan.

Méfiant à l'égard du langage, Jean-Paul Marcheschi érige le style en vertu cardinale, car il est « la signature absolue ». Et nul dans son siècle, dit-il, n'a peint comme Piero della Francesca. Nul n'a su autant que lui – à l'exception peut-être d'Andrea del Castagno – montrer, dans *La Vierge de Senigallia* par exemple, « de nouveaux chemins en direction de la lumière, toujours plus pure, plus subtile ». « *Virtuose de l'indicible* », il brode sur des figures presque toujours imposées un chant de mort et de désir, pour une autre fois. La distance qu'il s'impose se reflète dans ses ciels dessinés au compas. Rien ne bouge, croit-on. Le « lieu clair » nous attend pourtant, là.

Chateaubriand parle de « la voie des songes ». C'est elle que Constantin a crue, elle qu'a suivie Piero della Francesca. Dans les deux cas, ce livre excessif et profond le prouve, c'était un excellent choix.

**Piero della Francesca. Lieu clair, 127 pages, 19 €**

*Loïc Lorent est écrivain et essayiste. Il est notamment l'auteur de *Le Sourire d'Achille* (éditions Jean-Paul Bayol) et collabore régulièrement à la rédaction de revues et de magazines.*



# DÉCHIREMENTS, OU L'ÉCLAT DE CE QUI N'EN FINIT PAS

PAR HUGUETTE HÉRIN-TRAVERS

*L'adieu au visage...* Jean-Paul Marcheschi nous parle du tableau de Monet, *Camille sur son lit de mort*. Il s'attache à cerner l'intime déflagration que constitue toute transgression, et aussi ce qu'elle porte en devenir, en dépassement de soi. Oser peindre le visage – tel qu'en lui-même – de la femme aimée désormais morte, suppose un arrachement à son propre corps. Jean-Paul Marcheschi souligne la force irrépressible du désir *naturel* que provoque, selon Monet, *l'acte de chercher machinalement la succession, l'appropriation des dégradations des coloris*.

La nécessité d'une immédiate préhension des couleurs, n'est pas seulement comme la nommera Monet une *opération d'inconscience*, car tout indique qu'il s'insurge contre la disparition de ce flux de couleurs : *des tons de bleu, de jaune, de gris, que sais-je ?* La question n'en sera pas une, puisqu'il accomplit les gestes de peindre avec ce désir incandescent que donne le sentiment d'urgence ; l'enroulement, le froissement, l'imposition des linges, tout est dans l'ultime saisissement ; s'enchaînent alors les instinctives coulées de touches de mauve, d'or, de gris – ombres et lumières fugaces jusque sur les paupières – qu'il sait froides. La main du peintre, à rebours du deuil, explore la subversion,



**L'oiseau de feu**  
1996, chorégraphie de Michel Rahm  
© DR

retient les palpitations de la lumière, de la vie, en somme ; alors, ensuite il pourra retourner l'œuvre contre le mur, la rendre à cet état de *dormition* comme *état de suspension du corps...*

*L'adieu au visage*, encore. Il est permis de penser à Munch – qui s'est passionné pour la technique de Monet. À quelques années près, il a peint, gravé l'agonie de sa sœur Sophie, lithographies comme autant de visages de suaire, puis, la mort une fois advenue, il en immobilise le reflet, les effets sur les proches lors de la veillée funèbre ; à l'épreuve du scandale – qu'il soit intime ou public, le peintre s'en tient à l'ivresse du geste. À chacun selon sa facture, l'exigence sera de la même nature au

moment de la plus grande déchirure qui soit. La solitude devant la morte, devant la mort permet d'accomplir l'acte pictural incoercible, en effet, puisqu'affranchi de tout recours à un au-delà réparateur ou mystificateur.

*La peinture est sauvage*, Jean-Paul Marcheschi explore ce défi d'une liberté hors des conventions du temps, ce défi d'un langage totalement assumé, de la force – quasi insensée –, de la peinture en tant que refus d'une submersion par la douleur et l'angoisse. Ce moment crucial, *Camille sur son lit de mort*, engage Monet un bien long temps plus tard dans l'élaboration de l'œuvre immense des *Nymphéas* de L'Orangerie, *ce testament de lumière* ainsi nommé par la

voix de l'écrivain qui nous achemine vers le *Dernier éclat de ce qui n'en finit pas*. *Camille morte* est un avant-texte fondateur, un texte bouleversant, comme l'est tout déchiffrement d'une énigme, car il s'agit bien alors d'une réflexion initiale sur l'artiste, son profond désir de peindre, en dépit du retrait de ses forces et de sa capacité à voir. La lutte contre l'ensevelissement est lucide, farouche ; dans un même mouvement surgissent les flamboiements de couleurs, les profondes et infimes palpitations des jardins d'eau, jusqu'à l'indiscernable, *c'est toute la part de la peinture qui se tient en dessous de la vue*. À l'instar des réminiscences incorporées comme celles du deuil...

Un petit livre immense qui nous émeut profondément par ce regard sur la peinture existante ou en devenir qui exalte le vibrant langage ensauvagé, irréductible, car doté d'une puissance, *animale, radiieuse, instinctive, celle octroyée par la matière mêlée à la lumière...* Et inscrit – à nos corps défendant – l'œuvre d'art, ce qu'elle porte d'inépuisé, dans *l'incessant*, dans l'intemporalité.

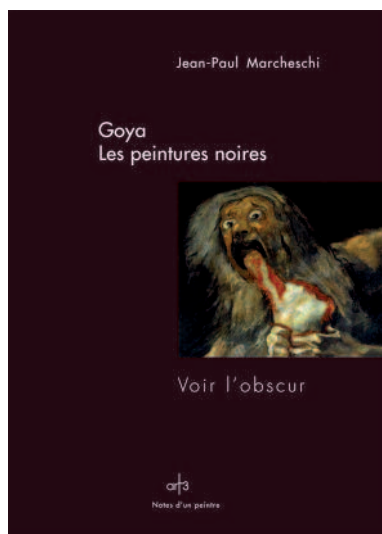
*Huguette Hérim-Travers est née en 1939. Elle a d'abord publié de la poésie (Incrustations, 1993 ; Aux calendes bleues, 1994 ; Le feu indigo, 1996 ; Le blues du pain, 2002, tous aux éditions Donner à voir). On peut la lire régulièrement dans la revue Fusées.*



## ► Jean-Paul Marcheschi

### > À VOIR

**Exposition La Danse, peintures sculptures.**  
Jusqu'au 3 juin 2012  
Sur rendez-vous du mardi au samedi 14h00-19h00.  
5-7 rue des Deux-Boules, 75001 Paris  
01 40 39 03 09 / 01 77 11 11 24  
[www.marcheschi.fr](http://www.marcheschi.fr)



### > À SUIVRE

**VOIR L'OBSCUR. GOYA,  
LES PEINTURES NOIRES.**  
Éditions Art 3,  
coll. « Notes d'un peintre ».  
À paraître en mai 2012.





**PIERO DELLA  
FRANCESCA. LIEU CLAIR.**  
Éditions Art 3, coll.  
« Notes d'un peintre »,  
128 p., 2011.

« Ce qui rend l'interprétation de l'art si difficile tient à ce que le tableau nous contraint de sortir de l'abri du nom et du langage. C'est là un vertige auquel l'homme est mal préparé. Le tableau – son approche, son déchiffrement – n'est soumis ni à la chronologie ni à un sens directionnel stable. Conditionnés depuis toujours par la lecture, il nous est difficile, face à lui, d'abandonner des habitudes inscrites si profondément en nous parle livre. Or le tableau ne se feuillette point. Il s'offre à nous, tel l'espace, sans médiation, comme un objet ouvert, sans fin ni commencement. Face à un tel afflux de l'air, de la lumière, où se tenir ? et comment interpréter (car nous sommes condamnés au langage) ? Toujours Piero interroge la part la plus concrète de son propre langage. Il s'entend fermement à ce qui a lieu devant lui. Face à son oeuvre, c'est à nous, qui la contemplons, qu'est dévolue la place de l'interprète.

Tourné vers le dehors des choses, leur nombre, leur place, leur proportion, Piero se projette peu sur les objets qu'il représente ; effort énorme pour débarrasser l'œil des conditionnements historiques – psychologiques, subjectifs – qui pèsent sur lui. L'oeuvre de Piero della Francesca manifeste nettement une certaine "objectivité". Cette remarque de Rilke, devant la peinture de Cézanne, en 1907, si juste, si pénétrante, pourrait lui être entièrement appliquée. »



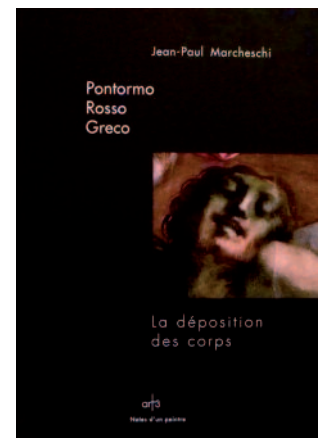
**CAMILLE MORTE, NOTES  
SUR LES NYMPHÉAS.**  
Éditions Art 3, coll.  
« Notes d'un peintre »,  
46 p., 2012.

« Les œuvres peintes – les rêves aussi – ont un bien singulier pouvoir de rémanence. Elles réverbèrent en nous, bien après qu'à nos yeux leur astre s'est éteint. Et c'est à l'intensité de ce pouvoir – qui agit souvent à de grandes distances dans le temps – que peut se mesurer leur grandeur. Je repense, aujourd'hui, au portrait de *Camille morte* peint par Monet. Quel étrange ré-

flexe peut donc pousser un homme à surmonter l'effroi du cadavre et de la séparation, à saisir ses pinceaux pour fixer un tel moment ? [...] Il n'y a pas eu probablement de témoin lorsque Monet, le soir du 5 septembre 1879, dans la chambre funèbre de la maison de Vétheuil, s'apprête à accomplir l'acte terrible. Au moment où il entreprend son tableau, le peintre, anesthésié par la douleur, n'est pas conscient du caractère de transgression de son geste. Tout va très vite. La matière maigre, très diluée, la couleur brossée en un éclair, en témoignent. »

**PONTORMO, ROSSO,  
GRECO. LA DÉPOSITION  
DES CORPS.** Éditions  
Art 3, coll. « Notes d'un  
peintre », 155 p., 2011.

« Pour peindre la Pietà de la compagnie des Flagellants de Santa Croce, le Rosso aurait déterré un cadavre dans le cimetière des bénédictines. Furent-elles les dépositaires de ce tableau ? Était-il destiné à leurs prières à l'intérieur du couvent ? Toujours est-il que nul ne l'avait vu exposé tel qu'il l'est aujourd'hui dans l'église Saint-Laurent. Le peintre s'y est-il représenté – comme il l'avait fait à Volterra – sous les traits du Christ (là encore, arborant une barbe rouge vermillon) ? Du contact entre le corps démesuré, presque difforme, à la cage thoracique hypertrophiée, et les mains fébriles qui tout autour se pressent, jaillissent des dissonances d'une violence sombre et d'une énergie chromatique,



tactile, sans égale. Ce traitement réaliste de la mort introduit une grande rupture dans le code maniériste auquel on associe généralement ce peintre. À une telle approche quasi hyperréaliste de la mort – et de la décomposition organique qu'elle entraîne – répond un intense travail, abstrait et pour ainsi dire "orphique", de la couleur (décomposition systématique du spectre chromatique décliné en nuances infinies sur les tissus qui flottent aux angles du tableau). À l'innommable couleur étron qui gagne le corps du Christ – centre effrayant de la mort à l'oeuvre – le génial Florentin trouve une issue : ces incandescences colorées éclatant sur les étoffes en un mouvement illimité d'hélice, qui nous consolent, ne signifiant plus rien. Une telle métamorphose de la douleur, aussi rare que splendide, n'est pas sans évoquer la douceur infinie des voix qui s'élèvent en contrepoint dans les *Stabat Mater* ou les *Tenebræ* – ceux de Gesualdo en particulier. Même parcellisation du tragique en purs pigments colorés chez l'un, en pure matière vaporeuse et sonore chez l'autre. »