Réconcilier la peinture et la sculpture, Léonard et Michel-Ange. La réponse de Jacopo Pontormo a Benedetto Varchi

Olivier Chiquet

▶ **To cite this version:**

Olivier Chiquet. Réconcilier la peinture et la sculpture, Léonard et Michel-Ange. La réponse de Jacopo Pontormo a Benedetto Varchi. Lettres sur l'art à Benedetto Varchi, 2021, 978-2-36693-098-6. hal-04010730

HAL Id: hal-04010730
https://hal.science/hal-04010730

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VII

Réconcilier la peinture et la sculpture, Léonard et Michel-Ange

La réponse de Jacopo Pontormo à Benedetto Varchi

Olivier Chiquet

ELCI, Sorbonne Université

⋆
⋆ ⋆

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 147.

Dans sa lettre envoyée en 1547 à Benedetto Varchi en réponse à l'« enquête » (selon le mot de Julius von Schlosser) que ce dernier avait lancée autour du *paragone* entre la peinture et la sculpture, Jacopo Pontormo esquisse dans un premier temps un rapprochement entre les deux arts, tous deux fondés selon lui sur le dessin, semblant ainsi remettre ironiquement en cause la légitimité de cette « disputa certo bella e dificilissima »[1] :

> La cosa in sé è tanto difficile, che la non si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è che è nobile, che è el suo fondamento, e questo si è el disegno, e tutte quante l'altre ragioni sono debole rispetto a questo (vedetelo, che chiunche ha questo, fa l'una e l'altra bene) ; e se tutte l'altre arguizioni sono debole e meschine rispetto a questo, come si può ella disputare con questo solo, se non lassare stare questo da parte, non avendo simile a sé, e produrre altre ragioni più debole, senza fine o conclusione ?

Cette suggestion pontormienne d'une quasi-identification de la peinture et de la sculpture fait écho au traitement philosophique de la question dans la deuxième des *Due Lezzioni* publiées en 1550. Varchi y aborde cette *disputa* de manière radicale, autant que novatrice, en montrant que si les deux arts « negli accidenti possono essere differenti »[2], ils partagent toutefois une essence commune, l'imitation, ainsi qu'un même « principio », le dessin. C'est d'ailleurs à cette solution que finissent par se ranger Giorgio Vasari, dès l'édition de 1550 des *Vite*, ainsi que Michel-Ange dans sa lettre à Varchi, qu'il a peut-être écrite après avoir eu connaissace de celle de Pontormo et, en tout cas, après avoir lu la deuxième leçon.

Or, si Jacopo fait l'effort de poursuivre sa lettre, c'est toutefois pour opposer nettement la bonne santé du sculpteur, que fortifie la « gran fatica » physique qu'il déploie, aux affres tout intellectuels du peintre et à ses « fastidi di mente »[3], tissant ainsi de l'art qui est le sien un éloge des plus ambigus.

On peut dès lors s'interroger sur les véritables motivations qui, au-delà de son amitié pour l'académicien, poussent Pontormo à revenir *de cette manière* sur un débat dont il aurait d'ailleurs pu considérer qu'il l'avait depuis longtemps tranché dans son œuvre peint et dessiné. Notre hypothèse est que cette lettre ne saurait se comprendre pleinement qu'à la lumière du chantier de San Lorenzo, dont Côme I^er^ le charge vers 1546 de décorer le chœur. Jacopo semble tenter dans ces fresques, détruites en 1739 mais

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 148.

dont les dessins préparatoires donnent encore à voir des enchevêtrements de corps contorsionnés et parfois disproprotionnés, une synthèse entre l'esthétique de Michel-Ange et la « scienza del fare di groppi » léonardesque — dépassement de la traditionnelle dichotomie entre les deux géants qui nous paraît déjà à l'œuvre dans sa réponse à Varchi.

Sur un ton empreint à la fois de familiarité, d'humour[4] et de névrose, Pontormo y valorise en effet la *praxis* de l'artiste au détriment de la théorie artistique et met en scène la manualité du processus même de l'écriture, reprenant ainsi deux des principaux arguments avancés par Léonard dans le but de saper les fondements de l'*ut pictura poësis*. Il revisite surtout sa distinction entre la « fatica di corpo » du sculpteur et la « fatica di mente » du peintre, et se fonde sur la définition léonardienne de la peinture comme « cosa mentale » afin d'interroger, non sans angoisse, la dimension démiurgique et l'*hybris* du peintre. En outre, il n'hésite pas à enrôler Michel-Ange dans le camp des défenseurs de la peinture et, ce faisant, à le rapprocher de Léonard. Mais c'est vraisemblablement dans les entrelacs de corps des fresques de San Lorenzo, auxquelles il est déjà en train de travailler au moment où il est sollicité par son ami académicien, qu'advient la réconciliation entre les deux maîtres, ce dont Varchi semble d'ailleurs conscient au moment où il compose l'oraison funèbre de Michel-Ange. Prononcée en 1564 précisément dans la basilique des Médicis, celle-ci suggère en effet l'image d'un Michel-Ange léonardisé et, ainsi, rend implicitement hommage tant à la géniale intuition qu'à la prouesse stylistique de Pontormo.

Le théoricien et le praticien

L'intérêt de Jacopo pour la question du *paragone* est bien antérieur à l'entreprise varchienne : sa production artistique se nourrit en effet très tôt de ce débat artistique. Dès 1518, dans son *Joseph en Égypte* (**fig. 3**) destiné à la décoration de la chambre nuptiale Borgherini à Florence et montrant Jacob bénissant les enfants de Joseph, notre artiste (qui s'y représente d'ailleurs sous les traits du vieux patriarche) insère trois statues qui paraissent sans rapport avec l'action[5]. De gauche à droite, on aperçoit une première statue masculine de pierre, puis une sculpture féminine dans des tons plus rosés, enfin la statue vivante d'un enfant. Dans cette œuvre ouvertement méta-picturale, Pontormo donne donc à voir le passage

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 149.

progressif de la pierre à la vie, qu'opère la peinture en recourant à la couleur et au mouvement — thème auquel il sensibilisera sans doute Bronzino, lequel figurera le mythe de Pygmalion sur le couvercle du *Portrait d'un hallebardier* de son maître[6]. Par ailleurs, le choix de la pose de l'homme sculpté permet à Jacopo de traduire en peinture une prouesse technique dont pouvaient légitimement s'enorgueillir les partisans de la sculpture : le « braccio in aria » du *Bacchus* réalisé par Jacopo Sansovino autour de 1515, très apprécié de Vasari et auquel Pontormo fait allusion dans sa lettre à Varchi. Le groupe des trois enfants sur les marches de l'escalier peut quant à lui s'interpréter comme la représentation de trois « vedute » différentes d'un seul et même personnage, ainsi perçu par le spectateur comme s'il avait été sculpté *a tutto tondo*. En outre, dans sa décoration de la chapelle Capponi de Santa Felicita[7], exécutée dans les années 1525–1528, Pontormo joue de la complémentarité entre la peinture et le dispositif architectural de Brunelleschi, comme Michel-Ange avait commencé à tirer profit de celle entre la sculpture et l'architecture dans la *Sagrestia Nuova*. À Santa Felicita, Jacopo et son disciple Bronzino jouent à plein sur le *rilievo* dans les quatre *tondi* figurant les évangélistes et, dans l'huile sur bois centrale, Pontormo rivalise avec la *Pietà* de Michel-Ange à Saint-Pierre. Il en dissocie d'ailleurs les deux protagonistes, et, en ne figurant pas de paysage (hormis un étrange nuage), en conférant au Christ une pose *serpentinata* et en gonflant les *panni* des personnages, semble chercher à faire de la scène peinte un groupe statuaire.

Avec sa lettre de 1547 (qui constitue, avec son *Diario*, le seul document rendant compte de sa vision de l'art), Pontormo accepte de revenir sur une *disputa* qui s'inscrit donc au cœur de ses préoccupations esthétiques. Son préambule s'avère toutefois sinon ironique à l'égard de l'académicien, du moins teinté d'un humour dont n'est d'ailleurs pas exempte sa production peinte et dessinée[8]. Sous couvert de modestie, Jacopo, qui n'appartenait pas à l'Académie florentine et qui était donc peu habitué à cet exercice[9], prétend en effet craindre de n'être pas à la hauteur du « sì raro ingegno » de son cher ami, et oppose l' « ornamento » que constitue ce débat au dur labeur des hommes du métier. Cette déclaration liminaire rappelle un aspect central de la remise en cause radicale de l'*ut pictura poësis* opérée par Léonard, pour qui la peinture, en ce qu'elle s'identifie à la science et à la philosophie, peut se passer du secours des lettres, de la poésie et de la théorie pour fonder sa dignité et se hisser au rang des arts libéraux[10].

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 150.

De manière plus significative encore, Jacopo met en scène le processus même de l'écriture de la lettre, dont il montre qu'elle lui coûte au point de ne pas réussir à achever sa réponse conformément aux convenances sociales :

> Ma avendo ogni cosa aver fine, non sono eglino eterne a un modo, e ci sare' che dire in bondato, ma abbiatemi per scusato, che non mi dare' el cuore far scriver più a questa penna, altro che la importanza di tutta questa lettera, il che è farvi noto che io vi sono ossequente e a' piaceri vostri paratissimo. Sommi aveduto che l'ha ripreso vigore, e non le basterebbe isto quaderno di fogli, non che tutto questo, perché l'è ora nella beva sua, ma io, perché le non vi paressino cerimonie troppo stucchevoli, per non vi infastidire non la intignerò più nello inchiostro, pure che la mi serva così tanto che io noti i dì del mese, che sono XVIII di febraio.

Ainsi, au moment où, après avoir traité d'abord de la sculpture puis de la peinture, il les rapproche une dernière fois en soulignant leur caractère périssable à travers une métaphore vestimentaire (« Pensomi dunche che sia come del vestire, che questa sia panno fine, perché dura più [et] è di più spesa, e la pittura panno acotonato dello inferno, che dura poco et è di manco spesa, perché, levato che gli ha quello ricciolino, non se ne tiene più conto »), Jacopo termine sa lettre, dans un final étonnament abrupt témoignant non seulement de la profondeur de sa névrose ainsi que de son intimité avec Varchi, mais aussi de la manualité de l'écriture et de son incapacité à « esprimere interamente le fatiche di chi opera » (comme il l'annonçait déjà au commencement) — ce que vient d'ailleurs confirmer l'ellipse pratiquée par l'auteur tout au long de sa lettre. Or, et même si Pontormo en tempère la *vis polemica*, tant la matérialité de l'écriture[11] que l'impossible exhaustivité de la poésie[12] font également partie du violent argumentaire par lequel Léonard démolit dans ses *Carnets* l'*ut pictura poësis*, *topos* auquel notre peintre semblait pourtant souscrire par exemple dans son *Portrait de deux amis* (1523–1524) de la Fondazione Cini.

L'inquiétante *hybris* du peintre

Les emprunts à la pensée de Léonard ne se réduisent toutefois pas dans la lettre pontormienne à la question de l'*ut pictura poësis*, mais concernent également, et surtout, le *paragone* entre la sculpture et la peinture, dont Jacopo tisse un éloge pour le moins ambigu. Tout comme son disciple Bronzino, il semble en effet éprouver une véritable fascination à l'égard de la sculpture, en

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 151.

grande partie tributaire de l'admiration qu'il nourrit pour Michel-Ange. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il se représente, dans son célèbre *Autoritratto in mutande* (exécuté vers 1522–1525), avec un « braccio in aria », véritable *leitmotiv* de sa production, ainsi que, dans la *Pietà* de Santa Felicita, et comme Michel-Ange et Bandinelli avant lui, sous les traits de Nicodème. Ce dernier choix s'explique par l'existence d'une tradition, consacrée par la *Légende du Saint Voult de Lucques*, voulant que cette figure biblique fût également le sculpteur d'un Crucifix miraculeux. C'est néanmoins l'idée d'une primauté de la peinture sur la sculpture que Pontormo entend défendre dans sa lettre, en revisitant un certain nombre de *topoi*. Pour ce faire, il insiste d'abord sur sa *varietas* (on remarquera la récurrence de l'adjectif « vario ») et son universalité, le peintre étant « volonteroso di imitare *tutte* le cose che ha fatto la natura co' colori ». Alors que le sculpteur prendrait essentiellement pour sujet la figure humaine, le peintre chercherait quant à lui à représenter également « splendori, notte con fuochi e altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose, che è possibile che in una storia che facci vi s'intervenga ciò che fe' mai la natura ». Soulignons au passage l'intérêt réel de Jacopo pour le paysage, fait exceptionnel dans la Florence de l'époque où l'on tend à privilégier les fonds architecturaux, et qui transparaît dans son *Joseph imploré par ses frères pour obtenir son aide* (exécuté vers 1515). Or, Léonard insiste lui aussi à maintes reprises dans ses *Carnets* sur l'universalité de la peinture. Pontormo affirme également que le peintre ne se contente pas d'imiter la nature telle qu'elle lui apparaît, mais l'améliore (comme le soulignent la répétition du verbe « migliorare » et le recours au polypote « migliorare » / « meglio »). Surtout, et comme le suggérait déjà son *Joseph en Égypte*, le peintre donne vie à ses figures, à travers la couleur et le mouvement qu'il leur confère. Ce faisant, il dépasse la nature et semble doté d'un pouvoir divin :

> Ma quello che io dissi troppo ardito, ch'è la importanza, si è superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva, e farla in piano; che se almeno egli avesse considerato che, quando Dio creò l'uomo, lo fece di rilievo, come cosa più facile a farlo vivo, e' non si arebbe preso un soggetto sì artifizioso e più tosto miracoloso e divino.

Pontormo (comme d'ailleurs Greco) revient ainsi à plusieurs reprises sur le thème des images acheiropoïètes, assimilant la sculpture à l'idole et la peinture à l'image vraie : on pense à la *Sainte*

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 152.

Véronique de Santa Maria Novella (1514), à deux fresques de la Chartreuse de Galluzzo, mais aussi au *sudarium* suggéré dans la partie basse de la *Pietà* — même si, dans ce dernier cas, le discours de Jacopo s'avère ambivalent, puisqu'il s'y représente sous les traits d'un Nicodème sculpteur, toutefois dépourvu de ses outils, tandis que la face divine ne se trouve pas imprimée sur le Voile[13].

Cette audace du « troppo ardito » peintre-démiurge, qui explore une voie dans laquelle Dieu lui-même n'avait osé s'engager, n'est toutefois pas évoquée sans inquiétude par Pontormo. Comme le raconte Vasari, elle avait en effet coûté la vie à l'enfant que Jacopo, pour le carnaval de 1515, avait recouvert de peinture dorée et utilisé comme statue vivante pour son allégorie du retour de l'âge d'or — enfant qu'il semble ressusciter d'entre les morts dans son *Joseph en Égypte*. Cette anecdote n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figure de Pippo del Fabbro, modèle de Jacopo Sansovino pour son *Bacco* qui, devenu fou, n'arrivera plus à quitter sa pose[14]. L'*hybris* du peintre se paie surtout de sa mauvaise santé (« male disposto del corpo per le fatiche dell'arte, più tosto fastidi di mente che aumento di vita »), tandis que la fatigue physique conférerait au contraire une « migliore complessione » au sculpteur — cette considération médicale de la part de Pontormo faisant écho à la place de choix occupée par la médecine dans la hiérarchie varchienne des arts. C'est bien parce que la peinture est un art dangereux, pouvant coûter la vie à l'artiste, que Jacopo décide de tenir son *Diario* de janvier 1554 à octobre 1556, afin de l'aider à se conformer à un véritable régime (on notera, dans son journal, l'alternance des deux termes homophoniques « disegnare » et « desinare ») pendant la réalisation de la partie inférieure des fresques du chœur de San Lorenzo : il savait trop bien que *ars longa, vita brevis*. Et si la mort ne lui laissa pas le temps d'achever son œuvre, c'est justement, aux yeux de Bronzino, que « soverchi studi a sue voglie divine /fermaro il corso »[15].

La conception pontormienne du *paragone* constitue donc, *in fine*, la reprise mélancolique et angoissée de la célèbre distinction léonardienne entre la « fatica di corpo » engendrée par la sculpture et la « fatica di mente » occasionnée par la peinture[16], qui est avant tout « cosa mentale » en ce qu'elle ne se contente pas de copier la réalité telle qu'elle est perçue par les sens, mais donne à voir les principes sous-jacents qui la sous-tendent (ce en quoi elle se rapproche bien davantage de la science et de la philosophie que des arts mécaniques)[17].

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 153.

Pontormo, Léonard et Michel-Ange

Si la monograhie de Philippe Costamagna[18] montre combien la production artistique de Pontormo est tributaire de celle de Léonard, dont il aurait d'ailleurs été l'élève, se pose toutefois la question de savoir comment il aurait pu accéder à sa pensée esthétique au moment où il répond à Varchi. Certes, les auteurs de l'anthologie n'avaient probablement pas eu accès au *Libro di pittura* compilé par Francesco Melzi dans les années 1540 (Vasari, en effet, n'en parle pas dans l'édition de 1550 des *Vite*)[19]. Mais les idées de Léonard étaient suffisamment connues à l'époque (notamment parce qu'elles furent relayées par Baldassare Castiglione dans son *Libro del Cortegiano* publié en 1528) pour se voir utilisées par les auteurs de l'anthologie, et pas seulement par Pontormo : Tribolo, notamment, reprend dans sa lettre l'argument vincien de l'aveugle. On sait en outre que Cellini avait rapporté de France, en 1542, des dessins et un manuscrit de Léonard, dont on peut supposer qu'il les ait montrés à certains de ses collègues. Dans le cas spécifique de Pontormo, se pourrait-il que ce dernier ait été également sensibilisé aux thèmes léonardiens par l'intermédiaire d'Andrea del Sarto, auprès de qui il fit son apprentissage ? Ce dernier s'était en effet rendu en 1518 à la cour de François Ier et y avait fréquenté Léonard (qui y meurt en 1519), et l'ensemble de son œuvre avait été marquée par la leçon vincienne, comme le suggère en particulier le théoricien de l'art Francesco Bocchi. Dans son traité rédigé en 1567, il applique en effet à la peinture d'Andrea del Sarto les principes de Léonard (quoiqu'il ne le nomme jamais), en particulier ses idées relatives à l'atmosphère, au « costume » (équivalent bocchien des « moti dell'animo » vinciens), au clair-obscur, au relief et, surtout, au *sfumato* ainsi qu'au danger qu'il y a à imiter des « pitture da altrui maestri fatte »[20]. Ajoutons que la personnalité mélancolique de Pontormo présente plus d'un trait en commun avec celle de Léonard, la biographie vasarienne du premier pouvant être considérée comme la caricature de celle du second. On retrouve en effet dans ces deux textes les mêmes thèmes de la part excessive accordée à la réflexion dans la pratique artistique et, partant, du manque de *sprezzatura*, de la lenteur (pensons à l'épisode opposant Léonard au prieur de Santa Maria delle Grazie) et de l'inachèvement des œuvres ; et certaines anecdotes se font écho d'une « vie » à l'autre, comme celle évoquant la rondache léonardienne et la mention de deux œuvres réalisées par Pontormo pour un maçon. À la lecture du *Diario*, nous pourrions également relier les propos diététiques de Pontormo à la vision léonardienne de l'homme comme boyau,

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 154.

mettre en rapport la façon dont Jacopo y évoque la mort d'un ami avec les lignes consacrées par Léonard à la mort de son père, ou encore observer qu'une même interaction entre le texte et le dessin caractérise tant le journal pontormien que les *Carnets*.

Or, dans sa lettre de 1547, Jacopo tait le nom de Léonard, pour ranger en revanche explicitement Michel-Ange dans le camp des partisans de la peinture :

> Dico ancora, per gli essempi che se ne può dare, Michelagnolo non aver potuto mostrare la profondità del disegno e la grandezza dello ingegno suo divino nelle stupende figure di rilievo fatte da lui, ma nelle miracolose opere di tante varie figure e atti begli e scorci di pittura, sì avendo questa sempre più amata come cosa più difficile e più atta allo ingegno suo sopranaturale, non già per questo ei non conosca la sua grandezza e eternità dependere da la scultura, così sì degna e sì eterna, ma di questa eternità ne partecipa più le cave de' marmi di Carrara che la virtù dello artefice, perché è in migliore soggetto, e questo soggetto, cioè rilievo, appresso di gran maestri è cagione di grandissimi premii e molta fama e altre degnità in ricompenso di sì degna virtù.

Pontormo et Michel-Ange, qui s'estimaient réciproquement, avaient eu l'occasion de collaborer à deux reprises : pour *Vénus et Cupidon* et pour le *Noli me tangere*, Michel-Ange fournissant alors le dessin et Pontormo la couleur. Plus globalement, l'œuvre peint de Pontormo a été non seulement influencé par la sculpture michelangelesque, mais aussi par sa peinture, et tout particulièrement par les couleurs acidulées de la Sixtine et du *tondo Doni*. En privilégiant dans sa réponse à Varchi le Michel-Ange peintre au Michel-Ange sculpteur, Pontormo semble vouloir rapprocher l'artiste divin non seulement de lui-même, mais aussi et surtout de Léonard, tous trois apparaissant dès lors comme également « sopranatural[i] ». Mais c'est dans les fresques du chœur de San Lorenzo, qui peuvent être lues comme une continuation de la lettre pontormienne (à l'image du portrait du nain Morgante de Bronzino et du *Persée* de Cellini, qui ne sont pas sans lien avec l' « enquête » varchienne), que pourrait advenir la réconciliation stylistique entre les deux géants.

Léonard et Michel-Ange dans les fresques de San Lorenzo

Il est de coutume, depuis Vasari, de considérer que Pontormo aurait cherché à rivaliser dans le chœur de San Lorenzo avec le *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Au-delà du discours théologique et de l'inspiration spiritualiste qui sous-tendent probablement l'un

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 155.

et l'autre (nous y reviendrons), et pour autant que l'on puisse en juger à partir des dessins préparatoires pontormiens (**fig. 4**) et des reconstitutions qui ont été proposées de ce cycle, on notera en effet une même absence de paysage, un même travail plastique et un même rendu anatomique des *ignudi* (une légende *seicentesca* voulant que Pontormo ait travaillé à partir de véritables cadavres), une même pose pour la figure du Christ, ainsi que, aux dires de Bronzino, une même « terribilità »[21]. Surtout, l'enchevêtrement de corps parfois disproportionnés et toujours contorsionnés du cycle de San Lorenzo ne peuvent pas ne pas rappeler le *Jugement*, dont les trattatistes de la Contre-Réforme avaient notamment critiqué la confusion entre le Paradis et l'Enfer. On trouverait par ailleurs des similitudes dans les circonstances ayant présidé à leur exécution : les deux chantiers furent en effet en partie conduits en secret, par des artistes plutôt âgés, en mauvaise santé et tous deux victimes d'accidents (Pontormo commençant probablement la rédaction de son *Diario* après être tombé de son échaffaudage). Enfin, les fresques pontormiennes, où la forme des figures semble difficilement émerger d'amas de chair et de matière, ne sont pas sans rappeler l'*arte di levare* de Michel-Ange, notamment thématisée dans le sonnet *Non ha l'ottimo artista* commenté par Varchi dans la première des *Due Lezzioni.*

L'hétérodoxie plastique des fresques de Jacopo réside essentiellement dans l'illisibilité de leur programme iconographique (leur *istoria* ayant été souvent réduite à un *Déluge* et à une *Résurrection des morts*, parfois faussement interprétée comme un *Jugement Dernier*), due en grande partie aux écheveaux de corps qu'elles donnent à voir. Cette confusion formelle et cet *horror vacui* (diamétralement opposé à l'*horror pleni* sur lequel reposent les considérations diététiques du *Diario*) constituent le paroxysme de choix stylistiques déjà à l'œuvre dans la production précédente de Pontormo : on pense par exemple à la composition chaotique de son *Joseph en Égypte*, ou encore à la *Pietà* de Santa Felicita (le moment représenté, quelque part entre la descente de croix et la mise au tombeau, demeure flou). L'impossibilité de démêler le sens et la composition du cycle de San Lorenzo fut d'autant plus logiquement critiquée par nombre de théoriciens de l'art de la fin de la Renaissance qu'Alberti avait condamné le « tumulte » dans la composition[22] et que, selon Georges Didi-Huberman, l'histoire de l'art renaissante tendrait toujours à réduire le visuel au visible et, partant, au lisible[23]. Ainsi, dans son édition des *Vite* de 1568, Vasari affirme que Pontormo aurait

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 156.

contrevenu dans sa dernière œuvre à toutes les règles de l'art. Évoquant le *Déluge*, il insiste sur la « *massa* di corpi morti et affogati », et, pour la *Résurrection*, sur sa « confusione » ainsi que sur la présence d'une « fila d'ignudi, che presi per mano et *aggrappatisi su per le gambe e busti l'uno dell'altro*, si fanno scala per salire in paradiso, uscendo di terra, dove sono molti morti che gl'accompagnano »[24]. L'historiographe feint alors de ne rien comprendre au contenu des fresques (« Ma io non ho mai potuto intendere la dottrina di questa storia — se ben so che Iacopo aveva ingegno da sé e praticava con persone dotte e letterate ») et va jusqu'à déclarer avoir peur de se retrouver piégé à l'intérieur de cette peinture, de se laisser envelopper par elle et d'y perdre la raison :

> [I]o mi risolvo, per non l'intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno : perciò che io crederei *impazzarvi* dentro et *avvilupparmi*, come mi pare che, in undici anni di tempo che egli ebbe, cercass'egli di *avviluppare* sé e chiunche vede questa pittura con quelle così fatte figure.

Le jugement de Vasari est sans appel : « Et insomma, dove egli aveva pensato di trapassare in questa tutte le pitture dell'arte, non arrivò a gran pezzo alle cose sue proprie fatte ne' tempi adietro ; onde si vede che chi vuol strafare e quasi sforzare la natura, rovina il buono che da quella gli era stato largamente donato ». L'excès de réflexion et la mélancolie de Pontormo seraient donc à l'origine de cet échec retentissant. On s'est beaucoup interrogé sur les raisons de l'éreintement vasarien. S'agissait-il pour lui de condamner une œuvre susceptible de remettre en cause, par son anticlassicisme, les canons esthétiques officiels du maniérisme de cour ? Conscient de leur portée spiritualiste (à laquelle il ripostera avec Vincenzo Borghini dans son propre *Jugement* de la coupole de Santa Maria del Fiore), aurait-il cherché à protéger l'œuvre pontormienne d'une éventuelle destruction et, par la même occasion, à 'couvrir' Côme I^er^, qui ne pouvait plus se permettre aucune forme de compromission avec le valdésianisme en raison de la nouvelle politique de Florence à l'égard de la papauté ? Vasari entendait-il égratigner au passage les « persone dotte e letterate » à l'origine du programme iconographique, et Benedetto Varchi *in primis* qui, selon Massimo Firpo[25] et Salvatore Lo Re[26], pourrait bien être le *soggettista* du cycle ? Celui-ci semble en effet dériver directement du *Sermone alla Croce* varchien, lui-même largement influencé par les écrits de Valdès, et notamment son *Beneficio di Cristo*, dont Pierfrancesco Riccio (qui, selon Vasari, aurait œuvré à ce que le chantier de San

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 157.

Lorenzo fût confié à Pontormo et non à Francesco Salviati) possédait un exemplaire. Vasari n'est en tout cas pas le seul, loin s'en faut, à caractériser les fresques de San Lorenzo par leur confusion et leurs amas de figures. Ainsi, dans son *Riposo* (1584), Raffello Borghini les éreinte à son tour et en dénonce les erreurs théologiques. Pour lui, Pontormo a fait passer l'art avant les Écritures ; le théoricien reprend ainsi un reproche précédemment formulé par Giovanni Andrea Gilio à l'égard des peintres maniéristes : « "Io credo che egli abbia fatto quei tanti corpi nudi", replicò il Sirigatto, "per mostrar l'eccellenza dell'arte in varie attitudini, sicome veramente vi si scorge". "Questo è l'error comune di tutti i pittori", soggiunse il Vecchietto, "voler più tosto spiegare i suoi capricci, che osservar la sacra istoria e che aver rispetto al santo tempio di Dio, dove la dipingono" ». Faisant d'ailleurs lui-même référence à la critique du *Jugement Dernier* michelangelesque formulée par Gilio, le trattatiste évoque à son tour, à propos de l'œuvre pontormienne, son « gran monte di corpacci, sporca cosa a vedere » :

> Ma perché di questo ne ha scritto largamente Giovanandrea Gilio da Fabriano in quel suo dialogo degli errori de'pittori, sopra il Giudicio di Michelagnolo voglio che mi basti l'averne detto questo poco, per mostrare quanto lontano dal vero abbia dipinto il Puntormo, il quale come sapete, ha fatto un gran *monte di corpacci*, sporca cosa a vedere, dove alcuni mostrano di risuscitare, altri sono risuscitati et altri morti in disoneste attitudini si giacciano ; e di sopra ha fatto alcuni bambocci con gesti molto sforzati, che suonano le trombe e credo che egli voglia che si conoscano per agnoli.

Francesco Bocchi est en fait, à notre connaissance, le seul théoricien à formuler un jugement partiellement positif sur les fresques. Déjà, dans son *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello* de 1584, il en louait la beauté formelle, ses couleurs (« Mirabile è l'artifizio, all'incontro, ma il soggetto senza grazia »[27]), tout en en condamnant le contenu, le dessin (« posto in soggetto divisato senza ordine, disunito in sua natura, spiacente alla vista, sconvenevole in ogni atto »). Ce point de vue se trouve répété dans le guide de Florence, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, qu'il publie en 1591 et où il évoque lui aussi la « moltitudine de' corpi morti »[28] du *Déluge* : Bocchi en admire encore la manière, mais en dénonce le dessin, dont il juge qu'il manque cruellement de vraisemblance (« E certamente se avesse imitato in guisa conforme al verisimile, leggendo nelle Sacre lettere e recandosi nella mente, come poté di vero il fatto avvenire, si come di Andrea del Sarto si è detto, avrebbe Giacopo agguagliato il valore de' più chiari artefici, e per avventura superato »).

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 158.

C'est donc sur ces enchevêtrements de corps qu'il nous faut revenir. Sous cet aspect, Pontormo n'est, selon nous, pas seulement tributaire du *Jugement* de Michel-Ange, mais aussi des entrelacs de Léonard, que ce dernier déploie non seulement dans plusieurs de ses dessins, mais aussi et surtout dans la fameuse *Sala delle Asse* (réalisée en 1498). Cette fascination vincienne pour les « gruppi » (ou « groppi » en lombard), d'ailleurs partagée par Dürer, s'explique par son intérêt pour la géométrie et pour le thème du nuage ou de la tache, ainsi que par la proximité de la pratique des entrelacs avec celle des « componimenti inculti ». On a pu supposer que cette technique aurait fait l'objet d'un texte théorique (perdu) de la main de Léonard, qui aurait servi de base au traité de 1527 (et réédité en 1528, 1530 et 1531) d'Antonio Tagliente, *Esempio di raccami*, l'un des traités d'artisanat les plus ambitieux de la Renaissance. Quoiqu'il ne le cite pas explicitement, ce texte semble en effet tributaire de Léonard et de sa « scienza del fare di groppi », selon l'expression de l'auteur[29].

Plutôt que de la juger comme une faiblesse ou un signe de folie, il convient donc de voir dans la confusion des figures et du programme iconographique de San Lorenzo une tentative de réconciliation entre l'esthétique de Léonard et celle de Michel-Ange, autant qu'une stratégie visant à véhiculer des idées, religieuses et politiques (les deux dimensions n'étant pas dissociables dans l'œuvre de Pontormo[30]), de plus en plus difficilement admissibles au moment de leur réalisation. En effet, ce choix esthétique, mûrement réfléchi, permet fort probablement à Jacopo de réaffirmer ses conceptions spiritualistes (et, par là même, sa nostalgie républicaine), même si ses fresques s'inscrivent plastiquement aux antipodes du dépouillement qui caractérise généralement les productions inspirées de la doctrine de Valdès (comme les dernières toiles de Botticelli, le *Christ en croix* dessiné que Michel-Ange envoie à Vittoria Colonna en 1541, ou encore le *Christ en Croix* de Nice récemment attribué à Bronzino). Tout se passe comme si le recours à l'entrelacs permettait la mise en place d'un véritable nicodémisme, destiné à voiler le « secreto calle » (selon l'expression employée par Varchi dans un sonnet à Pontormo)[31] suggéré sur le plan iconographique par la mise en scène d'un triomphe de la grâce, par l'insistance sur le corps de Jésus (d'ailleurs placé au-dessus de Dieu le Père) ainsi que sur le péché originel, par l'absence d'intermédiaires (Vierge, saints) comme de l'Enfer, enfin par la représentation de la résurrection des corps des seuls bienheureux.

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 159.

L'*Orazione funerale* de Benedetto Varchi : un hommage à Pontormo ?

L'oraison funèbre en l'honneur de Michel-Ange fut justement prononcée par Varchi à San Lorenzo en 1564, date à laquelle les fresques de Pontormo étaient encore visibles de tous, comme en témoigne une toile d'Agostino Ciampelli de 1617 représentant les funérailles de l'artiste divin. Or, il semble que cette oraison rende justice non seulement au génie de Michel-Ange, mais aussi à l'intuition de Pontormo, déjà présente dans sa lettre de 1547 et explorée picturalement dans le chœur de San Lorenzo, d'une possible réconciliation entre Léonard et Michel-Ange.

En effet, comme l'a récemment montré Frédérique Dubard de Gaillarbois[32], l'*Orazione funerale* varchienne enchâsse un médaillon consacré à Léonard, qui était le grand absent des *Due Lezzioni* de 1550, comme si l'académicien avait pris sur le tard la pleine mesure de l'envergure intellectuelle de l'artiste et de sa proximité avec Michel-Ange (en même temps que de la compatibilité des principes vinciens avec sa propre *forma mentis*). Il a peut-être été amené à cette prise de conscience par Cellini, Pierino da Vinci, Giovanni Francesco Rustici qui traduit en sculpture des thèmes léonardiens, ou encore par Pontormo. Aux yeux de l'académicien, et contrairement à la présentation qu'en propose Vasari, l'œuvre vincienne ne vaut pas seulement, loin s'en faut, pour son versant artistique :

> Haveva oltra l'Architettura, oltra la scultura ; per sua principale Arte, e professione dirò, ò sollazzo, e intertenimento, la Pittura. Era costui Arimetico, era Musico, era Geometro, e cosmografo ; era Astrologo, e Astronomo ; era Versificatore, e Poeta ; era Filosofo, e Metafisico : Dilettavasi, oltra la Notomia, e oltra la Medicina, cosi fisica, ò naturale, come chirugica, o Manuale ; e oltra la Mulo medicina, ò vero Mascalcia, di tutti i Minerali, e mezzi minerali : di tutte l'herbe, di tutti i fruttici, e suffrutici ; di tutte le piante, e di tutti gl'Animali di tutte le ragioni, e in ispezieltà de' cavagli ; e per ridurre le mille in una, di tutte l'eccellenze, e di tutte le meraviglie : così dell'Arte, come della Natura...[33]

Or, le Michel-Ange varchien de 1564 se trouve en quelque sorte contaminé par la figure de Léonard, au point que l'on est autorisé à parler d'un « Michel-Ange léornardisé », non seulement peintre, sculpteur et architecte, mais aussi poète, philosophe et théologien. Varchi souligne ainsi une « profondità d'ingegno » commune aux deux géants (et leur applique, pour ce faire, ce même syntagme) et valorise le *non finito* de Michel-Ange, qui ne peut pas ne pas également renvoyer à celui de Léonard.

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 160.

Il est particulièrement frappant de voir la façon dont Varchi compare la *Bataille d'Anghiari* de Léonard et la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange. Quoiqu'il ne cache pas sa préférence pour la seconde, l'académicien loue dans la première « un *gruppo* di cavagli tanto *terribile*, e in cosi nuova maniera, che infino all'hora non s'era veduto cosa non che più bella, che à gran pezzo la pareggiasse »[34] : il insiste donc sur la thématique léonardienne du « gruppo », tout en recourant à une catégorie généralement réservée à Michel-Ange, à savoir la « terribilità ». De manière symétrique, dans une splendide *ekphrasis*, il donne à voir à son auditoire le carton de Michel-Ange, le nombre et la diversité de ses personnages, dont « molti stavano *aggruppati* insieme ». Dès ce duel, Léonard et Michel-Ange se seraient donc rejoints dans la figuration d'entrelacs de corps, solution formelle sur laquelle repose aussi le cycle pontormien — Varchi prenant soin, de surcroît, de préciser que Pontormo s'était, comme d'autres, formé sur le carton de Michel-Ange. Tout se passe alors comme si Pontormo avait rejoué dans les fresques de San Lorenzo le duel Léonard / Michel-Ange et fusionné les deux « scuol[e] del mondo », selon l'expression de Cellini.

Si la critique a beaucoup insisté sur l'influence de Varchi sur Pontormo, en particulier en sa qualité d'iconographe supposé des fresques de San Lorenzo, nous préférerons donc souligner que le dialogue a eu lieu dans les deux sens. Il se pourrait bien, en effet, que le rapprochement entre Michel-Ange et Léonard qui culmine dans l'oraison funèbre varchienne de 1564 constitue le prolongement d'intuitions et de suggestions pontormiennes, déjà implicitement présentes dans sa lettre de 1547 (puisque Michel-Ange s'y trouve enrôlé dans le camp des peintres et de leurs « fastidi di mente » mélancoliques) et mises en pratique dans le chœur de San Lorenzo (donnant à voir des entrelacs de corps, tributaires aussi bien de la leçon michelangelesque que de l'enseignement vincien).

Notes

1. Lettre de Pontormo, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Bari, Laterza, 1960, p. 68–69.

2. *Ibid.*, p. 44.

3. La lettre de Bronzino, disciple de Pontormo, évoque elle aussi, dans les mêmes termes, la difficulté intellectuelle intrinsèque à l'art de peindre. Voir sur ce point l'article de Véronique Mérieux dans ce même ouvrage.

4. Voir sur ce point l'article de Véronique Mérieux dans ce même volume.

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 161.

5. Voir S. Lugon-Moulin, *Naissance et mort de l'artiste. Recherche sur les* Vies *de Vasari*, Thèse de doctorat, Université de Fribourg, 2005, URL : `https://doc.rero.ch/record/5986/files/LugonMoulinS.pdf`, p. 160–211.
6. Sur ce portrait de Pontormo, voir E. Cropper, *Portrait of a Halbedier*, Los Angeles, Getty Museum, 1997 et l'article de Giovanna Perini Folesani dans ce même volume.
7. Voir J. Maratsos, « Pictorial Theology and The Paragone in Pontormo's Capponi Chapel », *Art History*, 2017, p. 938–963.
8. Voir D. Geronimus, « Northern Exposure : Pontormo, Dürer and the humor of the body », in F. Alberti, D. Bodart (dir.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2019, p. 381–414.
9. Sur la culture de Pontormo dont témoignerait cette lettre, voir R. Fedi, « La cultura del Pontormo », in R. P. Ciardi, A. Natali (a cura di), *La maniera moderna in Toscana. Il Pontormo e il Rosso*, Actes du colloque (Empoli, 22 septembre 1994 – Volterra, 23–24 septembre 1994), Venise/Florence, Marsilio/Regione Toscana, 1996, p. 26–46.
10. Voir F. Dubard de Gaillarbois, « *Pictura* vs *Poësis* », *Italique : Poésie italienne de la Renaissance*, vol. xxii, 2019, p. 15–38.
11. « Se voi la chiamate meccanica perché è prima manuale, ché le mani figurano quello che trovano nella fantasia, voi scrittori disegnate con la penna manualmente quello che nell'ingegno vostro si trova. E se voi diceste essere meccanica perché si fa a prezzo, chi cade in questo errore, se errore può chiamarsi, piú di voi ? » (L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Milan, TEA, 1995, p. 13).
12. « *Esempio tra la pittura e la poesia.* [...] Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, miste con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dall'orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra. [...] Lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia ridire tutti i movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi [...] » (L. da Vinci, *Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, vol. 1, Firenze, Giunti, 1995, p. 140).
13. Voir J. Maratsos, *op. cit*.
14. Voir S. Lugon-Moulin, *op. cit.*, p. 192–211.
15. *Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto Il Bronzino*, Florence, nella stamperia Magheri, 1822, p. xxxv.
16. « Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, senonché lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che il pittore, ed il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente » (L. da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 24).
17. Sur ce point, je me permets de renvoyer à O. Chiquet, « "Léonard de Vinci, miroir profond et sombre". Étude du motif du miroir dans les écrits littéraires et théoriques de Léonard », in F. Dubard de Gaillarbois, O. Chiquet (dir.), *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, Paris, Spartacus Idh, 2019, p. 51–86.
18. P. Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris/Milan, Gallimard/Electa, 1994.

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 162.

19. Voir A. Sconza, *Trattato della pittura/Traitté de la peinture* (*1651*), Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 17–50.
20. Le traité est retranscrit dans R. Williams, « A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52, 1989, p. 111–139.
21. « [D]'orror, di meraviglia, e di arte piena » (*Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto Il Bronzino*, cit., p. xxxv).
22. Voir M. Brock, « La phobie du "tumulte" dans le *De Pictura* », *Albertiana*, vol. viii, 2005, p. 119–180.
23. Voir G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
24. P. Barocchi (a cura di), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. v testo, Firenze, Sansoni, 1966–1987, p. 332–333.
25. Voir M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo : eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, Einaudi, 1997.
26. Voir S. Lo Re, « Jacopo Pontormo e Benedetto Varchi : una postilla », *Archivio storico italiano*, vol. 150, nº 551, 1992, p. 139–162.
27. P. Barocchi (a cura di), *Trattati...*, cit., vol. 3, p. 185.
28. F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, in Fiorenza, B. Sermatelli, 1591, p. 253–255.
29. Voir C. C. Bambach, « Leonardo, Tagliente, and Dürer : "la scienza del far di groppi" », *Achademia Leonardi Vinci*, vol. 4, 1991, p. 72–98.
30. Voir P. Simoncelli, « Pontormo e la cultura fiorentina », *Archivio storico italiano*, vol. 153, 1995, p. 487–527.
31. Ce sonnet est reproduit dans S. Lo Re Salvatore, *op. cit.*, p. 151.
32. Voir F. Dubard de Gaillarbois, « "Aritmetico... Musico... Geometro... Astrologo... Versificatore e Poeta... Filosofo e Metafisico..." : le Léonard de Benedetto Varchi » (à paraître).
33. B. Varchi, *Orazione funerale di m. Benedetto Varchi...*, in Firenze, appresso i Giunti, 1564, p. 54.
34. Sur la vision varchienne des deux batailles, voir *ibid.*, p. 17–18.

© Spartacus 2021 — 98 — 2021/9/27 — page 163.