



Pontormo (Jacopo Carucci dit). *Portrait d'un joueur de luth*.
Vers 1529-1530, huile sur bois, 81,2 x 57,7 x 4 cm. Collection particulière.

L'art et la manière de Florence

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Florence – Portraits à la cour des Médicis

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ, PARIS

DU 11 SEPTEMBRE 2015 AU 25 JANVIER 2016

Commissariat : Carlo Falciani et Nicolas Sainte Fare Garnot

La Renaissance finit-elle avec Raphaël et Michel-Ange après le sac de Rome ? Non, car le maniérisme qui triomphe au XVI^e siècle, d'abord à Florence puis dans toute l'Europe, la dépasse et l'approfondit en pulvérisant ses formes et en lacérant l'âme de ses figures. La quarantaine de portraits florentins maniéristes, où le raffinement le dispute à l'inquiétude, rassemblés au musée Jacquemart-André, exaltent le génie perdu de Rosso, Pontormo et Bronzino.

Se voir ou être vu : l'art du portrait se divise selon ces deux qualités de regard, dans un tête-à-tête éminemment physique, où la dépendance du regardant (le peintre) demeure soumise à la seule volonté du regardé (le commanditaire). À Florence, au XVI^e siècle, dans la lutte à mort qui oppose la puissante famille des Médicis aux derniers défenseurs d'une République exsangue, la violence des combats passe aussi par une guerre des images. À la sobre mesure républicaine, qui veut montrer sans se montrer, répond la magnificence démesurée du clan Médicis, qui se sait et se veut regardé. Déjà en 1478, après la tentative d'assassinat menée par les Pazzi sur sa personne, Laurent le Magnifique avait déposé plusieurs effigies en cire de lui-même en divers lieux stratégiques de la cité toscane. En retour, après avoir refusé l'absolution à Laurent sur son lit de mort, le moine fou de Dieu Savonarole avait imposé, lors de son éphémère république théologique, entre 1495 et 1498, des bûchers des vanités où l'on brûlait les peintures séculaires et mythologiques. À l'heure où Baldassare Castiglione définit les bonnes manières dans ce *best seller* absolu

qu'est *Le Livre du Courtisan*, les Médicis, eux, exaltent les belles manières et font de l'art de se regarder un nouvel art de vivre à Florence.

Chassée de Florence par deux fois, en 1494 puis en 1527, par une République qui refuse de porter le joug d'une tyrannie aristocratique – mais qui ne sait plus à quel saint se vouer, brûlant le lendemain ce qu'elle avait adoré la veille –, la sainte famille Médicis y effectue un spectaculaire retour en force, pour ne plus jamais céder son emprise. De ces temps troublés et de ce réel ébranlé émerge une nouvelle esthétique, inquiète, complexe et instable – le maniérisme –, où l'exacerbation de la forme, l'étirement des corps et le questionnement de la perspective répondent à la révolution copernicienne qui saisit le siècle entier. Peu de temps avant sa mort en 1543, l'astronome polonais Copernic fait parvenir au pape Paul III Farnèse un exemplaire dédicacé de son *De Revolutionibus orbium coelestium* (*Des Révolutions des sphères célestes*), où il formule l'hypothèse d'un système héliocentrique : la Terre ne serait plus au centre de l'univers mais en mouvement



Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo, dit). *Portrait d'une femme en jaune*. Vers 1529-30, huile sur bois, 64,3 x 50,1 cm. Windsor Royal Collection, Londres.

autour du soleil. Bien que cette « abolition du ciel » soit *in fine* tardivement condamnée par la papauté au début du siècle suivant, les contemporains n'en seront pas moins troublés par la nouvelle nature chancelante du monde. Montaigne s'en fait fidèlement l'écho dans ses *Essais* : « Je ne puis assurer mon objet, écrit-il. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle ». L'art serpentin et ondoyant du maniérisme trace la voie de ce nouveau passage de l'être.

Si *la bella maniera* – que l'on pourrait traduire par « le beau style » – trouve à Florence un terreau particulièrement florissant, c'est aussi parce qu'elle y serait née. Le jeune Andrea del Sarto s'avoue fasciné par le combat de titan qui oppose Léonard et Michel-Ange entre 1504 et 1506, pour la réalisation de deux fresques chargées d'électricité au Palais de la Seigneurie, les batailles d'Anghiari et de Cascina, qu'il ne cesse d'aller observer. Andrea introduit le ver dans le fruit du classicisme renaissant en rompant son bel équilibre. Cultivant une peinture claire et apparemment respectueuse des canons harmonieux du premier classicisme, il dote sa lumineuse esthétique d'une sensibilité

anxieuse nouvelle. L'image romantique qu'Alfred de Musset a donnée d'Andrea (dans sa tragédie *André del Sarto*) prend sa source dans l'amour fou qu'il porte à sa femme, la mégère peu apprivoisée Lucrezia del Fede. Cet amour malheureux pourrait expliquer la mélancolie voilée qui recouvre ses représentations féminines, toutes inspirées de Lucrezia, tel le revêche *Portrait d'une femme en jaune*, tableau inachevé qui clôt son œuvre. À l'inverse de son ami, le raphaélesque Franciabigio, Andrea apprend à ses élèves, qui ont pour noms Rosso, Pontormo ou Salviati, le langage de Dürer et des estampes allemandes. C'est d'ailleurs dans les années 1520, au sortir de son atelier, que Rosso Fiorentino et Pontormo font éclore leur préromantique « beau bizarre ».

Sacrifiant brièvement à la nouvelle simplicité prônée par Fra Bartolomeo, un peintre dominicain demeuré adepte de Savonarole et de sa terreur mystique, le brillant Giambattista da Jacopo – dit Rosso à cause de ses cheveux roux – fait le portrait des citoyens de l'éphémère République de Piero Soderini en usant d'une austérité aussi radicale que morale. Dans un *Portrait d'homme* inconnu, qui s'inspire vraisemblablement d'un masque funéraire, il réduit sa gamme de couleurs à des tons terreux, habille sa figure de vêtements simples, dits « à l'espagnole », et décrit les ravages de l'âge en insistant sur les traits émaciés, les joues creuses et les cheveux rares. Seule une certaine géométrisation des formes permet d'attribuer cette effigie pleine de modestie au fougueux peintre – déjà presque cubiste – de la *Déposition de Croix* de Volterra, à la touche à facettes et aux couleurs criardes, que l'artiste réalise au même moment. Si l'on n'est plus tout à fait certain aujourd'hui que l'équipée sauvage du fantasque Rosso se termine, comme le prétend Vasari, par un suicide en France (à Fontainebleau en 1540), une folie tout aussi contagieuse – même si plus maîtrisée – semble rôder dans l'œuvre de l'insatisfait et tourmenté Pontormo. Ayant une peur panique de la mort, cet homme sans père, orphelin de naissance, ne peint qu'à l'abri d'écrans opaques, afin que nul ne puisse venir le surprendre ni le voir travailler. Après la reddition de la République aux armées impériales suite au siège intenté par Clément VII, cet hypocondriaque agoraphobe délaisse la sobre mise en page de son *Double portrait* ou de son triste *Hallebardier* républicain pour figurer – malgré ses fortes

réticences à travailler pour ceux contre lesquels il avait combattu –, le brutal et débauché Alexandre de Médicis. Nommé, sans crainte du paradoxe, « duc de la république florentine » avant d'être assassiné par son cousin Lorenzino, le jeune duc travaille son effigie officielle en apparaissant là sous la forme d'une figure bourgeoise, obsédante et longue. L'historien de l'art Roberto Longhi parlait d'« homme-luth » à propos des portraits aux couleurs acidulées de Pontormo, à la petite tête et aux grands yeux, les assimilant à cet instrument de musique nouveau, bombé et délicat, que Vincenzo Galilei, le père de Galilée, avait réussi à imposer à la cour de Florence. Pratiquant la « chosification » du vivant, Pontormo statue son *Joueur de luth* pour mieux jouer dessus, comme s'il interprétait le corps ennuyé du musicien lui-même. Nos contemporains ne s'y sont pas trompés : dans *La Ricotta*, Pasolini transpose au cinéma son hypnotique *Déposition de croix*, sous forme de tableau vivant, tandis que dans *The Greeting*, Bill Viola ralentit sa tournoyante *Visitation* dans une vidéo extatique.



« Tant de mélancolie et si peu de plaisir » s'attirent les foudres de Vasari – peintre pratiquant une « grande manière » autrement plus académique – qui lui reproche d'embrouiller le public et de s'embrouiller lui-même « en ne tenant compte ni de l'ordre de la narration, ni de la mesure, ni du temps, ni de la nécessité de varier les visages, et en ne respectant aucune règle, aucune proportion, aucune exigence de la perspective ». Pour Vasari, le modèle du peintre moderne, capable par son style de surpasser la nature – et bien loin de toute cette *bande à Pontormo* « qui vit comme des porcs » –, serait plutôt son ami Salviati. Le grand poète Le Tasse ne tarissait d'ailleurs pas d'éloges à son sujet : « Je ne sais si Apelle aurait pu en faire autant / et si, aujourd'hui, Salviati y parviendrait, / lui qui avec ses couleurs et son pinceau audacieux / défie la nature, en suscitant l'envie de ses pairs ». Né Francesco de Rossi et surnommé Cecchino, cet artiste élégant prend vite le nom de son protecteur romain, le cardinal Giovanni Salviati,



Girolamo Macchietti. *Dame au bouquet de fleurs*. Vers 1570, huile sur bois, 58,5 x 44,5 cm. Collection particulière.

Francesco Salviati (Francesco de' Rossi, dit). *Portrait d'un jeune homme accompagné d'une biche*. Vers 1545-1548, huile sur bois, 88,5 x 68,5 cm. Collections princières, Vaduz-Vienne, Liechtenstein.



Francesco Salviati (Francesco de' Rossi, dit). *Portrait de Jean des Bandes Noires*. 1546-1548, huile sur bois, 65 x 45 cm. Galleria Palatina, Florence.

l'oncle de Cosme I^{er}. Habile, rapide mais susceptible – et moins en cour que Bronzino et Pontormo –, Salviati mène une vie d'errance, quittant Florence pour Rome, Venise et même, comme Rosso, la France. Dans ses portraits aux allégories obscures mais toujours saisissants de précision, il projette en avant les longues mains de ses personnages, tout aussi inexpressives que leurs visages, afin de sortir leur peau creusée d'ombre de l'espace étouffant de leurs riches pourpoints.

Étoile montante de la constellation médicéenne, Agnolo di Cosimo – dit Bronzino à cause de son teint sombre – va réussir à faire oublier tous ses prédécesseurs en devenant le peintre de cour des ducs frais émoulus. Si l'art de Pontormo était expressif tout en exprimant la rétention de l'expression, *la maniera* de Bronzino recherche dans l'inexpressivité un art de la dissimulation de soi, qui cache autant qu'il révèle. Après avoir assisté Pontormo sur de nombreux chantiers (que ce soit à la Chartreuse de Galluzzo ou à la chapelle Capponi) – avant de terminer son grand œuvre laissé inachevé de San Lorenzo –, l'érudit Bronzino, poète pétrarquais à ses

heures, renonce à l'imagination hallucinée de son maître pour lui préférer l'élaboration d'une nouvelle objectivité, toute de raffinement et de rigueur. Opérant à partir des années 1540 un processus d'académisation du maniérisme, il définit à lui seul l'autoritarisme pompeux du portrait de cour tel que l'envisage Cosme I^{er} de Médicis (duc de Florence en 1537 puis grand-duc de Toscane en 1569). Profitant de la vogue du portrait officiel de plus ou moins grandes dimensions (telles les 24 miniatures qu'il réalise pour un cabinet du Palazzo Vecchio), l'artiste traduit avec minutie l'éternité de pierre des hautes figures qu'il peint. Mal-aimé et même qualifié de « sec et déplaisant » (Chastel), son style d'orfèvrerie, comme taillé dans une pierre précieuse, annonce pourtant le byzantinisme viennois à venir de Klimt, comme le réalisme magique des années 1920. Ses fascinants portraits – notamment ceux, énigmatiques, de la grande-duchesse Éléonore de Tolède, qu'Umberto Eco n'a pas hésité à mettre en couverture de son *Histoire de la beauté* – pratiquent un art de la dissimulation de soi sans équivalent. Si Pontormo différencie la présence vivante du visage des vêtements et accessoires morts, Bronzino au contraire travaille l'accessoire, le *parergon*, jusqu'à le rendre plus vif que la personne elle-même. La fixité des attitudes et l'ivoire marmoréen des chairs, projetés le plus souvent sur un fond neutre, enserrés dans de lourds vêtements compliqués qui abolissent la forme, exaltent une impassibilité impénétrable, presque suffocante. De *Fatica di mente* (fatigue de l'esprit) chez Léonard, la peinture se veut, chez lui, comme il l'écrit à son ami Benedetto Varchi, *fatica d'animo* (fatigue de l'âme).

Devenu art de cour avec les portraits magiques de Bronzino et les décorations proliférantes de Vasari, le maniérisme se confond désormais avec le fait du prince. Anobli par Charles Quint, le grand duc Médicis se retrouve dans « la nécessité presque permanente de convoquer tous les arts au service de sa grandeur » (Chastel). Comme Louis XIV détournera le classicisme français à son profit, Cosme I^{er} instrumentalise le maniérisme au seul bénéfice de sa dynastie, rassemblant autour de lui les effigies immortelles de Bronzino comme les statues héroïques de Bandinelli, les bronzes voluptueux de Cellini, les jardins mystérieux de Tribolo ou les fêtes étranges ordonnées par Buontalenti. *Medici miei*. ■



Bronzino (Agnolo di Cosimo, dit).
Portrait d'une dame en rouge.
Vers 1525-1530, huile sur bois, 89,8 x 70,5 x 2,6 cm.
Städel Museum, Francfort-sur-le-Main.