



Maratsos, Jessica A. Pontormo and the Art of Devotion in Renaissance Italy

Cécile Beuzelin

Volume 45, numéro 3, été 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1099760ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v45i3.40463>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beuzelin, C. (2022). Compte rendu de [Maratsos, Jessica A. Pontormo and the Art of Devotion in Renaissance Italy]. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 45(3), 337–339. <https://doi.org/10.33137/rr.v45i3.40463>

© Cécile Beuzelin, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Maratsos, Jessica A.

Pontormo and the Art of Devotion in Renaissance Italy.

Cambridge : Cambridge University Press, 2021. xii, 272 p. + ill. en couleur. ISBN 978-1-316-51055-1 (relié) 75£.

L'ouvrage très stimulant que Jessica Maratsos consacre à Jacopo Pontormo et à l'art de la dévotion se divise en quatre chapitres. Les trois premiers abordent chacun une œuvre majeure de Pontormo : les décors du cloître de la Chartreuse de Galluzzo, de la chapelle Capponi et du chœur de San Lorenzo. Le quatrième chapitre fait le point sur la postérité du peintre dans l'art florentin de la fin du XVI^e siècle, notamment chez le sculpteur Baccio Bandinelli et chez les peintres Agnolo Bronzino et Alessandro Allori.

Après quelques généralités introductives sur Pontormo et Vasari, ainsi que sur Pontormo et la notion de maniérisme, questions déjà étudiées par Antonio Pinelli (Paris : Le livre de poche, 1996) et par Elisabeth Pilliod (New Haven : Yale University Press, 2001), l'autrice aborde la question du statut de l'image religieuse sans toutefois prendre en considération les questionnements spirituels qui pouvaient traverser l'esprit d'un artiste florentin du début du XVI^e siècle : elle préfère s'interroger sur l'imitation de la nature, sur les débats qui animent les milieux artistiques et sur la manière dont Pontormo s'efforce de s'adapter au lieu et au public afin d'élaborer des images religieuses aussi efficaces que possible.

Dans le premier chapitre, consacré au décor de la Chartreuse de Galluzzo, l'autrice s'intéresse à l'aspect immersif des fresques du cloître et à la façon dont Pontormo a pris en compte la configuration des lieux. Elle fait à juste titre ressortir qu'il est le premier à peindre un cycle de la Passion dans un cloître et replace la conception du décor au sein des pratiques liturgiques de l'ordre des chartreux. Elle réussit à démontrer que Pontormo a tenu compte des déambulations des moines dans le cloître. Elle s'intéresse également au rapport privilégié qu'il instaure entre ses fresques et le spectateur, en particulier par les jeux de regard. De plus, elle montre de façon convaincante que l'imitation de gravures germaniques s'explique par leur aspect dévotionnel et rappelle que cette imitation ne présume en rien d'une adhésion aux thèses de Luther. S'il est très probable que la littérature de pèlerinage incite le peintre à concevoir son décor en termes de stations et d'interruptions, on remarquera cependant que l'emploi de personnages admoniteurs, qui s'adressent directement au

spectateur, est une constante de la peinture italienne dès le xv^e siècle (voir Alberti, *De Pictura*, 1435). Il n'est donc pas nécessaire de recourir de manière anachronique à Diderot et Michaël Fried pour parler d'adresse au spectateur.

L'analyse de la chapelle Capponi, à laquelle l'autrice consacre son deuxième chapitre, part de la question du *paragone* avec l'œuvre de Michel-Ange, en particulier avec la *Pietà* de Saint-Pierre. L'autrice tente de montrer que Pontormo aurait cherché à rejeter les normes de la peinture afin de se rapprocher de la sculpture du grand maître, qui travaille alors pour les Médicis dans la nouvelle sacristie de San Lorenzo. Cependant, la démonstration perd en efficacité lorsque l'analyse en vient à la *Pala Capponi*. D'abord, il faut signaler que le sujet de la *pala* n'est pas identifiable, comme le relève justement Vasari : il ne s'agit pas d'une *pietà* au sens strict du terme. Ensuite, il nous paraît difficile de penser que Pontormo fasse de son tableau un éloge de la sculpture au détriment de la peinture : la composition spiralante de l'ensemble et le redressement du plan du sol à la verticale visent au contraire à montrer que la peinture, à la différence de la sculpture, a la capacité de donner aux corps une absence de pondération et de créer ainsi une impression de flottement. De plus, il apparaît qu'en étudiant la *pala* comme une œuvre isolée alors qu'elle ne constitue qu'une partie de l'ensemble complexe que forme la chapelle, l'autrice néglige la fonction du décor comme parcours dans lequel la lumière et la couleur jouent un rôle fondamental. Une telle démarche apparaît d'autant plus surprenante que l'autrice accorde une grande importance à la prise en compte de *in situ* pour la Chartreuse de Galluzzo. Enfin, si l'identification de l'artiste en Nicodème apparaît plausible, elle demeure fragile dans la mesure où, dans la *pala*, Pontormo a tout fait pour que les personnages, à l'exception du Christ et de la Vierge, soient aussi peu identifiables que possible. Il nous semble décidément que le débat sur le *paragone* ne suffit pas à expliquer les intentions du peintre.

Dans le troisième chapitre, consacré au chœur de San Lorenzo, l'autrice reconstitue fort bien le contexte culturel et religieux complexe dans lequel le peintre élabore le décor. La reconstitution qu'elle propose s'inscrit dans le droit fil des analyses de Raffaella Corti (*Ricerche di Storia dell'arte*, 6, 1977) et Massimo Firpo (Turin : Einaudi, 1997) : elle rattache le chœur aux courants réformistes proches de la cour de Côme I^{er} et, plus particulièrement, au *Beneficio di Cristo* de Juan de Valdés. Elle a toutefois la prudence d'introduire une nuance importante. Elle remarque en effet qu'un *Martyre de Saint Laurent*, situé en bas

du décor, s'interposait entre les fidèles et la partie figurant l'ascension des âmes, plaçant ainsi le saint en position d'intercesseur. Elle en conclut que le décor ne peut être considéré comme la simple illustration de textes hétérodoxes, ou de la pensée d'un conseiller unique, mais qu'il rend plutôt compte des débats religieux en cours à Florence. Elle préfère cependant envisager le cycle sous l'angle de la rhétorique et de la poésie, en comparant figures rhétoriques et figures artistiques, langage poétique et langage pictural. Elle prend comme exemples la figure rhétorique de l'antithèse qui dominerait la structure de certaines scènes du chœur et la figure de l'allusion, ornement du langage poétique. Nous pourrions ajouter que la question de l'allusion à l'art de Michel-Ange relève également du travail d'émulation propre aux ateliers d'artistes.

Quoi qu'il en soit, on ne peut qu'être d'accord avec l'autrice sur l'idée que, dans chacun des trois décors étudiés, Pontormo cherche à créer des images uniques, dont l'opacité reflète la complexité des débats religieux et artistiques de son temps. Le livre destiné aux spécialistes intéressera par sa démarche fondée sur le contexte culturel et la prise en compte des lieux dans l'élaboration des images sacrées dans l'Italie du début du xvi^e siècle.

CÉCILE BEUZELIN

Université Paul-Valéry Montpellier 3 / IRCL

<https://doi.org/10.33137/rr.v45i3.40463>