


Entre art, dévotion et réforme catholique: la *Lamentation* de Rosso Fiorentino à Borgo Sansepolcro

Between art, devotion and Catholic reform: Rosso Fiorentino's
Lamentation in Borgo Sansepolcro.

DOI: 10.20396/rhac.v1i1.13694

VALENTINA HRISTOVA

Académie de France à Rome-Villa Médicis; LARHRA (UMR 5190).

 0000-0002-2691-7285

Résumé

Parcourir l'ample bibliographie bigarrée, consacrée à l'un des tableaux les plus fascinants de la Renaissance italienne, la *Lamentation sur le Christ mort* peinte par Rosso Fiorentino pour une compagnie de laïcs à Borgo Sansepolcro, suffit à démontrer combien l'interprétation de certaines iconographies religieuses a suscité – et suscite encore – des doutes. Articulant histoire sociale, questions théologiques et études de style, cet article se propose d'analyser le contenu et la signification du retable de Sansepolcro à l'intérieur d'un vaste mouvement de regain de spiritualité qui traversa tout le XVI^e siècle italien.

Mots-clés: Rosso. Lamentation. Spiritualité.

Abstract

The *Lamentation over the dead Christ* which Rosso Fiorentino painted for a confraternity of laymen in Borgo Sansepolcro comes with a vast corpus of critical albeit heterogeneous literature. Its complex iconography is still subject to interpretation. This article aims to examine more extensively the content and significance of the altarpiece through the lens of social history, theology – especially the revival of spirituality during the sixteenth century in Italy – as well as stylistic studies.

Keywords: Rosso. Lamentation. Spirituality.

Parcourir l'ample bibliographie bigarrée, consacrée à l'un des tableaux les plus fascinants de la Renaissance italienne, le *Christ mort* peint par Rosso Fiorentino¹, suffirait à démontrer combien l'interprétation de certaines iconographies religieuses a suscité – et suscite encore – des doutes. Le même problème se pose dès lors qu'il s'agit de reprendre la lecture de trois autres panneaux autographes autour du même sujet², que l'historiographie a souvent convoqués pour consolider le mythe de l'esprit trouble de leur auteur. Si la validité d'une telle vision semble relever de spéculations de plus en plus discutables, il n'en demeure pas moins que le thème de la mort – et celle du Christ en particulier – constitue un sujet récurrent dans la production du Florentin. Or cette récurrence n'a pas toujours bénéficié d'une attention appropriée et c'est à cette lacune que nous souhaitons remédier, en réévaluant le contenu et la signification du retable de la *Lamentation* [Figure 1], que l'artiste exécuta à Borgo Sansepolcro peu avant son arrivée à la cour de François Ier en 1530.

Le plus ancien témoignage de l'implication de Rosso Fiorentino dans la réalisation d'œuvres centrées sur le thème du Christ mort remonte aux *Vies* vasariennes. Nous apprenons que l'artiste représenta le sujet six fois : la première de ces créations fut un tabernacle peint à fresque pour Piero Bartoli, un partisan des Guelfes, qui assumait de nombreuses charges politiques, surtout en dehors de Florence, à partir des années 1530³; la seconde – un « *Cristo morto bellissimo* »⁴ – fut une commande de Jacopo V Appiani probablement destinée à la décoration de la chapelle de la confrérie du *Corpus Christi*, à Piombino⁵; puis, durant son bref séjour à Volterra, l'artiste exécuta un « *bellissimo Deposito di croce* »⁶, lequel

¹ Cette huile sur bois de 130 x 102 cm est aujourd'hui conservée au Museum of Fine Arts de Boston. Elle date de 1526-1527.

² La *Déposition* de Volterra (Pinacoteca di Volterra, huile sur bois, 375 x 196 cm, 1521) et les deux *Lamentations* de Borgo Sansepolcro (église Saint-Laurent, huile sur bois, 270 x 201 cm, 1527) et du Louvre (huile sur bois, 270 x 201 cm, 1537-1540).

³ VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Éd. sous la dir. de Rosanna Bettarini et Paola Barocchi. Florence: Sansoni, 1976, v. IV, p. 474. À propos de ce tabernacle, en très mauvais état de conservation, voir: NATALI, Antonio. Il tabernacolo col Cristo morto del Rosso. In: CÄMMERER, Monika (éd.). *Kunst des Cinquecento in der Toskana*. Munich: Bruckmann, 1992, p. 207-212.

⁴ VASARI, op. cit., p. 476.

⁵ Cette confrérie avait son siège dans l'église Sant'Antimo, qui bénéficiait d'un statut particulier en raison de sa désignation comme ultime station lors de la procession solennelle à l'occasion de la fête du Corpus Domini. Point important d'une dévotion locale vouée au Saint-Sacrement, cette église paroissiale fut placée, dès 1517, sous le patronage de Jacopo V Appiani par le pape Léon X. Voir: FALCIANI, Carlo. Intorno alla committenza Appiani: l'"immagine" della morte di Cristo nelle opere del Rosso Fiorentino. In: CIARDI, Roberto P.; NATALI, Antonio (dir.). *Pontormo e Rosso*. Actes du colloque d'Empoli et Volterra. Venise: Marsilio, 1996, p. 265-266.

⁶ VASARI, op. cit., p. 476.

fut suivi par un « *Cristo morto sostenuto da due angeli* ». ⁷ La série se clôt par un dernier « *Deposto de croce* » ⁸ et un « *Cristo morto, cosa rara* » ⁹, réalisés respectivement pour la confrérie des *Battuti* à Sansepolcro et pour le connétable Anne de Montmorency, en France.

Excepté Vasari lui-même et quelques peintres florentins actifs à partir des années 1530 – et appartenant donc à une génération postérieure –, peu d'artistes d'Italie centrale s'étaient illustrés dans l'exécution d'un nombre aussi important de tableaux de sujet analogue. ¹⁰ Et pour cause: conjugué à l'histoire de son Fils, le thème de la Vierge continuait à jouir d'un grand succès dans la société florentine du début du XVI^e siècle. Certes, les prédications de Savonarole à la fin du siècle précédent n'avaient pas manqué de bouleverser les consciences en suscitant une dévotion orientée toujours davantage vers le Christ, mais la production artistique demeurait, quant à elle, assujettie aux goûts des commanditaires, qui invoquaient souvent, outre la protection de la *Beata Vergine*, celle de leurs saints patrons.

En effet, il fallut attendre la seconde décennie du Cinquecento pour que le thème du Christ mort exerçât davantage de poids dans le domaine de la peinture monumentale. Ce phénomène – complexe en raison de ses implications eschatologiques, politiques et religieuses – ne pouvait pas laisser indifférent un artiste comme Rosso. Républicain convaincu, bercé dans l'esprit savonarolien, « *ricco d'animo e di grandezza* » ¹¹ et possédant « *ottimi termini di filosofia* » ¹², le jeune Florentin fut très tôt au service d'une clientèle d'aristocrates anti-médicéens, lesquels aspiraient à renouer non seulement avec les origines historiques les plus pures de leur ville natale, mais aussi avec les symboles de leur propre passé glorieux. Il n'est donc pas surprenant que Piero Bartoli, l'un des premiers commanditaires de Rosso, lui ait demandé de peindre justement un *Christ mort*, qui participait sans doute de ce même langage

⁷ Ibid., p. 481. Cette œuvre, qui – aux dires de Vasari – fut peinte pour l'évêque de Sansepolcro, Leonardo Tornabuoni, est généralement identifiée avec le *Christ mort* de Boston, quoique la mention de l'Arétin indique un Christ soutenu non pas par quatre, mais par deux anges. Récemment, Antonio Natali a émis l'hypothèse de l'emplacement initial du tableau sur l'autel de la chapelle Cesi dans l'église romaine Santa Maria della Pace. Voir: NATALI, Antonio. **Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti**. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, p. 170-171. Alessandro Nova soupçonne en revanche que le commanditaire pourrait être l'évêque de Lucera, Domenico de' Jacobacci, l'un des protagonistes du Cinquième Concile du Latran, qui fut élu cardinal en 1517. Dans ce cas-ci, l'œuvre aurait pu être destinée à l'église San Lorenzo in Panisperna, dont Jacobacci assurait la gestion et où Rosso avait laissé son tableau avant de fuir Rome. Voir: NOVA, Alessandro. *Il Cristo in forma Pietatis del Rosso Fiorentino fra devozione e bellezza*. In: FROMMEL, Christoph L.; WOLF, Gerhard (dir.). **L'immagine di Cristo: dall'Acheropita alla mano d'artista; dal tardo Medioevo all'età barocca**. Actes du colloque international de Rome, 8-10 mar. 2001. Vatican: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, n. 4, p. 324-325.

⁸ VASARI, op. cit., p. 482.

⁹ Ibid., p. 489. Unique tableau religieux connu de la période française de Rosso, ce *Christ mort* n'avait pas véritablement fait l'objet d'analyses poussées jusqu'à sa campagne de restauration, qui donna lieu à une exposition monographique en 2004. Voir: SCAILLIÉREZ, Cécile. **Rosso. Le Christ mort**. Cat. expo. (Paris, musée du Louvre, 22 sep. 2004 - 3 jan. 2005). Paris: RMN, 2004.

¹⁰ Seuls les *corpus* de peintures sur le thème du Christ mort d'Andrea del Sarto, le maître de Rosso, et de Sodoma présentent un ensemble équivalent en nombre à celui de notre artiste.

¹¹ VASARI, op. cit., p. 473.

¹² Ibid., p. 475.

idéologique auquel adhérait le seigneur de Piombino, Jacopo V Appiani.¹³ Cependant, en admettant que le tableau piombinois fut affecté à l'embellissement de la chapelle d'une confrérie locale, il devient clair que l'œuvre en question n'était pas réservée à la dévotion privée. Loin d'être insignifiante, cette précision est en réalité fondamentale dès lors qu'elle nous permet de supposer que Rosso fut chargé de peindre un retable propice à la vénération du corps du Christ. Compte tenu de la datation présumée de ce tableau entre 1518-1520, l'entremise du commanditaire dans cette entreprise d'embellissement n'est pas sans faire écho aux actualités politiques les plus brûlantes de l'époque: la date fatidique de 1517, où Luther prononçait, à Wittenberg, ses quatre-vingt-quinze thèses, coïncide en effet avec la clôture du Cinquième Concile du Latran (1512-1517), lors duquel furent adoptés plusieurs décrets de réforme. Frederick Hartt¹⁴, repris à juste titre par Philippe Costamagna¹⁵, a opportunément souligné dans un article déjà ancien, mais toujours d'actualité, que cette nécessaire tentative de renouveau spirituel s'accompagna d'un intérêt croissant pour les représentations du thème de la Lamentation sur le Christ mort. Toutefois, Hartt omettait un détail important: la création de l'oratoire de l'Amour Divin, qui est à l'origine de l'ordre des Théatins, fut incontestablement une manifestation essentielle de la volonté institutionnelle de réaménagement de l'Église catholique; or, il existait, à côté de ces puissantes congrégations, des confréries qui s'efforçaient d'agir sur les mœurs au niveau local et dont l'importance – souvent marginalisée par un discours traditionnel sur l'art de la période – ne fut pas moindre. Ce qui se révèle d'autant plus éclairant lorsqu'on se souvient que ce fut notamment pour deux de ces communautés pieuses que Rosso exécuta la *Déposition* de Volterra (1521) et la *Lamentation* de Sansepolcro (1527).

Mais si, en dépit des multiples interrogations qu'il suscite, le panneau de Volterra reste relativement intelligible – au moins dans son agencement formel –, celui de Sansepolcro se distingue *a contrario* par une composition complexe¹⁶, qui en fait « l'un des retables les plus impressionnants et lyriques »¹⁷ de toute l'activité du maître. Et pourtant, la portée théologico-artistique de cette *Lamentation* reste délicate à apprécier, car, à l'instar du *Christ* de Boston¹⁸, l'œuvre frappe par certaines singularités qui la rendent embarrassante encore aujourd'hui.

¹³ FALCIANI, op. cit., 1996, et en particulier p. 259-260 et p. 264-266; NATALI, Antonio. Dalla Pala dello Spedalino alla *Deposizione*. Il Rosso a Piombino, Napoli e Volterra. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio. (dir.). **Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"**. Cat. expo. (Florence, Palazzo Strozzi, 8 mar.-20 juil. 2014). Florence: Mandragora, 2014, p. 85-86.

¹⁴ HARTT, Frederick. Power and the Individual in Mannerist Art. In: **The Renaissance and Mannerism**. Actes du XXème congrès national d'histoire de l'art, New York, 1961. Princeton: Princeton University Press, 1963, v. II, p. 222-238.

¹⁵ COSTAMAGNA, Philippe. La création de l'ordre des Théatins et ses répercussions sur l'art de Rosso Fiorentino et de ses contemporains. In: CIARDI, Roberto P.; NATALI, Antonio (dir.), op. cit., p. 157-163.

¹⁶ Voir: NYHOLM, Esther. **Arte e teoria del Manierismo**. I. Ars Naturans. Odense: Odense University Press, 1977, p. 148.

¹⁷ NATALI, Antonio. Le parcours de Rosso: du malaise dans sa patrie à l'heureuse période française. In: DROGUET, Vincent; CRÉPIN-LEBLOND, Thierry (dir.). **Le Roi et l'Artiste**: François Ier et Rosso Fiorentino. Cat. expo. (Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 23 mar. - 24 juin 2013). Paris: RMN, 2013, p. 52.

¹⁸ Sur cette œuvre complexe, voir surtout les considérations d'Alessandro Nova, op. cit., p. 324-340.

Oscillant entre des dénominations telles que *Pietà* et *Déposition*, l'iconographie de cette *pala* relève davantage de la tradition apocryphe de la Lamentation de la Vierge, qui connut un essor considérable dans la spiritualité italienne de la fin du Moyen Âge par l'intermédiaire des Franciscains. Le sujet n'est donc pas nouveau. Cependant, à la différence de ses contemporains, Rosso campe sa composition dans un espace sombre et surpeuplé, organisé selon l'axe vertical de la croix prolongée par la figure frontale de la Vierge, laquelle tient dans son giron le corps du Fils mort.¹⁹ Conformément à un usage de plus en plus commun au début du XVI^e siècle, Marie semble être en train de s'évanouir, nécessitant par conséquent le support actif de trois de ses compagnons. Yeux clos, bouche entrouverte et tête révoltée en arrière, elle reproduit, de par l'écartement de ses bras levés dans un geste de désespoir, l'attitude du Crucifié lors du supplice survenu précédemment. Au premier plan, deux saintes femmes agenouillées entretiennent un rapport direct avec le corps martyrisé étendu horizontalement: celle de gauche, près de la tête, semble participer – quoique de manière peu convaincante – au soutien du buste, tandis que celle de droite, prosternée en adoration, embrasse le pied gauche du Sauveur. Permettant d'entrer dans la scène, ces deux acolytes conduisent ensuite le regard vers deux figures masculines qui, penchées en avant, soutiennent de part et d'autre la dépouille christique. Derrière chacune d'elles, un personnage à la gestuelle dramatique renferme latéralement la composition qui ouvre, au registre supérieur, sur un paysage à peine perceptible. Six figures – trois de chaque côté de la croix – se détachent pâle-mêle sur ce fond sombre surplombant le groupe central de la Vierge.

Reconnaître, dans cette composition touffue, l'identité des personnages relève de la gageure. En effet, la sainte femme adorant le pied du Christ a été commodément associée avec Marie-Madeleine. De même, saint Jean a été assimilé tantôt au jeune homme voûté, à gauche, tantôt au personnage roux couvrant son visage, à l'extrême droite du tableau. L'identification de Joseph d'Arimathie et de Nicodème n'est pas moins ardue: les historiens hésitent entre le porteur de gauche – proposé aussi, nous l'avons vu, comme étant Jean –, son homologue de droite ou, encore, le personnage enturbanné soutenant le bras droit de la Vierge. Quelques considérations nouvelles peuvent être formulées. Premièrement, l'historiographie a évacué le problème des auréoles: réduites au nombre de trois, celles-ci sont placées

¹⁹ Hormis Sebastiano del Piombo (*Pietà*, Viterbe, Museo Civico, 1512-1515), les artistes de la génération de Rosso figuraient habituellement la scène dans un paysage diurne. Sur la *pala* de Viterbe, voir: STRINATI, Claudio; LINDEMANN, Bernd Wolfgang; CONTINI, Roberto (dir.). **Sebastiano del Piombo 1485-1547**. Cat. expo. (Rome, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 fév. - 18 mai 2008; Berlin, Gemäldegalerie, 28 juin - 28 sep. 2008). Milan: Motta, 2008, p. 45-51, 162-164, cat. 29, ainsi que la monographie de: BARBIERI, Costanza; PARLATO, Enrico; RINALDI, Simona (dir.). **La Pietà di Sebastiano a Viterbo**. Storia e tecniche a confronto. Rome: Nuova Argos, 2009. Certes, fidèles à la description fournie par les Évangiles (Luc, 23:45 et Matthieu, 27:45), Domenico Puligo (*Déposition*, Anghiari, église Santa Maria delle Grazie, 1515) et Bachiacca (*Déposition*, Florence, Galerie des Offices, v. 1518) avaient également évoqué l'obscurcissement du ciel pendant la Passion du Christ, mais l'épisode représenté était celui précédant la Lamentation.

seulement autour de la tête du Christ, de Marie et de la sainte bénédictine qui la supporte, à droite, ce qui rend l'interprétation d'autant plus hasardeuse. Deuxièmement, personne n'a prêté attention à la figure féminine échevelée laquelle accourt, mains relevées et jointes en prière, en direction du centre. Arguant que saint Jean est bien l'homme au visage caché à l'extrême droite – il s'agit là d'une reprise du tableau de Volterra –, nous avançons que cette femme ébouriffée, qui lui fait pendant du côté opposé, pourrait représenter la Madeleine. Issues directement du répertoire figuratif de Donatello – nous pensons notamment à la *Mise au tombeau* de Padoue (basilique Saint-Antoine, 1446-1453), aux deux *Crucifixions* du Bargello (v. 1455) et du Victoria & Albert Museum de Londres (1440-1450) [Figure 2 et 3], et à la *Lamentation* de la chaire de Saint-Laurent, à Florence (qui fut montée en 1515) –, ces solutions formelles ne sont guère étonnantes compte tenu du profond intérêt que Rosso portait à la tradition florentine du Quattrocento.²⁰ Quant au couple Joseph-Nicodème, nous sommes encline à l'identifier avec les deux figures masculines supportant le cadavre du Christ en raison du rôle qui leur est habituellement assigné dans les représentations de la Mise au tombeau. Le jeune aux cheveux frisés et richement vêtu, près de la tête de Jésus, serait ainsi Joseph et son compagnon barbu, au front dégarni lui faisant face, Nicodème. En l'absence de preuves solides pour étayer l'une ou l'autre de ces hypothèses, nous pensons que le malaise provoqué par l'identité des personnages faisait partie intégrante de l'intention de l'artiste.²¹ Nous observons ces mêmes glissements iconographiques dans l'attitude inédite de la Vierge²² – empruntée, elle aussi, à la *Crucifixion Forzori* [Figure 3] de Donatello –, où le spectateur du XVI^e siècle reconnaissait sans doute davantage la frénésie de Marie-Madeleine. Une autre trouvaille scénique rappelant la *Déposition* de Volterra – l'homme dénudé suspendu dans une pose acrobatique sur l'échelle gauche – attire l'attention sur la croix, qui – à moins d'être totalement absente – n'assume qu'une valeur symbolique de rappel dans les *Lamentations* réalisées à cette période-là. Le choix de cette croix massive fait sans doute allusion au nom de la confrérie pour laquelle l'œuvre fut peinte.²³ Or combinée à l'attitude complexe du nu masculin appuyé sur l'échelle en oblique, sa présence fournit à Rosso un prétexte de

²⁰ Voir: FALCIANI, Carlo. Il Rosso per Carlo Ginori, *Artista*, n. 5, 1994, p. 12-13 et *idem*, dans CIARDI, NATALI, op.cit., p. 259, 263-264.

²¹ La même conjecture, quoique dans un contexte différent, a été formulée par Guillaume Cassegrain à propos de la *Pietà* de Sebastiano del Piombo (Viterbe, Museo Civico). Voir: CASSEGRAIN, Guillaume. Homme nu couché dans un paysage: la *Pietà* de Viterbe de Sebastiano del Piombo. In: HALLEUX, Elisa de; LORA, Marianna (dir.). **Nudité sacrée: le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure**. Actes du colloque de Paris, 13-14 juin 2008. Paris: Publ. de la Sorbonne, 2011, p. 103.

²² À notre connaissance, l'unique peinture antérieure à la *Lamentation* de Sansepolcro, où la Vierge, égarée de douleur, lève et écarte ses bras, est la *Mise au tombeau* de Lorenzo Lotto, exécutée en 1512 pour la chapelle de la confrérie du Nom de Jésus dans l'église San Floriano, à Jesi. Sur cette œuvre, aujourd'hui conservée à la Pinacoteca Civica de Jesi et qui devait à l'origine être peinte par Luca Signorelli, voir en dernier: GARIBALDI, Vittoria; VILLA, Giovanni C. F. **Lotto nelle Marche**. Cat. expo. (Rome, Scuderie del Quirinale, 2 mar. - 12 juin 2011). Milan: Silvana Editoriale, 2011, p. 62-71.

²³ En effet, outre la vénération du « *santo legno della croce* », les statuts de la confrérie de Sansepolcro témoignent d'un attachement particulier à la « *dolcissima madre sempre vergine* ». Voir: FRANKLIN, David. **Rosso in Italy: the Italian Career of Rosso Fiorentino**. New Haven: Yale University Press, 1994, n. 25, p. 276.

renouvellement thématique passé sous silence par les études antérieures. En réalité, plus qu'une des *Arma Christi*, cette croix permet d'inventer un paradigme nouveau, qui relie chronologiquement deux scènes distinctes sans le recours traditionnel à une narration constituée d'épisodes isolés.²⁴

Le caractère polysémique de notre œuvre apparaît d'autant plus marqué dès que nous analysons les postures de Joseph et Nicodème, qui rendent le moment représenté ambigu. S'agit-il de l'instant où le corps du Christ vient d'être posé sur les genoux de sa mère ou bien faut-il deviner plutôt les prémises d'une étape ultérieure – celle de la séparation entre la mère et le Fils – que Pontormo traduisait de manière exquise, dans les mêmes années, dans sa *pala* florentine à l'église Santa Felicita? La réponse à cette question est difficile au même titre que l'explication de ce visage simiesque, le seul à fixer du regard l'observateur²⁵, ou encore la signification du cadavre du Christ présenté brutalement dans sa plus parfaite nudité. Ces incongruités délibérées participent, à notre avis, de la même démarche que la diminution des auréoles et la confusion volontaire entre les différents personnages, le tout au service d'une stratégie ingénieuse de « *making strange* ».²⁶

Nous savons que le projet initial de décoration de la chapelle confraternelle de Santa Croce remonte à l'année 1523, c'est-à-dire deux ans après la réorganisation interne du *sodalizio*²⁷ et trois ans après que Léon X institua Sansepolcro au rang de diocèse.²⁸ S'inscrivant à l'intérieur de dynamiques changeantes, le retable de Rosso assumait donc une place déterminante dans la redéfinition identitaire de cette communauté de laïcs soucieux d'honorer le *Corpus Christi*.²⁹ À cet égard, il est curieux de noter que Rosso abandonna la splendeur du corps de Boston au profit de ce « *cadavere gonfio di assassinato, pronto per 'la notomia'* ».³⁰ Certes, le sujet des deux tableaux est sensiblement différent, mais n'aurait-il pas été plus judicieux de rendre hommage à la chair du Sauveur en la représentant dans tout son éclat, comme

²⁴ Regroupant plusieurs épisodes de l'histoire de la Passion, la *Lamentation* signorellienne de Cortone illustre bien, parmi d'autres exemples, ce type de narration.

²⁵ Pour une interprétation plausible de la présence de ce personnage incongru, à savoir un souvenir du *bertuccione*, l'animal de compagnie de Rosso, mais aussi une allégorie du mal, nous renvoyons à: DARRAGON, Éric. **Maniérisme en crise: le Christ en gloire de Rosso Fiorentino à Città di Castello (1528-1530)**. Rome: Ed. dell'Elefante, 1983, p. 45.

²⁶ Ce concept est au cœur des investigations menées par Marcia B. Hall autour de l'image sacrée à l'époque des débats pré- et post-conciliaires. Pour un commentaire sur les tableaux religieux de Rosso, voir: HALL, Marcia B. Hall. **The Sacred Image in the Age of Art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio**. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 87-90.

²⁷ Sur l'histoire de la confrérie de Santa Croce et ses dévotions, voir: FRANKLIN, op. cit., p. 161-164.

²⁸ Sur le contexte économique, politique et religieux de Sansepolcro au XVIe siècle, voir: TAFI, Angelo. **Immagine di Borgo San Sepolcro**. Guida storico-artistica della città di Piero. Cortone: Calosci, 1994, p. 80-87.

²⁹ La commande passée à Niccolò dell'Arca pour le groupe sculpté de la *Lamentation* (Bologne, église Santa Maria della Vita) procède des mêmes intentions. Voir: WISCH, Barbara; AHL, Diane Cole (éd.). **Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy**. Ritual, Spectacle, Image. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 148. Daté de 23 septembre 1527, le contrat de commande pour la *pala* de Sansepolcro stipulait, quant à lui, que « *in qua quidem tabula et pictura [Rosso] pingere debeat honorifice Corpus sive imago Domini nostri, videlicet deposito de Cruce, cum aliis figuris et imaginibus que veniunt et interveniunt in misterio ac depositione predicta* ». Pour les documents relatifs à cette commande, voir: FRANKLIN, David. New documents for Rosso Fiorentino in Sansepolcro, **The Burlington Magazine**, v. CXXXI, n. 1041, 1989, p. 817-827.

³⁰ BOREA, Evelina. **Rosso Fiorentino**. Milan: Fabbri, 1965, p. 6.

l'avaient fait Botticelli, Pérugin, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto ou Pontormo?³¹ À notre avis, le Florentin a suivi là une autre démarche, proche des investigations chromatiques de Luca Signorelli et Sebastiano del Piombo. Il va de soi que l'attitude entièrement nouvelle de notre Christ « *nudo, d'impatto crudo [...] [che] giace, o meglio, galleggia sulle stoffe* »³² n'a rien en commun avec la stabilité caractéristique des Christ du Cortonais et du Vénitien. Le rapprochement tient d'un autre registre – celui de l'obscurcissement des chairs, mêlé au traitement de l'anatomie.³³ Particulièrement prompt à susciter des connotations pénitentielles – du reste bienvenues puisque la confrérie de Santa Croce rassemblait les *Battuti* de Sansepolcro – la carnation brunâtre de Jésus se reflète, par souci d'identification entre les deux personnages, dans l'incarnat de la Vierge. Sans doute, ce corps nu, qui frappe par une musculature outrancière mettant en exergue une cage thoracique hypertrophiée, est-il la métaphore du passage du Christ de la vie à la mort.³⁴

Le fond sombre et la singularité de la gamme chromatique utilisée par Rosso ont été souvent rattachés à une tendance générale dans la peinture du premier quart du Cinquecento. Néanmoins, il est tentant de compléter ces considérations à la lumière des données spatiales relatives à l'environnement qui devait abriter notre *pala*. En ce sens, la ligne d'horizon surélevée dans la représentation permet d'imaginer un autel assez bas, dont la structure entraine vraisemblablement en résonance avec le format presque carré du panneau. Face aux exigences d'une bonne visibilité du retable, Rosso fit preuve, une fois de plus, d'une remarquable compréhension de la lumière, qu'il conjugua avec une exploitation magistrale du pouvoir expressif de la palette.³⁵ Ainsi, vibrant sous l'effet d'un violent éclairage latéral, la veste dorée de Joseph, le manteau orangé de Nicodème, le turban rouge de l'homme à gauche de la Vierge et les drapés scintillants des deux saintes femmes agenouillées forment une véritable ellipse chromatique, qui resserre la composition autour du groupe monumental de la Pietà. Au-delà de son rôle dans le rythme de la narration, cette palette riche de *cangianti* orangés mérite, selon nous, d'être soulignée aussi pour une autre raison: peut-être pourrait-on y déceler un clin d'œil à cette connaissance ésotérique typique des cercles cultivés du XVI^e siècle florentin, à laquelle notre artiste ne fut certainement pas étranger. L'hypothèse paraît d'autant plus plausible si l'on se souvient de l'anecdote vasarienne, qui prête

³¹ Exactement dans les mêmes années, l'identification du Christ avec Apollon avait suscité les critiques sévères d'Érasme. Voir: PANOFISKY, Erwin. Erasmus and the visual arts, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, n. 32, 1969, p. 214.

³² NATALI, op. cit., 2006, p. 209.

³³ Pour une interprétation convaincante de l'aspect cendré de la figure du Christ mort chez Signorelli, voir: PERNAC, Natacha. Le rendu pictural des carnations et ses significations chez Luca Signorelli (c. 1445-1523). In: ALBERT, Jean-Pierre *et al.* (dir.). **Coloris Corpus**. Actes du colloque de Paris, CNRS, 2007. Paris: CNRS Éd., 2008, p. 193-202.

³⁴ Sur l'ultime expiration et sur ses effets cliniques sur le corps, voir les considérations de: DUBUS, Pascale. **L'art et la mort**. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance. Paris: CNRS, 2005, en particulier p. 30 et 42.

³⁵ Les observations de Linda Caron, The Use of Color by Rosso Fiorentino, **The Sixteenth Century Journal**, v. XIX, n. 3, 1988, p. 355-378, constituent à ce sujet une bonne base.

à Rosso la participation à un rite de pyromanie, justement un Jeudi Saint, dans une église à Sansepolcro.³⁶ Valable ou non, une telle présomption renvoie à une réalité irréfutable : le magnifique coloris étincelant de cette *Lamentation* resplendissait encore davantage devant les yeux des fidèles sous l'emprise de l'éclairage artificiel – et mouvant – des bougies et des torches. Juxtaposées avec des teintes bleu clair, vert-bouteille et vert-olive, ces tons chauds rouges et orangés scandent la distribution spatiale des personnages et contribuent à déployer une authentique mise en scène théâtrale, qu'il convient d'envisager par-delà les approches conventionnelles de la discipline.

Commune à de nombreux artistes de la génération de Rosso, la volonté de « faire bizarre », d'élaborer des compositions de plus en plus compliquées, pose le problème de l'efficacité et de la clarté du message transmis. S'agissant d'une œuvre religieuse, nous pouvons légitimement nous demander si le tableau de Sansepolcro – pour enchevêtré et ambigu qu'il paraisse – parvint à satisfaire les exigences du commanditaire et essayer de comprendre dans quelle mesure le langage de l'artiste s'adapta – ou non – à la spiritualité qu'il fut censé exprimer.

Plusieurs paramètres semblent en effet garantir l'orthodoxie de cette *Lamentation*. L'on pense à ce propos à l'ardente spiritualité de Rosso³⁷, à l'implication de son ami, l'évêque Leonardo Tornabuoni, « *uomo dotto e prudente* »³⁸, dans l'obtention de la commande, ainsi qu'à la fonction rituelle de l'œuvre elle-même. Si tous ces éléments plaident en faveur d'une iconographie conforme aux règles de bienséance, comment expliquer, dès lors, ce fourmillement de personnages et cette « *cacofonia espressiva* »³⁹ presque païenne, que David Franklin a opportunément rapprochée des inventions de Donatello ?⁴⁰ En plus d'une manifestation de la *fiorentinità* de l'artiste, nous proposons de voir, dans cette composition surchargée, des échos aux pratiques liturgiques et paraliturgiques qui allaient de pair – surtout chez les *flagellanti* – avec une compréhension empathique du drame sacré.

Déployant un ensemble d'attitudes pathétiques variées et renforcées par un jeu constant de regards et de mains, notre *Lamentation* invite – telle un *theatrum pietatis* – à une intense participation affective. Le geste poignant de la Vierge, devenue à la fois *Ecclesia* et *sacerdotessa* d'une liturgie dramatique

³⁶ VASARI, op.cit., p. 485. Le sanctuaire où eut lieu cet épisode n'a malheureusement pas pu être identifié. Sur ces rituels spécifiques utilisés dans un but d'ascension spirituelle, voir: FALCIANI, op.cit., 1994, p. 18-20.

³⁷ Malgré les qualités démoniaques qui lui ont été souvent attribuées, Rosso fut un homme profondément religieux, comme tend à le prouver, entre autres, sa nomination au canonicat de Notre-Dame de Paris en 1537. Voir: COSTAMAGNA, op. cit., p. 161.

³⁸ C'est ainsi que fut décrite la personnalité de Leonardo Tornabuoni, qui avait accueilli chez soi le pape Clément VII. Ce dernier visita Sansepolcro en 1525. Voir: AGNOLETTI, Ercole. *I Vescovi di Sansepolcro*. Sansepolcro: Tipografia Boncompagni, 1972, p. 23, 26.

³⁹ Nous reprenons les mots utilisés par Alberto Mugnaini à propos de la *Déposition* de Volterra. Voir: MERCURIO, Amedeo (éd.). *Il Rosso e Volterra*. Cat. expo. (Volterra, Pinacoteca comunale, 15 juil. - 20 oct. 1994). Venise: Marsilio, 1994, p. 170, cat. 19 (Alberto Mugnaini).

⁴⁰ FRANKLIN, op. cit., 1994, p. 172-173 et, plus récemment, MOZZATI, Tommaso. *Il Rosso, o della fierezza: gli anni del secondo soggiorno fiorentino*. In: FALCIANI, NATALI, op. cit., p. 221-222.

à laquelle tout le monde pouvait s'associer, font ainsi partie intégrante du *pianto* connoté à une dimension chorale.⁴¹ Par conséquent, l'image se trouve investie d'une charge paradoxale: elle ne convie pas seulement à voir ce qui est représenté, mais sollicite aussi, dans un souci de cohésion avec le groupe de Marie, les sens.⁴² Cette idée d'ouverture de l'espace pictural sur l'espace réel de l'expérience liturgique – et, donc, sur celui du spectateur – nous semble déterminante.⁴³ Inscrit dans le champ de la représentation aussi par son attitude – à genoux devant l'autel – dans un face à face avec la Vierge éplorée, le fidèle venait en quelque sorte clore, dans la partie inférieure, ce cercle dévot de disciples coopérant et méditant sur le thème central de la Passion. C'est ainsi qu'à mi-chemin entre une performance vocale et une expérience physique, le tableau de Rosso « bouge et parle »⁴⁴, compensant de manière efficace les éventuels inconvénients d'une messe prononcée en latin. Mais ce n'est pas tout. De l'air égaré de Marie-Madeleine, à gauche, à l'affliction de Jean, à droite, en traversant le point de tension maximale – le groupe de la Pietà –, notre *Lamentation* montre une variété d'expressions douloureuses qui se transforment, au premier plan, en mélancolie (figure agenouillée à gauche) et en adoration frénétique (figure prosternée à droite). Tributaires, elles aussi, des recherches donatelliennes – nous renvoyons de nouveau aux reliefs de la *Crucifixion Médicis* [Figure 2] et de la *Lamentation* de Saint-Laurent –, ces variations psychologiques correspondent probablement à l'état de prière mentale que chacun devait adopter lors des cérémonies liturgiques. Car, si les *Battuti* de Sansepolcro prônaient la discipline et la compassion comme moyen de purification spirituelle, ils n'étaient pas moins liés aux pratiques de méditation qui devaient aider à une ascension vers Dieu.

Il y a fort à parier que le contact physique avec le corps du Christ, entendu à la fois comme corps réel et corps eucharistique, constituait une station cruciale dans ce type d'engagement cognitif. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de noter que Rosso insiste fort peu sur les plaies du Sauveur. On ne remarque en effet qu'une discrète blessure sur le flanc droit et le percement des mains se distingue mal. Par ailleurs, la musculature outrancière et extrêmement détaillée du torse peut faire penser à Savonarole, lequel avait imaginé dans un sermon les conséquences ostéologiques des tortures sur le thorax du

⁴¹ Image métonymique de l'autel du sacrifice, le corps démesuré de la Vierge et surtout la longueur excessive de ses bras soulèvent maints problèmes. Par exemple, le bras droit présente une portion de chair nue sur laquelle se détache le visage de Joseph. Or, le détail du poignet montre bien que l'avant-bras devait être couvert par le tissu vert-bouteille clair de la manche. De même, entièrement dénaturée par un mauvais repeint, la jonction du même bras avec l'épaule est pour le moins invraisemblable.

⁴² Sur la performativité des images religieuses, voir en dernier: DIERKENS, Alain; BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas (éd.). **La performance des images**. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 2010.

⁴³ À propos de la place du spectateur dans la peinture de la Renaissance, les analyses de John Shearman restent capitales. Voir: SHEARMAN, John. **Only Connect...** Art and the Spectator in the Italian Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1992, en particulier p. 85, 89 et 93.

⁴⁴ DIERKENS, BARTHOLEYNS, GOLSENNE, op. cit., p. 203.

Crucifié.⁴⁵ Or le Dominicain évoquait l'épisode de la Crucifixion⁴⁶ et, de plus, nous savons que Jésus rendit son dernier soupir avant la Descente de croix.⁴⁷ Souvent assimilé à un cadavre en voie de corruption, le Christ de Rosso n'est pas, selon nous, tout à fait mort. Bien au contraire, il dégage une vitalité qui rend sa posture instable sur le plan temporel, emmenant des analogies avec le maintien d'un corps animé par des énergies internes.⁴⁸ Quant à la sérénité du visage – un détail récurrent dans les autres tableaux de même sujet chez Rosso –, nous y voyons des réminiscences de la tradition théologique byzantine, laquelle défendait l'idée de la présence du Saint-Esprit dans le corps du Christ après la mort.⁴⁹

La transmission de la grâce à travers les vertus du contact avec la chair du Sauveur est formulée surtout par la somptuosité des deux figures au premier plan. Participant à une sorte de culte animé du Christ mort dans l'intervalle entre la Déposition et la Résurrection, l'attitude contemplative de la femme de gauche dépasse le pur geste mécanique de soutien. Cette excellente métaphore d'une compréhension théologique de la nécessité du sacrifice proposait incontestablement un modèle de piété pour tous les laïcs présents dans l'espace liturgique. En même temps que l'acte de *compassio*, l'exercice de la *meditatio* complétait le complexe schéma dévotionnel du cheminement intérieur vers le salut de l'âme.

Dans cette optique, construit à partir de lignes sinueuses et produisant un effet de dilatation dans cet espace comprimé, le corps entièrement nu de Jésus devait imposer une forte concentration, qui avait pour corollaire la capacité à exciter l'imagination face à l'eucharistie. Un tel souci d'identification de la chair peinte avec l'hostie consacrée permettait d'illustrer le dogme catholique de la transsubstantiation⁵⁰, lequel se trouvait particulièrement menacé par les attaques protestantes.⁵¹ L'idée de l'association visuelle entre la réalité de la messe et la présence réelle du Christ pendant le sacrifice paraît encore plus sûre dès lors que l'on se souvient de l'action que Leonardo Tornabuoni exerça dans son diocèse.⁵² En effet, proche de trois pontifes successifs – Léon X, Adrien VI et Clément VII –, cet homme cultivé encouragea non

⁴⁵ Nous pensons notamment à l'effet de distension du torse que Savonarole avait évoqué dans son Trattato dell'amore di Gesù Cristo: « Ma il ministro senza misericordia prese l'altra mano, e, per distenderla a loco suo, forte tirava intanto che tutte le ossa del petto si dissolvevano ». Voir: SAVONAROLA, Girolamo. **Operette spirituali**. Éd. sous la dir. de Mario Ferrara. Rome: Belardetti, 1976, v. I, p. 111-112.

⁴⁶ L'impact de cette déformation due à l'étirement des grands pectoraux lors du supplice sur la croix est rendu avec précision dans la Crucifixion peinte par Signorelli en 1502-1505, aujourd'hui au Museo Civico de Sansepolcro.

⁴⁷ « Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit », Matthieu, 27:50.

⁴⁸ Peu considérée par les analyses actuelles, cette posture invraisemblable pour un corps mort a été pourtant soulignée par Kusenber: « La jambe droite du Christ se mouvant comme celle d'un être vivant en vie donne à son corps un contour compliqué, formé de lignes brisées ». Voir: KUSENBERG, Kurt. **Le Rosso**. Paris: Michel, 1931, p. 31.

⁴⁹ Sur ce point, nous renvoyons à: NAGEL, Alexander. **Michelangelo and the Reform of Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 36-37.

⁵⁰ Voir: BELTING, Hans. **La vraie image**. Croire aux images? Paris: Gallimard, 2007, p. 123-125 [éd. allemande: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. Munich: C. H. Beck, 2005].

⁵¹ Sur les débats autour de la présence réelle du Christ pendant la messe, voir: STEFANIAK, Regina. Replicating mysteries of the Passion: Rosso's "Dead Christ with Angels", **Renaissance Quarterly**, n. 45, 1992, p. 677-738, en particulier p. 679-693.

⁵² AGNOLETTI, op. cit., p. 22-29, en particulier p. 24-25.

seulement les célébrations liturgiques, mais aussi l'administration des sacrements où l'eucharistie tenait une place de premier ordre. Profitant de cette occurrence historique, la commande du tableau de Sansepolcro peut enfin trouver sa juste place à l'intérieur d'un vaste mouvement de regain de spiritualité, dont la confrérie des *Battuti* de Santa Croce fut, à notre avis, l'un des plus éminents porte-parole.

En tant qu'interprète des dévotions d'un groupe de laïcs vénérant le corps du Christ, le retable de Rosso Fiorentino assumait un lourd bagage théologique. Propre à éveiller la participation active du fidèle, cette image dramatique intensifiait le message religieux par la suggestion d'une relation plus immédiate et plus affective entre le Fils et Dieu le Père, lequel était prévu de figurer, dès l'origine, dans la lunette peinte par Raffaellino del Colle.⁵³ Le fruit de l'imploration de la miséricorde divine est là: le *Christus patiens* de Rosso est aussi un *Christus triumphans*, comme l'indique la présence de l'auréole. De même – nous l'avons déjà sous-entendu –, le choix de ce corps vigoureux au détriment d'une dépouille inerte est une astuce iconographique nouvelle, laquelle permet de mieux rendre compte de la dualité de la nature christique. Opérant donc à plusieurs niveaux de signification, le corps déformé de Jésus, l'attitude dramatique de la Vierge ainsi que cette face monstrueuse près de la croix devaient imprimer, dans la mémoire du fidèle du Cinquecento, un souvenir vivace de la mort du Dieu incarné sacrifié pour l'humanité. Quant à l'impression produite par ce spectacle extravagant, elle fut certainement analogue à l'effet de « *terrore e meraviglia insieme* » que le génie excentrique de Piero di Cosimo avait suscité une quinzaine d'années auparavant.⁵⁴

Outre son rôle ornemental, notre *Lamentation* se proposait donc comme tâche de guider l'itinéraire affectif et spirituel des fidèles, en même temps qu'elle insistait sur les pratiques de charité et d'assistance aux agonisants, très répandues à Sansepolcro.⁵⁵ La réussite de cette ambitieuse entreprise, engagée peu après les terribles événements du sac de Rome et les épidémies de peste de 1523, nous est témoignée par le singulier attachement que les confrères de Santa Croce manifestèrent à l'égard de leur *pala*. Déplacée dans un oratoire contigu pour ne pas être cédée aux sœurs bénédictines, lesquelles se virent dotées d'un couvent et entrèrent en possession des lieux dès 1554, l'œuvre continua à servir les besoins spirituels de ces laïcs dévots jusqu'à la dissolution de leur communauté en 1779.⁵⁶ Environ trente ans plus tard, le monastère bénédictin fut, lui aussi, supprimé. À la suite de ces événements, la

⁵³ Cette huile sur bois de 110 x 190 cm, conservée *in situ*, fut réalisée en 1527-1528. Voir: DROGHINI, Margo. *Raffaellino del Colle*. Fermignano: Ed. Centro Studi G. Mazzini, 2001, p. 58, cat. 7.

⁵⁴ VASARI, op. cit., p. 63-64.

⁵⁵ Voir à ce sujet les considérations de: BLACK, Christopher F.. *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 232.

⁵⁶ FRANKLIN, op. cit., 1994, p. 161-162.

Lamentation de Rosso Fiorentino retrouva sa place originelle sur le maître-autel de l'église, qu'elle ne quitta jamais plus.⁵⁷

⁵⁷ Ibidem.

Figure 1:
Rosso Fiorentino, **Lamentation sur le Christ mort**, 1527.
Huile sur bois, 270 x 201 cm.
Église San Lorenzo, Borgo Sansepolcro.

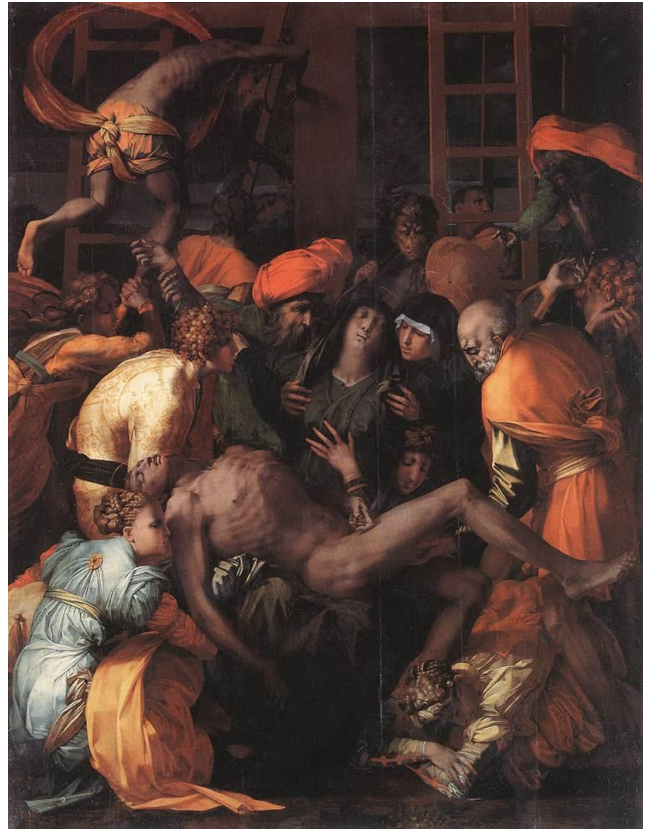


Figure 2:
Donatello, **Crucifixion**, v. 1455.
Bronze partiellement doré, 97 x 73 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.





Figure 3:
Donatello, **Crucifixion Forzori**, 1440-50.
Terre-cuite, 35,5 x 27 cm.
Victoria & Albert Museum, Londres.