



1 Bronzino, *Voyage vers la Terre promise*.
Florence, Palazzo Vecchio,
chapelle d'Éléonore de Tolède

“LE TEMS REVIENT” DANS LE VOYAGE VERS LA TERRE PROMISE DE BRONZINO

Cyril Gerbron

La chapelle d'Éléonore de Tolède (fig. 2) est une petite pièce voûtée aménagée dans un angle de la première salle, dite Camera Verde, de l'appartement de la princesse au Palazzo Vecchio. Au-dessus de l'élégant portail qui permet d'y accéder, au sein d'un décor de grotesques de Ridolfo del Ghirlandaio, apparaît un pélican nourrissant ses petits de son sang (figs. 3, 4). Ce motif constitue une introduction au décor de la chapelle, réalisé par Bronzino entre 1541 et 1545: le thème du sacrifice est pleinement apparent dans le retable, et développé dans le cycle mosaïque qui se déploie sur les murs à travers les préfigurations de l'eucharistie et de la rédemption offerte par le Christ. Le mur droit abrite une fresque à l'iconographie parti-

culièrement complexe (fig. 1).¹ Trois épisodes inspirés de l'Exode et des Nombres y sont figurés, mais ils ne se suivent pas dans le temps: l'image montre à la fois les épisodes initiaux et l'épisode final du cycle mosaïque qui se développe sur trois murs de la chapelle. Il est bien difficile de lui attribuer un titre: *Voyage vers la Terre promise* a été choisi ici par souci de brièveté et afin d'éviter de privilégier un épisode par rapport aux autres, mais aussi parce que cette expression permet de désigner adéquatement la cohérence globale de l'image. Vasari mentionne à son propos un seul récit, la traversée de la mer Rouge, et il a fallu attendre l'article publié par Janet Cox-Rearick en 1987² pour que les deux épisodes du premier plan soient identifiés.

¹ Une inscription apposée par le peintre sur l'encadrement de la porte de la chapelle indique que la fresque a été réalisée entre le 6 septembre 1541 et le 30 mars 1542 (Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley 1993, p. 60); sur la datation voir aussi Bruce L. Edelstein, "L'uscio di una porta e sei apostoli in cerca d'autore: ipotesi su due committenze al Tribolo per la Cappella di Eleonora", in: *Niccolò detto il Tribolo tra*

arte, architettura e paesaggio, actes du colloque Poggio a Caiano 2000, éd. par Elisabetta Pieri/Luigi Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 37–50: 44). Ses dimensions sont 291 × 493 cm.

² Janet Cox-Rearick, "Bronzino's Crossing of the Red Sea and Moses Appointing Joshua: Prolegomena to the Chapel of Eleonora di Toledo", in: *The Art Bulletin*, LXIX (1987), pp. 45–67.



Depuis cette étude fondatrice et la monographie de la même auteure de 1993,³ de nombreux historiens se sont penchés sur le *Voyage*, sans toutefois, me semble-t-il, parvenir à démêler le riche réseau de sens que le peintre y a tissé.⁴

Je souhaite ici présenter l'iconographie de la fresque en discutant les interprétations formulées en particulier par Janet Cox-Rearick, Maurice Brock et Massimiliano Rossi, avant de proposer une nou-

velle analyse des trois personnages placés au centre et au second plan de la fresque, qui ont été négligés ou interprétés de manière discutable. En dépit de sa faible épaisseur narrative, ce groupe de figures est rattachable à des passages bibliques précis et rend l'iconographie de la fresque plus cohérente qu'on ne l'a dit: tous les épisodes sont reliés par les thèmes du départ et du voyage vers la Terre promise. Le caractère circulaire du récit mis en place dans la fresque

³ Cox-Rearick (note 1).

⁴ Outre les références mentionnées dans la suite de l'article, voir Carolyn Smyth, "An Instance of Feminine Patronage in the Medici Court of Sixteenth-Century Florence: The Chapel of Eleonora da Toledo in the Palazzo Vecchio", in: *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs*,

actes du colloque Philadelphia, Pa., 1990, éd. par Cynthia Lawrence, University Park, Pa., 1997, pp. 72–98; Bruce L. Edelstein, "Bronzino in the Service of Eleonora di Toledo and Cosimo I de' Medici: Conjugal Patronage and the Painter-Courtier", in: *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, éd. par Sheryl E. Reiss/David G. Wilkins, Kirksville 2001, pp. 225–261; Robert



3 Ridolfo del Ghirlandaio,
détail de la décoration
à grotesques. Florence, Palazzo
Vecchio, Camera Verde



2 Florence,
Palazzo Vecchio,
chapelle d'Éléonore
de Tolède

4 Florence, Palazzo Vecchio,
Camera Verde avec le portail
de la chapelle d'Éléonore
de Tolède

peut être relié à la thématique du retour du temps qui informe de nombreux programmes médicéens depuis l'époque de Laurent le Magnifique. On se penchera ainsi sur la dimension encomiastique du *Voyage* et de certains éléments qui l'entourent dans le décor de la chapelle, qui introduisent l'imaginaire de l'âge d'or et une lecture providentielle de l'histoire contemporaine au sein d'un programme essentiellement typologique.

W. Gaston, "Eleonora di Toledo's Chapel: Lineage, Salvation and the War against the Turks", in: *The Cultural World of Eleonora di Toledo, Duchess of Florence and Siena*, éd. par Konrad Eisenbichler, Aldershot 2004, pp. 157–180; *idem*, "Untangling the Mannerist Narrative: Bronzino, Moses, and Eleonora of Toledo in the Palazzo de' Signori, Florence", in: *Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture*, éd.

En route pour la Terre promise

Le premier épisode illustré dans le *Voyage vers la Terre promise* se trouve en bas à gauche de l'image, une zone malheureusement fort endommagée. Il s'agit du départ des Hébreux d'Égypte tel qu'il est rapporté en Exode 12, 31–37, et figuré à travers un seul groupe de personnages anonymes. Le peuple juif est alors prisonnier de Pharaon depuis plus de quatre siècles. Dieu a ordonné à Moïse de se placer à sa tête afin de lui faire

par David R. Marshall, Melbourne 2007 (= *Melbourne Art Journal*, 9/10), pp. 62–77; Antonio Natali, "I duchi e l'eucarestia: la cappella d'Eleonora di Toledo", in: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, cat. de l'exp., éd. par Carlo Falciani/Antonio Natali, Florence 2010, pp. 101–111. Aucune de ces études ne mentionne les trois personnages au centre du *Voyage* qui sont l'objet principal de cet article.



5, 6 Bronzino, *Voyage vers la Terre promise*, détails. Florence, Palazzo Vecchio, chapelle d'Éléonore de Tolède

regagner le pays de Canaan. L'homme debout invite la femme située à sa droite à se lever afin d'indiquer le moment du départ. Le peintre s'est inspiré pour le personnage masculin du verset 12, 34: "Le peuple prit la farine pétrie⁵ avant qu'elle ne fût levée et la liant dans des manteaux il la mit sur ses épaules."⁶ Les deux vases orfèvres visibles sur le sol constituent une allusion aux objets précieux dont les Hébreux ont dépouillé les Égyptiens, signalés dans les versets suivants (Ex 12,

35–36). Au moins deux enfants apparaissent dans la zone lacunaire: on ne voit du premier, à gauche de l'homme debout, que les cheveux, et du second, à sa droite, que la tête et un bras.⁷

Le second épisode, à l'arrière-plan, est la traversée de la mer Rouge (Ex 14, 21–31; fig. 5).⁸ Deux éléments appellent un commentaire. Bronzino attribue aux Égyptiens et à leurs montures un comportement étrangement violent et désordonné. Le soldat portant

⁵ C'est sans doute ainsi qu'il faut traduire "conspersam farinam". Il ne s'agit en tous cas pas des pains azymes cuits comme l'écrit Maurice Brock, *Bronzino*, Paris 2002, p. 190, qui sont confectionnés après le départ d'Égypte.

⁶ Tous les textes bibliques ont été traduits par l'auteur, d'après *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, éd. par Robert Weber/Roger Gryson, Stuttgart 1994.

⁷ Leur présence est confirmée par la gravure que Hieronimus Cock a tirée de la fresque, en prenant beaucoup de libertés; voir l'illustration dans Cox-Rearick (note I), p. 231.

⁸ Janet Cox-Rearick et Maurice Brock affirment tous les deux que Bronzino a figuré deux épisodes: l'engloutissement de l'armée de Pharaon qui intervient dans un premier temps selon Cox-Rearick, dans un second temps



un casque à plumes mord sauvagement la joue d'un jeune homme. Derrière ce groupe deux hommes âgés s'affrontent à mains nues afin, semble-t-il, d'obtenir la place sur un cheval. Le long du cadre un soldat est présenté de manière à évoquer un buste romain, mais le cri qui déforme ses traits l'assimile à une personnification de la fureur; plus loin un homme enfonce la tête d'un autre dans l'eau et plus loin encore un cheval mord l'épaule d'un Égyptien. D'un point de vue typologique,

selon Brock, et l'arrivée des Hébreux au Sinaï qui intervient en second selon Cox-Rearick, en premier selon Brock (Cox-Rearick [note 1], p. 232; Brock [note 5], pp. 191sq.). Rien n'empêche de considérer que les deux événements ont lieu de manière simultanée.

⁹ Saint Paul formule déjà l'interprétation baptismale de l'épisode en I Cor 10, 1-2: "Car je ne veux pas que vous ignoriez, mes frères, que nos

la traversée de la mer Rouge préfigure pour les Hébreux le baptême et la salvation offerte par Dieu aux élus, tandis que l'engloutissement des Égyptiens annonce la damnation réservée aux ennemis de Dieu et de son peuple.⁹ Les soldats peints par Bronzino pourraient donc figurer à la fois les vices et leurs conséquences dans l'au-delà, c'est-à-dire les tourments infernaux.

La même attention à la portée spirituelle de l'épisode explique l'attitude de Moïse (fig. 6). Selon Mau-

pères ont tous été sous la nuée, et qu'ils ont tous passé la mer; qu'ils ont tous été baptisés sous Moïse dans la nuée et dans la mer." Voir "Glossa ordinaria", in: *Patrologiae latinae cursus completus*, éd. par Jacques-Paul Migne, Paris 1841-1855, CXIII, col. 226: "Hoc ergo modo possumus etiam Aegyptios hodie videre mortuos, et ipsum Pharaonem, si tanta fide vivamus, ut Deus conterat Satanam sub pedibus nostris velociter per Jesum



7 Bronzino, *Frappement du rocher* et *Récolte de la manne*. Florence, Palazzo Vecchio, chapelle d'Éléonore de Tolède

rice Brock, le patriarche “fait se refermer les eaux”;¹⁰ il n'étend pourtant pas la main sur la mer comme l'indique le texte biblique (Ex 14, 27), mais lève les deux bras vers le haut. Cox-Rearick écrit quant à elle: “[Moses] does not hold his rod over the water, as in some sixteenth-century representations but follows an older tradition, exemplified in the S. Sabina doors; his hands are outstretched in an ancient attitude of prayer.”¹¹

Christum. [...] Mare Rubrum baptismum Christi sanguine consecratum significat; hostes a tergo sequentes cum rege moriuntur, quia peccata praeterita in baptismo delentur, et diabolus suffocatur: premunt Aegyptii usque ad mare, et peccata usque ad baptismum. Post transitum maris Rubri cantat populus submersis hostibus infidelibus, et fideles de lavacro ascendentes,

Le geste effectué par plusieurs des personnages figurés dans le panneau de Santa Sabina n'est pas le geste d'orant traditionnel dans l'art paléochrétien, car les mains sont étendues parallèlement au sol et non vers le haut; il signale plutôt la conscience d'assister à un événement miraculeux. Bronzino ne s'est sans doute pas inspiré d'œuvres antérieures, choisissant d'inventer une anecdote qui n'est pas racontée dans l'Exode. Le soldat situé à la droite de Moïse regarde le patriarche

extinctis peccatis, hymnum decantant dicentes: Cantemus Domino, gloriose enim, etc.”

¹⁰ Brock (note 5), p. 192.

¹¹ Cox-Rearick (note 1), p. 232, avec une reproduction du panneau de Santa Sabina p. 218.

tout en indiquant la mer Rouge: il l'interroge sur l'origine du miracle par lequel les eaux se sont écartées afin de permettre le passage aux Hébreux, puis se sont refermées afin d'engloutir l'armée égyptienne. En levant les mains Moïse semble répondre au soldat: "Ce n'est pas moi." Le même geste est effectué par André, le troisième apôtre en partant de la gauche, dans la *Cène* de Léonard de Vinci: alors que le Christ annonce qu'il sera trahi par l'un de ses disciples, André fait savoir qu'il n'est pas le traître. Bronzino souligne ainsi une idée forte du texte biblique: le véritable auteur du miracle de la mer Rouge est Dieu, et Moïse ne fait qu'obéir aux injonctions divines lorsqu'il agit:

Le Seigneur dit à Moïse: étends ta main sur la mer afin que les eaux reviennent sur les Égyptiens, sur leurs chars et leurs cavaliers. Et lorsque Moïse eut étendu sa main contre la mer, elle retourna en son premier lieu au premier point du jour. Alors que les Égyptiens fuyaient les eaux revinrent, et le Seigneur les enveloppa au milieu des flots [...]. Le Seigneur libéra en ce jour Israël de la main des Égyptiens, et ils virent les Égyptiens morts sur le rivage de la mer, et la main puissante que le Seigneur avait levée contre eux. Et le peuple craignit le Seigneur et ils crurent au Seigneur et à Moïse son serviteur (Ex 14, 26–31).

Dans l'angle supérieur droit de la fresque, Bronzino ne montre pas la danse de Miriam et de ses compagnes (Ex 15, 20–21) comme l'affirme Cox-Rearick:¹² aucune figure n'est vue en train de danser ou de jouer de la musique. Le peintre n'introduit pas de pause dans le récit, insistant au contraire sur le mouvement incessant des Hébreux. Alors qu'ils viennent à peine de parvenir au Sinaï, comme l'indique le dromadaire qui, au bord du rivage, poursuit son avancée vers la droite, ils s'éloignent déjà.

Viennent ensuite les quarante années d'errance dans le désert, évoquées par les images du miracle de la

manne, du frapement du rocher (fig. 7) et du serpent d'airain visibles sur les murs de gauche et du fond de la chapelle. Au terme de cette errance, les Hébreux arrivent aux portes de la Terre promise. Dieu informe Moïse qu'il lui sera interdit d'y pénétrer et lui ordonne de nommer Josué comme son successeur: c'est l'investiture de Josué qui apparaît au premier plan et à droite du *Voyage*. L'épisode est raconté une première fois dans le livre des Nombres, dans un passage où Moïse, de nouveau, n'est que l'instrument de la volonté divine:

Le Seigneur lui dit: prends Josué fils de Noun, homme en qui est l'esprit, et pose ta main sur lui [...]. Moïse fit comme le Seigneur lui avait ordonné et lorsqu'il eut pris Josué il le présenta devant le prêtre Éléazar et toute la foule du peuple. Et il imposa ses mains sur sa tête et il déclara toutes les choses que le Seigneur lui avait commandées (Nb 27, 18–23).¹³

La scène apparaît aussi dans le chapitre 31 du Deutéronome, où Moïse enjoint à Josué d'être fort et affirme que le Seigneur l'accompagnera constamment (Dt 31, 1–8). Dans la fresque, Moïse est le personnage assis au centre d'un cercle qui figure l'assemblée des Hébreux. Son front est entouré des deux rayons lumineux depuis que Dieu lui a remis les Tables de la Loi; il s'adresse à Josué et son geste correspond à une nomination. Josué porte une sorte de diadème qui constitue certainement un indice de son futur rôle de chef. On peut considérer que la jeunesse de ce personnage est une liberté prise par le peintre, car le texte biblique laisse supposer qu'il est né en Égypte (il est déjà adulte lorsqu'il est mentionné pour la première fois, en Ex 17, 9–14). Elle souligne l'idée que l'épisode constitue un renouvellement et une rupture forte pour le peuple hébreu, dirigé depuis quarante années par Moïse qui a alors cent vingt ans. La jeunesse est associée au mouvement dynamique de Josué, signe de

¹² *Ibidem*.

¹³ Lynette Bosch nomme cette scène *The Last Teaching of Moses* et pense

l'énergie qu'il devra mettre en œuvre pour conquérir Canaan.

Un jeune homme presque entièrement nu est allongé à droite de l'image. Son isolement sur un monticule indépendant du lieu qui accueille la scène de l'investiture invite à le considérer comme une figure essentiellement ornementale et sans rapport avec les autres épisodes. Mais il regarde en direction de l'homme barbu situé devant Josué (le prêtre Éléazar?) ou en direction de Josué lui-même, si bien qu'il appartient plutôt au groupe des Hébreux assistant à l'investiture. Dès lors, l'épée si ostensiblement placée au sol devant lui constitue une allusion à la suite de la narration biblique: la conquête de la Terre promise racontée dans le livre de Josué, qui donne lieu à des affrontements militaires d'une rare violence.

Trois jeunes gens énigmatiques

Restent les cas du jeune homme enturbanné et largement dénudé qui occupe le centre de la fresque et des deux adolescents aux cheveux frisés situés derrière lui, légèrement à sa droite (fig. 8). En dépit de leur emplacement stratégique et de leur importance visuelle, ces figures ne sont directement reliées à aucun des épisodes de la fresque et ne semblent porteuses d'aucun discours spécifique. Servent-elles à combler un vide? Ou bien le peintre a-t-il succombé au plaisir d'introduire de beaux jeunes gens? L'esthétique maniériste autorise un tel procédé, comme le révèle bien la *Récolte de la manne* peinte sur le mur gauche de la chapelle (fig. 7). Les deux hommes du premier plan y échangent un regard que l'on peut qualifier d'amoureux, et celui qui

porte un vase derrière la tête déploie les courbes de son corps athlétique sur les deux tiers de la hauteur de l'image. Loin d'inviter le spectateur à méditer sur le caractère miraculeux du don de la manne ou sur la typologie eucharistique de l'épisode, ces deux personnages exaltent la beauté et la grâce voluptueuse du corps masculin tout en proposant une image positive de l'amour ou du désir entre hommes, fort étonnante dans un lieu cultuel.¹⁴ En face de l'homme portant le vase dans l'espace de la chapelle, c'est-à-dire dans le *Voyage vers la Terre promise*, se trouve l'homme portant la farine: l'un vu de face, l'autre de dos, ils se répondent visuellement dans une variation plaisante sur le *paragone*.¹⁵ Le jeune homme au modelé particulièrement sculptural à droite du *Voyage* participe aussi de ce jeu et de la mise en valeur de la beauté masculine, tout comme, dans une moindre mesure, le jeune homme au turban.

Janet Cox-Rearick et Maurice Brock proposent néanmoins une interprétation narrative des trois personnages du *Voyage*, en les reliant à l'épisode du départ d'Égypte. Cox-Rearick mentionne seulement qu'ils se réfèrent à la préparation de ce départ,¹⁶ tandis que Brock écrit:

La première séquence prend place au centre: les trois jeunes gens à demi nus installés sur l'enrochement médian incarnent les Hébreux qui veulent quitter l'Égypte. Il faut comprendre que tous trois regardent ou montrent, non l'engloutissement de l'armée du pharaon, mais le trajet qu'ils vont parcourir (ou la mer qu'ils vont devoir franchir).¹⁷

qu'elle illustre Dt 31, 22-30 ("A Room with Many Views": Eleonora de Toledo's Chapel by Agnolo Bronzino in the Palazzo Vecchio", in: *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*, éd. par Liana De Girolami Cheney, Washington 2014, pp. 175–299: 209sq.). Ce passage aurait été difficile à illustrer puisqu'il contient deux discours bien différents: Dieu donne l'ordre à Josué de conduire les Hébreux, puis Moïse formule divers commandements adressés aux lévites. Il n'est pas vrai que Moïse s'adresse alors "to the elders of the tribes and to the officers of the Israelite army" comme l'affirme l'auteure; du reste ces personnages n'apparaissent pas dans la fresque. La lecture de Bosch

revient à ne tenir aucun compte du fait que Moïse s'adresse spécifiquement à un jeune homme. L'auteure identifie Josué à l'homme barbu situé au premier plan, qu'elle décrit étrangement comme "dressed as a soldier".

¹⁴ Cox-Rearick (note 1), p. 223, identifie le personnage canéphore à Aaron. L'investissement érotique de cette figure me semble empêcher une telle identification, qui n'est d'ailleurs justifiée par aucun élément.

¹⁵ Comme l'indique Brock (note 5), pp. 200sq. et 210sq.

¹⁶ Cox-Rearick (note 1), p. 231.

¹⁷ Brock (note 5), p. 190.



8 Bronzino, *Voyage vers la Terre promise*,
détail. Florence, Palazzo Vecchio,
chapelle d'Éléonore de Tolède

Dans la seconde hypothèse, il s'agirait non du premier mais du deuxième épisode, intervenant après la scène du départ. Quoiqu'il en soit, la scène se caractériserait alors par une grande faiblesse narrative: les trois personnages apportent peu de choses en plus de ceux du premier plan qui sont associés à des objets évoqués dans la Bible et qui expriment clairement l'idée de départ. En outre le regard sur une contrée est lié dans la fresque au fait que les trois personnages sont placés sur une hauteur: ils contemplent un territoire qui se déploie largement devant et sous leurs yeux. Une telle situation de surplomb n'est mentionnée dans la Bible ni au moment du départ d'Égypte ni lors de l'arrivée sur les rives de la mer Rouge.

Carlo Falciani rapproche quant à lui l'homme au turban d'un passage d'un poème composé par Bronzino au début des années 1550, *Il piato*, qui met en scène un voyageur observant des marais depuis un monticule rocheux: "E 'ntanto io vidi pieno / il brutto limo di genti, ch'in quello / erano immerse, chi più e chi meno".¹⁸ Développant cette interprétation, Massimiliano Rossi pense que ce passage, tout comme le personnage de la fresque, sont inspirés de l'ouverture du livre II du *De rerum natura* de Lucrèce,¹⁹ qui présente en effet des points communs avec la situation dépeinte par Bronzino:

Il est doux, quand sur la mer immense les vents en rafale bouleversent la calme surface des flots, de contempler de la terre l'immense effort d'autrui dans l'épreuve; non que l'on prenne joie ou plaisir à la souffrance humaine; mais il y a de la douceur à voir les maux auxquels on échappe. Il est doux aussi d'observer les immenses affrontements de la guerre, les armées rangées dans les plaines, quand on est soi-même à l'abri du danger. Mais rien n'est plus délicieux que d'occuper les hautes cita-

delles de la sérénité édifiées par la doctrine des sages, d'où l'on peut jeter les yeux sur les autres, et les voir errer, çà et là, aveuglément, en quête du chemin de la vie, confrontant leurs talents, luttant sans merci pour de vains privilèges, cherchant nuit et jour, au prix d'un effort sans pareil, à s'élever au comble des richesses et à prendre le pouvoir.²⁰

Les perturbations météorologiques et les batailles sont ici reliées à l'agitation des hommes vivant dans l'ignorance, et la posture de surplomb du regardeur à celle du sage ou du philosophe. Bronzino aurait ainsi introduit une dimension philosophique et une allusion à Lucrèce dans le *Voyage*, ce qui semble étonnant mais n'est pas impossible. L'interprétation de Rossi part du fait que le jeune homme au turban "observe Pharaoh's troops drowning within the now calm Red Sea".²¹ Il aurait été aisé pour le peintre de montrer ceci, or ce n'est pas le cas: le personnage contemple un point situé en-dessous de lui et invisible pour le spectateur. Les deux adolescents observent quant à eux un point situé au-delà du champ de l'image, qui échappe également à la perception du spectateur. La barrière visuelle formée par les rochers qui se déploient sur toute la largeur de la scène, la distance qui sépare ceux-ci de la mer et la fragmentation narrative qui caractérise la fresque montrent que les trois personnages sont placés non pas au-dessus de la mer Rouge mais au-dessus d'un lieu non figuré, que l'on peut seulement imaginer. Ils ne semblent donc pas connectés à la scène de la traversée, ni à celle du départ dont ils sont éloignés. Même s'ils tournent le dos aux personnages de l'investiture, ils en sont plus proches et s'inscrivent plastiquement derrière eux ou immédiatement à leur gauche. Pourraient-ils être liés à cet épisode?

¹⁸ Carlo Falciani, "Della pittura sacra, ma anche di 'fianchi, stomachi ec.'", in: *Bronzino* (note 4), pp. 277–295: 288sq.

¹⁹ Massimiliano Rossi, "'The Bystander' in the Chapel of Eleonora: A Lu-

cretian Image in Bronzino's Work", in: *Agnolo Bronzino* (note 13), pp. 321–333.

²⁰ Lucrèce, *La nature des choses*, trad. par Chantal Labre, Paris 1995, p. 61.

Deux départs, un moment contemplatif, deux traversées

Moïse a dirigé les destinées du peuple juif durant les quarante années d'errance dans le désert, mais Dieu lui interdit de pénétrer dans la Terre promise: quand les Hébreux sont arrivés à ses portes, il lui ordonne d'investir Josué comme son successeur. Moïse meurt peu après; il est enterré "dans la vallée de la terre de Moab, et nul homme n'a connu son tombeau jusqu'au présent jour" (Dt 34, 6). Auparavant Dieu lui a fait voir la Terre promise depuis le sommet d'une montagne:

Moïse monta des plaines de Moab sur le mont Nébo, au sommet de Phasga face à Jéricho, et le Seigneur lui montra toute la terre depuis Galaad jusqu'à Dan et tout Nephtalim et la terre d'Ephraïm et de Manassé et toute la terre jusqu'à la dernière mer et la partie australe et l'ampleur de la plaine de Jéricho, ville des palmiers, jusqu'à Segor. Et le Seigneur lui dit: Voici la terre au sujet de laquelle j'ai juré à Abraham, Isaac et Jacob, disant: je la donnerai à ta postérité. Tu l'as vue de tes yeux et tu n'iras pas vers elle (Dt 34, 1-4).

Apparaît ainsi le motif de la contemplation de la Terre promise depuis le sommet d'une montagne, que l'on retrouve dans trois autres passages bibliques. La première occurrence se trouve dans le livre des Nombres, immédiatement avant le premier récit de l'investiture de Josué:

Le Seigneur dit à Moïse: monte sur la montagne Abarim et contemple de là la terre que je vais donner aux fils d'Israël. Quand tu l'auras vue tu iras vers ton peuple comme ton frère Aaron l'a fait (Nb 27, 12-13).²¹

Au début du Deutéronome, Moïse rapporte un échange avec Dieu lors duquel il exprime le désir de

traverser le Jourdain et de voir Canaan. Mais Dieu lui ordonne de regarder la Terre promise depuis le sommet d'un mont avant de prononcer ces paroles: "Enseigne à Josué, affermis-le et fortifie-le parce que c'est lui qui précédera ce peuple, et qui divisera pour eux la terre que tu vas voir" (Dt 3, 24-28).

On retrouve enfin l'épisode en Dt 32, 48-49. Ou plutôt s'agit-il d'une image, d'un tableau tout à fait poignant: alors que Moïse est celui que Dieu a chargé pour guider son peuple vers Canaan, alors qu'il a dû résister à de multiples épreuves et rébellions des siens au cours du voyage, qu'il a été le porte-parole et le prophète de Dieu, le législateur des Hébreux, ce qui lui a été promis lui est finalement dérobé. Dieu justifie son interdit en se référant à des désobéissances passées du patriarche (Nb, 27, 14; Dt, 32, 51). Cette raison peut paraître injuste, et l'invitation à contempler la richesse et l'ampleur de la Terre promise quelque peu cruelle. Mais une interprétation de type moral n'est peut-être pas appropriée. La mission de Moïse apparaît plus grande, plus noble encore du fait que le patriarche n'a pas profité du fruit de ses efforts, qu'il demeure celui qui lutte, voyage et persévère, non celui qui possède, s'enrichit ou triomphe. L'image de Moïse au sommet du mont Nébo, très forte par sa capacité d'évocation visuelle et émotionnelle, apparaît dans la fresque de Signorelli à la Chapelle Sixtine (fig. 9), qui montre aussi l'investiture de Josué, les derniers enseignements de Moïse et sa mort. Le regard du patriarche y est clairement dirigé vers le bas, comme celui du jeune homme au turban dans la fresque de la chapelle d'Éléonore. Peut-on penser que Bronzino a procédé à un déplacement narratif, attribuant à des Hébreux anonymes le moment contemplatif vécu par Moïse selon la Bible?

Quoique le lieu où se déroule l'investiture ne soit pas précisé dans le texte biblique, il est logique de penser qu'elle prend place plus bas que le sommet de

²¹ Rossi (note 19), p. 321.

²² Moïse s'adresse ensuite à Dieu, puis intervient l'investiture de Josué (Nb 27, 18-23).

la montagne d'où s'offre la vue sur la Terre promise. Il n'y a donc peut-être pas de continuité locale entre le groupe de l'investiture et le groupe central dans la fresque, mais rien n'empêche de penser que les deux scènes se déroulent de manière contemporaine. Le lien est confirmé par le fait que l'adolescent vêtu de vert apparaît comme un double de Josué: tous deux sont jeunes, blonds et idéalement beaux, leurs visages sont vus de profil, ils tendent un bras vers la gauche et portent des drapés aux couleurs très proches. Ils sont en outre placés presque l'un au-dessus de l'autre, si bien que le regardeur est invité à connecter les deux personnages et les groupes auxquels ils appartiennent. Josué a le visage entièrement tourné vers la droite, c'est-à-dire vers Moïse et donc vers le passé. Mais il se détourne du patriarche et indique une direction de son bras gauche, celle de sa mission, la conquête du pays de Canaan (mission formulée par Moïse lors de l'investiture en Dt 31, 7). L'adolescent poursuit au second plan ce retournement, orientant son regard vers la gauche et déployant largement le bras dans cette direction; son geste et celui de son compagnon disent la vastitude de cette contrée.

Une telle interprétation permet de mieux percevoir la cohérence de la fresque. Le départ des Hébreux d'Égypte a une finalité clairement énoncée dans la Bible: le retour dans la Terre promise à Abraham, Isaac et Jacob. Dès le chapitre 3 de l'Exode, alors que Dieu se manifeste pour la première fois à Moïse depuis le buisson ardent, il déclare: "Connaissant sa douleur [du peuple], je suis descendu afin de le libérer des mains des Égyptiens, et je le conduirai de cette terre à une terre bonne et ample, à la terre où coulent le lait et le miel, au pays du Cananéen" (Ex 3, 8).

Cette promesse est répétée en des termes semblables en Ex 3, 17, puis en Ex 6, 4-8 et en Ex 13, 4-5, soit immédiatement après le récit du départ d'Égypte. La traversée de la mer Rouge n'est pas seulement une étape fondamentale du voyage vers Canaan, elle préfigure aussi, comme on le verra bientôt, l'entrée des Hébreux dans la Terre promise. Sur la rive, une

femme qui invite l'une de ses compagnes à se diriger vers la droite rappelle l'épisode du départ, de même que l'homme portant un sac de farine sur la tête et les vases précieux tenus par quelques Hébreux.

L'homme à l'épée renvoie également à la scène du départ, car il appuie sa main droite sur un vase qui rappelle la première scène. Comme Josué, il se trouve entre deux temporalités, puisque l'épée constitue une allusion au futur. Comme l'homme à l'épée, dont ils sont proches d'un point de vue physique, les trois personnages centraux sont principalement associés au futur. Sans doute pour cette raison, tous les quatre sont à la fois séparés de la scène de l'investiture et reliés à elle. Le personnage clé du *Voyage vers la Terre promise* est néanmoins Josué. Le geste de son bras gauche peut indiquer l'avenir et la direction de la Terre promise, mais aussi, pour le spectateur de la fresque, la scène du départ. Immédiatement après l'investiture les Hébreux vont en effet se mettre en marche une nouvelle fois, et le départ d'Égypte pourrait être aussi le départ vers la Terre promise. Cette scène, qui ne figure que des personnages anonymes, semble faible d'un point de vue narratif. Bronzino lui accorde une grande importance visuelle car elle relance le récit et permet d'exprimer clairement le fait que le thème unique de la fresque est le voyage vers la Terre promise: dès le moment où ils quittent l'Égypte, les Hébreux se dirigent vers le pays de Canaan que Josué est appelé à conquérir.

Après leur second départ, une ultime épreuve attend les Hébreux: la traversée du Jourdain déjà évoquée lorsque Moïse regarde la Terre promise (Dt 3, 24-28). Cet épisode est rapporté au chapitre 3 du livre de Josué, dans un récit précédé par ces paroles de Dieu à Josué: "Aujourd'hui je commencerai à t'exalter devant tout Israël, afin qu'ils sachent que, comme j'ai été avec Moïse je serai avec toi" (Js 3, 7). En effet, alors que les prêtres qui précèdent la foule du peuple se sont déjà avancés dans le fleuve,

les eaux qui descendaient s'arrêtèrent en un lieu, s'élevant comme une montagne [...]. Le peuple s'avancait



9 Luca Signorelli, *Scènes de la vie de Moïse*. Vatican, Chapelle Sixtine

contre le Jourdain, et les prêtres qui portaient l'arche d'alliance du Seigneur se tenaient sur la terre sèche au milieu du Jourdain tout prêts, et tout le peuple passait à travers le lit desséché du fleuve (Js 3, 16–17).

Josué déclare ensuite: “Le Seigneur votre Dieu a séché les eaux devant vous jusqu’à ce que vous passiez, comme il avait fait auparavant à la mer Rouge, qu’il a séchée jusqu’à ce que nous passions” (Js 4, 23–24).

On comprend ainsi pourquoi, dans la fresque de Bronzino, les trois jeunes gens sont partiellement reliés à la traversée de la mer Rouge, puisqu’ils s’inscrivent devant cette scène sans la regarder. Ils invitent à songer

à un épisode qui n’est pas cette traversée, mais une autre qui lui ressemble beaucoup, marquant l’assistance fournie par le même Dieu, selon le même procédé, au cours du même voyage.²³

Le récit mis en place dans le *Voyage vers la Terre promise* est donc de nature cyclique. Le premier épisode se situe logiquement à gauche. Il est approprié à un incipit puisqu’il consiste en un départ. La dynamique ascendante de la femme qui se lève invite à passer au second plan où se déploie de gauche à droite, selon le sens de lecture habituel, la traversée de la mer Rouge. Le voyage se poursuit hors champ, mais le regard est guidé par l’encadrement vers la partie inférieure

²³ Considérant le parcours des Hébreux vers Canaan comme un seul voyage, le psaume 113 met déjà en rapport les deux miracles aquatiques: “Lorsqu’Israël sortit de l’Égypte et la maison de Jacob du peuple barbare, la

Judée devint sa sanctification et Israël sa puissance. La mer le vit et s’enfuit, le Jourdain retourna en arrière. [...] Qu’as-tu, mer, que tu t’enfuis? et toi, Jourdain, que tu retournas en arrière?” (1–5).

droite de la fresque. Les personnages situés près du cadre y sont tournés vers la gauche. Le récit se déploie ensuite de la droite vers la gauche, de Moïse à Josué qui oriente vers une histoire à la fois identique et différente: le départ d'Égypte devient le départ vers Canaan, tandis que les trois jeunes gens évoquent déjà la seconde traversée miraculeuse. La non-figuration de la Terre promise est la condition de ce fonctionnement: le terme du voyage ne doit pas être représenté afin que le parcours narratif et visuel puisse recommencer. Le pays de Canaan est directement évoqué par les regards et les gestes des jeunes gens, mais il reste une promesse pour le spectateur de la fresque comme pour Moïse: un ailleurs, un pays que l'on ne peut embrasser.

Cosme I^{er} et le retour des Médicis

De l'époque d'Abraham à celle de Josué, la Bible met en scène l'histoire de la possession d'une terre et d'un exil, suivis d'un retour dans cette même terre. Après la première promesse formulée par Dieu à Abraham (Gn 12, 6), le père du peuple hébreu s'installe dans le pays de Canaan et ses descendants y vivent jusqu'à la période d'exil qui commence à l'époque de Joseph et ne s'achève qu'avec les conquêtes de Josué. Cette histoire est particulièrement bienvenue dans un contexte médicéen car elle fait écho à un thème majeur de l'auto-représentation de la famille: le retour du temps sur lui-même. La devise "Le tems revient" a été utilisée pour la première fois par Laurent le Magnifique: inscrite sur son étendard lors de la *giostra* de 1469, elle faisait référence au retour de l'âge d'or prophétisé par Virgile dans un célèbre passage de la 4^e églogue.²⁴ D'autres éléments ayant un sens proche, les emblèmes du laurier, du *broncone*, de l'ouoroboros ou

encore le *motto* "Semper" ont ensuite été utilisés par les divers membres de la famille.²⁵ Ils revêtent une résonance particulière lorsque les Médicis rentrent à Florence après une longue période d'exil, en 1512: cet événement rend possible un retour à l'épanouissement de la paix et des arts qui a marqué la période laurentienne. Lors du carnaval de 1513, un défilé fut organisé en l'honneur de Laurent II de Médicis, le petit-fils du Magnifique. Il mit en scène neuf chars. Sept d'entre eux présentaient des souverains ayant rétabli la paix ou la prospérité après une période de désordre. Le premier char montrait quant à lui "l'età di Saturno e di Iano, chiamata dell'oro", et le dernier "un fanciullo tutto nudo e dorato, il quale rappresentava l'Età dell'oro resurgente e la fine di quella del ferro".²⁶ Le mythe des âges de l'humanité implique déjà dans la 4^e églogue de Virgile une temporalité cyclique: après l'âge de fer revient l'âge d'or, et c'est précisément ce retour du temps sur lui-même qui met en scène le défilé de 1513.

En 1537, le pouvoir médicéen connaît une nouvelle crise profonde, avec l'assassinat du duc Alexandre par son cousin Lorenzino. Cosme, qui a grandi dans le Mugello, entre alors à Florence et parvient à s'emparer du gouvernement au détriment du Conseil des Quarante-Huit issu de l'époque républicaine: une nouvelle fois, le temps revient, et le décor de la chapelle d'Éléonore, commandé quelques années après les dramatiques événements de 1537, fait justement revivre une thématique mise en place par le Magnifique, l'arrière-grand père du duc, le membre le plus prestigieux de la dynastie médicéenne.

Les historiens de l'art ont avec raison perçu une dimension encomiastique dans le décor de la chapelle d'Éléonore de Tolède: le duc s'identifie au chef charismatique et constamment assisté de Dieu que fut

²⁴ Voir la reconstitution de l'étendard proposée dans *Lorenzo dopo Lorenzo: la fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, cat. de l'exp. Florence 1992, éd. par Paola Pirolo, Milan 1992, p. 183; sur ce thème voir surtout Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984, en particulier pp. 20–23; Elinor Myara Kelif, *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout 2017, pp. 187sq.

²⁵ Cox-Rearick (note 24). Voir aussi Marilyn Perry, "'Candor Illaesus': The 'Impresa' of Clement VII and other Medici Devices in the Vatican Stanzas", in: *The Burlington Magazine*, CXIX (1977), 895, pp. 676–686.

²⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. par Paola Barocchi/Rosanna Bettarini, Florence 1966–1971, V, pp. 311–313. Pontormo fut chargé de réaliser les décors



10a-c Reconstruction de l'arrangement original des panneaux de Bronzino sur le paroi de l'autel de la chapelle d'Éléonore de Tolède: *Saint Jean-Baptiste* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum); *Lamentation sur le corps du Christ* (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie); *Saint Cosme* (collection particulière)

Moïse.²⁷ Deux indices majeurs se trouvent dans le *Voyage*. L'un des soldats égyptiens tient un drapeau aux armes des Strozzi (fig. 5), qui se placèrent à la tête des *fuorusciti* opposés à Cosme et furent défaits lors de la bataille de Montemurlo en 1537.²⁸ Identifiée à l'engloutissement des Égyptiens, la défaite des ennemis du duc est donc présentée comme une punition voulue par Dieu. L'homme portant une longue barbe situé derrière Josué est un portrait de Pierfrancesco Riccio, le majordome de Cosme I^{er}; c'est lui qui supervisait les travaux artistiques commandés par Cosme dans les an-

nées 1540, et notamment ceux du Palazzo Vecchio.²⁹ La cour de Moïse se confond ainsi avec celle du duc.

Avant de développer cette question, notons que les allusions encomiastiques sont présentes dans toutes les images entourant le *Voyage*. Curieusement, les saints qui apparaissent à l'origine de part et d'autre du retable ne sont pas liés à Éléonore mais à Cosme: il s'agit de Cosme et de Jean-Baptiste, le saint patron de Florence et du père du duc, Jean des Bandes Noires (figs. 10a–c). Le *Saint Cosme* que l'on a longtemps cru perdu a récemment été identifié dans une collection particulière

peints de ce défilé, analysés par John Shearman, "Pontormo and Andrea del Sarto, 1513", in: *The Burlington Magazine*, CIV (1962), 716, pp. 478–483, et Myara Kelif (note 24), pp. 196–208.

²⁷ Voir les analyses très convaincantes de Cox-Rearick (note I), pp. 296–319.

²⁸ *Ibidem*, pp. 303sq. Lynette Bosch (note I3), p. 237, affirme que le drapeau peint par Bronzino ne peut pas faire référence au blason des Strozzi car

il montre un seul croissant tandis que le blason des Strozzi en porte trois. Deux croissants sont en fait visibles sur le drapeau, et on peut en restituer un troisième sur la partie enroulée.

²⁹ Cox-Rearick (note I), pp. 56sq. et 310; voir aussi Alessandro Cecchi, "Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII (1998),



11 Bronzino, *Force*. Florence, Palazzo Vecchio, chapelle d'Éléonore de Tolède



12 Bronzino, *Prudence*. Florence, Palazzo Vecchio, chapelle d'Éléonore de Tolède

anglaise.³⁰ Cette effigie permet d'inscrire la présence du duc au plus près du foyer sacré de la chapelle, et à proximité du *Voyage*. Les deux vertus qui encadrent cette fresque dans les écoinçons de la voûte le concernent également.³¹ La *Force*, visible à sa gauche (fig. 11), est

une vertu essentielle du souverain. Le visage féminin situé au-dessus du médaillon en camaïeu est coiffé de la peau du lion de Némée, attribut d'Hercule dont Cosme est souvent rapproché dans ses portraits.³² À droite du *Voyage* apparaît la *Prudence* (fig. 12), qui est

pp. 115–143. On notera que Riccio a entretenu des liens étroits avec les membres de l'Accademia Fiorentina, notamment Giovan Battista Gelli et Pierfrancesco Giambullari, qui ont étudié avec passion l'hébreu et l'Ancien Testament. Ils ont défendu les thèses selon lesquelles le toscan serait une langue issue de l'hébreu et Noé le fondateur de Florence. Ceci contribue à expliquer l'importance majeure accordée aux thèmes vétérotestamentaires dans les programmes commandés par Cosme au début de son principat (Cox-Rearick [note 1], pp. 287–295).

³⁰ Sa partie inférieure a malheureusement été découpée. Voir Philippe Costamagna, "San Cosma", in: *Bronzino* (note 4), p. 122, no. II.5.

³¹ La date de réalisation des médaillons abritant la Prudence, la Force et la Tempérance pose problème: cf. Cox-Rearick (note 1), pp. 88–90.

³² *Ibidem*, p. 276; Cox-Rearick (note 24), pp. 253sq.; Kurt W. Forster, "Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XV (1971), pp. 72–104: 78–81.



13 Giorgio Vasari, décor de la salle de Cosme l'Ancien avec le *Retour d'exil de Cosme l'Ancien*, le *Départ de Cosme l'Ancien vers l'exil*, la *Prudence* et la *Force*. Florence, Palazzo Vecchio

selon Aristote et Thomas d'Aquin “la vertu propre du prince”.³³ Permettant au souverain d’agir pour le bien commun, elle est la vertu la plus abondamment commentée dans les textes politiques du XVI^e siècle.³⁴ Il est frappant de constater que dans le décor de la salle

de Cosme l’Ancien au Palazzo Vecchio, réalisé par Vasari entre 1556 et 1558, les personnifications de la Prudence et de la Force apparaissent de part et d’autre du *Départ de Cosme l’Ancien vers l’exil* et en-dessous du *Retour d’exil de Cosme l’Ancien* (fig. 13). La Force y tient

³³ Aristote, *Politique*, III, 3; Thomas d’Aquin, *Somme théologique*, II-2, qu. 50, art. I. Au XVI^e siècle la Force et la Prudence sont les vertus par excellence du bon gouvernement, souvent personnifiées par les figures de Mars et Minerve. Voir Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII: mythologie et politique*, Paris 1974, pp. 50sq.; Claudia Brink, *Arte et Marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Munich/Berlin 2000. Bruce L. Edelstein, “Nobildonne napoletane e committenza: Eleonora d’Aragona ed Eleonora di Toledo a confronto”,

in: *Quaderni storici*, XXXV (2000), pp. 295–329, affirme que les vertus sont plutôt celles de la duchesse.

³⁴ Voir notamment Mario Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Naples 1978; Vittorio Dini/Giampiero Stabile, *Saggezza e prudenza: studi per la ricostruzione di un’antropologia in prima età moderna*, Naples 1983; *La vertu de prudence: entre Moyen Âge et âge classique*, éd. par Evelyne Berriot-Salvadore et al., Paris 2012, ouvrage contenant un très utile recueil de textes et d’images relatifs à la Prudence, de l’Antiquité au XVII^e siècle

un rameau de chêne qui est un attribut traditionnel de cette vertu mais renvoie également au thème de l'âge d'or,³⁵ logiquement associé au départ puis au retour de Cosme à Florence.³⁶

Dans la chapelle d'Éléonore de Tolède, le serpent visible à droite de la Prudence est l'attribut de cette vertu, d'après Matthieu 10, 16. Mais il est aussi l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue et symbolise ainsi l'éternité et le retour du temps. La proximité de la tête et de la queue de l'animal peint par Bronzino ne laisse pas de doute sur l'identification du symbole, d'autant qu'il a été abondamment utilisé dans un contexte médicéen. Il apparaît sur deux médailles à l'effigie de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici frappées autour de 1495;³⁷ sur l'une d'elles (fig. 14), le serpent n'adopte pas la forme traditionnelle du cercle mais, comme celui de Bronzino, s'enroule en une série de boucles. On retrouve l'ouroboros sur une bordure de la tenture des Actes des apôtres commandée par Léon X³⁸ ou dans le premier panneau de la frise de Poggio a Caiano, commandée par Laurent le Magnifique dans les années 1480. Ce décor constitue une élaboration complexe autour des âges de l'humanité et des divers aspects du temps; comme l'a montré Elinor Myara Kelif, le dernier panneau de la frise appelle un

recommencement et un retour au premier panneau, où s'affiche de manière si ostensible l'ouroboros.³⁹

Au début de son principat, alors que Cosme est encore en quête de légitimité, il s'appuie logiquement sur les thèmes développés par ses ancêtres, habilement déplacés depuis un contexte mythologique vers un contexte religieux. Mais la tradition mythologique est-elle entièrement absente du décor de Bronzino?

Âge d'or et Providence

Josué est celui qui va permettre aux Hébreux de regagner la Terre promise, la "terre où coulent le lait et le miel". Or Bronzino lui attribue un diadème doré: pourrait-il être vu comme la figure tutélaire d'un nouvel âge d'or qui va bientôt s'ouvrir pour les Hébreux? Plusieurs éléments appuient cette hypothèse.

Le vase et la coupe disposés au premier plan du *Voyage vers la Terre promise* (fig. 15) ne sont pas seulement des accessoires illustrant le départ d'Égypte puisqu'ils apparaissent au centre de l'image, dans l'intervalle qui sépare cette scène du groupe de l'investiture. Ils sont en outre singularisés par un décor figuratif élaboré. Le choix du matériau invite à percevoir dans la coupe une allusion à l'âge d'or. Janet Cox-Rearick et Maurice Brock identifient tous deux la figure féminine qui

(pp. 575–997). À propos des vertus, notons que les historiens de l'art ont négligé d'analyser les masques accrochés sous les médaillons. Ils incarnent simplement les vices opposés aux vertus qui les surmontent. Les masques situés sous la *Force* ont les yeux, la bouche et tous les traits tirés vers le bas: ils expriment la paresse ou la mollesse, tandis que l'absence de couleurs correspond à un manque de vigueur. Sous la *Prudence*, un masque a les yeux clos et un autre les yeux exorbités, rendant visible l'aveuglement (la *Prudence* regarde quant à elle dans le miroir) et l'action sans discernement. Sous la *Tempérance* un visage humain hurlant exprime la colère, tandis qu'une tête de rapace au bec ouvert laissant voir une dentition menaçante exprime la sauvagerie. Les masques placés sous la *Justice* désignent la partialité en raison de leur bichromie; une bourse renvoie à la corruption.

³⁵ Ovide écrit que durant l'âge d'or "les hommes cueillaient [...] les glands tombés de l'arbre de Jupiter aux larges ramures" (*Métamorphoses*, I, v. 103–106), si bien que le chêne est devenu un arbre couramment figuré dans les images de l'âge d'or: voir Myara Kelif (note 24), *passim*. Lorsqu'il commente le décor de la salle de Jupiter au Palazzo Vecchio, Vasari écrit que "fu sagrata [à Jupiter] la quercia in segno di forte", mais aussi: "Intendesi la quercia

ancora in memoria dell'età prima, che vivevano gli uomini di ghiande" ("Ragionamenti", in: Giorgio Vasari, *Le opere*, éd. par Gaetano Milanesi, Florence 1906, VIII, pp. 11–225: 63).

³⁶ Sur le rôle des vertus dans ce décor voir Antonella Fenech Kroke, *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Florence 2011, pp. 362–369. La Prudence et la Force accompagnent également le duc dans *Cosme I^{er} planifiant la campagne militaire contre Sienne*, l'une des toiles réalisées par Vasari pour le Salone dei Cinquecento au Palazzo Vecchio (voir *eadem*, "Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts", in: *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, éd. par Philippe Morel, Tours 2012, pp. 219–253: 241).

³⁷ Londres, British Museum, inv. G3, TuscM.5. L'autre médaille est reproduite dans Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, New Haven/London 2006, p. 69.

³⁸ Cox-Rearick (note 24), p. 30 et pl. 21; Myara Kelif (note 24), pp. 232sq.

³⁹ Voir *ibidem*, pp. 223–249, et aussi Cox-Rearick (note 24), pp. 65–83.

⁴⁰ Brock (note 5), p. 199; Cox-Rearick (note 1), p. 316. L'ornement



14 Cercle de Niccolò Fiorentino, médaille de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, vers 1495. Londres, British Museum

orne cet objet à Vénus;⁴⁰ elle est en effet entièrement nue et associée à un ornement évoquant une coquille, objet lié à la déesse. L'amour étant une dimension essentielle de la félicité et de la concorde qui règnent durant l'âge d'or, Vénus en est l'une des divinités tutélaires. C'est déjà le cas chez Théocrite ou Tibulle, puis dans le *Roman de la rose*, chez Politien⁴¹ et dans la poésie pastorale de la Renaissance.⁴² De plus, la composition de l'élément sculpté évoque l'idée de cycle. La figure féminine indique la droite de son index droit et a le visage tourné vers la droite. Son index gauche est en contact avec l'extrémité de la coquille, qui décrit un large arc de cercle puis se transforme en une volute

rejoignant la main droite de la déesse. Il pourrait s'agir d'une autre manière, discrète il faut bien l'avouer, de traduire l'idée d'un retour du temps associé à un moment de naissance.

Comment interpréter le vase de couleur grise? Dans le cadre d'une image vétérotestamentaire, le serpent qui constitue son anse doit certainement être relié à la tentation.⁴³ Or, en raison de la proximité entre le mythe des quatre âges de l'humanité tel qu'il est présenté par Ovide et le récit des origines du monde dans la Genèse, l'âge d'or apparaît très souvent sous une forme christianisée dans les textes et les images du Moyen Âge et de la Renaissance.⁴⁴ La jux-

pourrait en fait constituer la partie supérieure d'un objet posé à l'intérieur de la coupe.

⁴¹ Cf. Ange Politien, *Stances/Stanze et Fable d'Orphée/Fabula di Orfeo: édition bilingue*, éd. par Francesco Bausi, trad. par Émilie Sérís, Paris 2006. Dans la strophe 69 le poète annonce qu'il va chanter "il dolce regno [...] che 'l nome hai d'Amore", aussi désigné comme le "regno [...] di Venere e d'Amore". À la strophe 71 on apprend que: "Corona un muro d'or l'estreme sponde / con valle ombrosa di schiatti arbuscelli", et dans la suivante: "Né mai le chiome del giardino eterno / tenera brina o fresca neve imbianca; / ivi non osa entrar ghiacciato verno, / non vento o l'erbe o li arbuscelli stanca; / ivi non volgon gli anni il lor quaderno, / ma lieta Primavera mai non manca, / ch'e suoi crin' biondi e crespi all'aura spiega, / e mille fiori in ghirlandetta lega."

⁴² Voir Myra Kelif (note 24), pp. 404–446, qui rappelle que l'amour est

une composante essentielle de l'âge d'or décrit dans les poèmes de Laurent le Magnifique (pp. 375–377).

⁴³ Il ne peut s'agir de l'ouroboros puisque la tête et la queue ne sont pas en contact. Les serpents sont bien sûr également importants dans le *Serpent d'airain*: on notera en particulier la présence de celui qui, dirigé vers la porte de la chapelle, constitue une menace pour les visiteurs qui y entrent ou en sortent. L'anse de la coupe visible dans la partie inférieure droite de la *Récolte de la manne* ne figure pas un serpent comme l'écrit Maurice Brock ([note 5], p. 199), mais une autruche. Le choix de cet animal pourrait revêtir une dimension emblématique. Les plumes d'autruche sont un emblème médicéen depuis l'époque de Cosme l'Ancien, tandis que l'oiseau lui-même apparaît dans plusieurs œuvres commandées par Léon X; voir Una Roman d'Elia, *Raphael's Ostrich*, University Park 2015, ch. 3.

⁴⁴ Ce qui rend tout à fait plausible la présence d'allusions à l'âge d'or au

taposition du vase et de la coupe invite à penser à la succession âge de fer–âge d’or telle qu’elle fut mise en scène dans le défilé de 1513; à ce sujet signalons que l’auteur des décors peints du défilé fut Pontormo, qui a pu conseiller son élève pour la conception du décor de la chapelle. Le serpent de la tentation, incarnation du mal, convient dans le contexte de l’âge de fer, tandis que le matériau du vase peut être identifié à du fer.

L’intégration du mythe de l’âge d’or dans l’imaginaire chrétien s’explique par sa parenté avec le récit de la Genèse, mais la lecture messianique de la 4^e églogue de Virgile – qui constitue la source du *motto* “Le tems revient” – a aussi joué un rôle décisif. Virgile écrit:

Daigne seulement, chaste Lucine, favoriser la naissance de l’enfant qui verra, pour la première fois, disparaître la race de fer, et se lever, sur le monde entier, la race d’or. [...] Cet enfant aura part à la vie des dieux; il verra les héros mêlés aux divinités, on le verra lui-même parmi elles, et il gouvernera le monde pacifié par les vertus de son père.⁴⁵

Cet enfant a été interprété au Moyen Âge et à la Renaissance comme le Christ, né sous le règne d’Auguste.⁴⁶ Un poète païen aurait ainsi prophétisé l’Incarnation, phénomène qui rappelle la lecture chrétienne

sein du programme de la chapelle. Voir Myara Kelif (note 24), pp. 87–133 et 316–352, qui cite notamment un texte de Dante (*Purgatoire*, XXVIII, 76–144) et analyse une œuvre de Salviati commandée par Cosme I^{er}, tout à fait significative pour notre propos (pp. 99sq. et 240–245).

⁴⁵ Virgile, *Bucoliques*, IV, 8–17 (trad. par Eugène de Saint-Denis, Paris 2002, p. 43). Dans “l’ère glorieuse” qui adviendra “périra le serpent”, écrit aussi Virgile (IV, 24).

⁴⁶ Pierre Courcelle, “Les exégèses chrétiennes de la quatrième églogue”, in: *Revue des études anciennes*, LIX (1957), pp. 294–319; Myara Kelif (note 24), pp. 316–321.

⁴⁷ Maurice Brock ([note 5], p. 186) identifie ce dernier objet au “corporeal que le prêtre étend sur la pierre d’autel pour y déposer le calice”. Or le voile tenu par l’ange est destiné à recouvrir le corps du Christ. Cox-Rearick ([note I], p. 193) l’identifie quant à elle “to the humeral veil used in the Mass to cover the Sacrament”. Comme son nom l’indique le voile huméral est un châle porté par le prêtre sur les épaules, et dont il se sert pour tenir l’ostensoir. Il s’agit plutôt d’un équivalent de la *palla* qui recouvrait le calice

des oracles sibyllins – la sibylle d’Érythrée apparaît d’ailleurs au-dessus et à droite du retable dans la chapelle d’Éléonore, avec le texte de son oracle qui annonce la mort et la Résurrection du Christ (fig. 2). Tout le décor repose sur un fonctionnement de type prophétique, à savoir la lecture typologique des récits de l’Ancien Testament. De même que les autres épisodes du cycle mosaïque, ceux du *Voyage vers la Terre promise* préfigurent des réalités présentes dans le retable de la chapelle, qui montre la *Lamentation sur le corps du Christ* (fig. 10b; la version originale du retable est actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de Besançon). Pour ce qui concerne l’épisode du départ, la farine qui va servir à confectionner le pain azyme annonce, de même que la manne avec laquelle elle est mise en rapport, le pain eucharistique. Or le retable est doté d’une forte teneur sacramentelle, notamment par la présence de deux anges tenant un calice et un voile.⁴⁷ Dans le cas de l’investiture c’est moins l’épisode que la personne même de Josué qui revêt une valeur typologique: il préfigure le Christ non seulement par son rôle dans l’histoire du peuple juif mais également par son nom. En hébreu, Josué et Jésus portent le même prénom, et, bien que la Vulgate nomme le premier “Iosue”, il est très souvent appelé “Iesus” par les exégètes.⁴⁸ En se détournant de Moïse et en faisant signe

lors de la messe, ou bien du voile transparent que l’on plaçait au-dessus de l’ostensoir lors de l’adoration du Saint-Sacrement. Cet usage est documenté dans deux retables de Moretto: le *Christ eucharistique avec les saints Cosme et Damien* (vers 1540, Marmentino, église paroissiale) et le *Christ eucharistique avec les saints André et Roch* (vers 1545, Castenedolo, église San Bartolomeo) – œuvres reproduites dans *Alessandro Bonvicino: il Moretto da Brescia*, cat. de l’exp. Brescia 1988, éd. par Gian Alberto Dell’Acqua, Bologne 1988, pp. 135 et 154. L’ange au voile regarde en direction de saint Cosme (fig. 10c) qui par son geste assure la transition vers le *Voyage*.

⁴⁸ Jérôme, “Epistola LIII ad Paulinum de studio Scripturarum”, in: *Patrologiae latinae cursus completus* (note 9), XXII, col. 540–549: 545–546: “Veniam ad Jesum Nave [c’est ainsi que Josué était couramment désigné par les Pères de l’Église, d’après la traduction par Origène de “Josué, fils de Noun”], qui typus Domini non solum in gestis, sed etiam in nomine, transiit Jordanem, hostium regna subvertit, divisit terram victori populo, et per singulas urbes, viculos, montes, flumina, torrentes, atque confinia, Ecclesiae, coelestisque Jerusalem spiritualia regna describit”; Augustin, “Quaestionum in Hepta-

vers le futur, Josué assume un rôle prophétique: il annonce la venue d'un autre lui-même, Jésus. Or l'enfant virgilien, celui qui permet à l'humanité d'entrer dans un nouvel âge d'or, est le Christ. Josué préfigure le Sauveur également dans cette dimension: le *Voyage* présente l'entrée dans la Terre promise comme le retour dans un âge d'or, sous les auspices d'un adolescent au diadème doré. Mais les choses sont plus complexes encore, puisque la fresque combine plusieurs temporalités: le passé vétérotestamentaire, le passé néotestamentaire, le temps cyclique du mythe des âges de l'humanité, mais également le présent médicéen.

Comme l'a montré Janet Cox-Rearick, le décor de la chapelle d'Éléonore de Tolède contient de nombreuses allusions à la naissance du premier fils de Cosme et Éléonore, qui est intervenue en mars 1541, soit quelques mois avant le début de la réalisation des fresques. Le décor de la voûte, avec ses guirlandes végétales comprenant notamment des feuilles de laurier et des fruits et légumes aux connotations sexuelles, se réfère à la fécondité du couple princier et sans doute de manière très générique à l'âge d'or médicéen.⁴⁹ Dans le compartiment de la voûte situé au-dessus du *Voyage* apparaît le saint patron du nouveau-né, François d'Assise. Lors d'un pèlerinage au sanctuaire de La Verna, Éléonore avait formulé le vœu selon lequel, si elle mettait au monde un fils, elle le nommerait François.⁵⁰ La femme enceinte figurée derrière Moïse dans la scène de l'investiture (fig. 6) peut dès lors être vue comme une projection d'Éléonore.⁵¹ Elle incarne à elle seule l'idée du cycle des générations, d'autant que les personnages situés derrière elle évoquent les divers âges de la vie, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Le peintre a créé

teuchum libri septem", in: *Patrologiae latinae cursus completus*, XXXIV, col. 547–824: 743); "Hujus autem rei mysterium datur intelligi, quia nec sacerdotium quod prius institutum est, cujus personam gerebat Aaron, nec ipsa Lex cujus personam gerebat Moyses, introducunt populum Dei in terram hæreditatis æternæ; sed Jesus, in quo typus erat Domini Jesu Christi, id est gratia per fidem". Voir aussi la préface du commentaire au livre de Josué dans la "Glossa ordinaria" (note 9), col. 505.

⁴⁹ Cox-Rearick (note 1), pp. 278–280.



—
15 Bronzino, *Voyage vers la Terre promise*, détail. Florence, Palazzo Vecchio, chapelle d'Éléonore de Tolède

des contacts plastiques entre la femme enceinte, l'enfant visible à sa droite et Moïse, et il les a alignés selon une oblique qui se poursuit avec Josué, puis avec les enfants qui apparaissent dans la scène du départ de manière à appuyer l'idée de descendance, de renouvellement générationnel. Ceci confirme l'identification de Moïse à Cosme, tandis que l'investiture de Josué prend un sens nouveau: elle fait directement référence à la naissance de François et à une future succession dynastique. La branche cadette de la famille Médicis dont est issu Cosme par son père signale ainsi la continuité et la stabilité dynastiques que la fécondité d'Éléonore permet d'instaurer.

La naissance de François est intervenue à une date providentielle: le 25 mars, c'est-à-dire au début du printemps qui est la saison unique de l'âge d'or, le jour

⁵⁰ Voir *ibidem*, pp. 318sq., ainsi que Paola Benigni, "Cosimo I ed Eleonora di Toledo alla Verna: testimonianze storico-letterarie e tracce documentarie", in: *Altro monte non ha più santo il mondo: storia, architettura ed arte alla Verna fra il XV ed il XVI secolo*, actes du colloque La Verna 2012, éd. par Nicoletta Baldini, Florence 2014, pp. 251–292: 273–292, et dans le même volume Bruce L. Edelstein, "Eleonora di Toledo e il voto della Verna: iconografia francescana nella committenza artistica della duchessa", pp. 293–319.

⁵¹ Comme l'a déjà noté Cox-Rearick (note 1), pp. 316–318.

où eut lieu l'Annonciation, le jour de la fondation de Florence selon une tradition bien établie, et celui qui marquait le début de l'année florentine, célébré tous les ans par une importante fête. Cosme et Éléonore n'auraient pu souhaiter meilleur présage: François apparaissait prédestiné pour diriger la ville et guider celle-ci vers un nouvel âge d'or. Surtout, cette date leur permettait de penser que Dieu les assistait effectivement et souhaitait révéler cette assistance par des signes tangibles. On a vu que le texte biblique et la fresque du *Voyage* insistent sur le fait que Moïse et Josué ont tous les deux été choisis par Dieu pour diriger leur peuple et constamment conduits par lui. Pour les spectateurs initiés que sont Cosme et Éléonore, Bronzino a fait de Josué non seulement une préfiguration et un prophète du Christ, le héros de l'établissement d'un nouvel âge d'or, mais aussi une préfiguration de François. Celui-ci n'est-il pas dès lors l'enfant virgilien qui "gouvernera le monde pacifié par les vertus de son père" et "verra se lever la race d'or"?⁵²

Le baptême de François

La traversée de la mer Rouge préfigure comme on l'a vu le baptême chrétien – d'autant plus que, dans la fresque de Bronzino, la mer Rouge préfigure elle-même le Jourdain. Le vase et la coupe au premier plan pourraient également évoquer ce rite – auquel convient bien le thème de Vénus à la coquille. Signalons que

⁵² Notons que le texte de la 4^e églogue a déjà été utilisé dans une image de la naissance de Cosme I^{er} placée dans la cour du Palazzo Vecchio lors du mariage du duc avec Éléonore. Ce décor est connu par une description de Vasari incluse dans la vie d'Aristotele de Sangallo (Vasari [note 26], V, pp. 398–400) et par l'*Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte* [...] rédigé par l'auteur même de l'*apparato*, Pierfrancesco Giambullari (Florence 1539, pp. 22–30). Il comprenait une toile présentant "la ben fortunata Natività dello Illustrissimo Duca Cosimo, come nuovo principio di piu felice secolo" (*ibidem*, p. 27), entourée de trois inscriptions empruntées aux vers 5 à 7 du poème virgilien: MAGNVS AB INTEGRO SAECVLORVM NASCITVR ORDO / IAM NOVA PROGENIES / REDEVNT SATVRNIA REGNA ("La grande série des siècles recommence. Voici qu'une nouvelle génération [descend des hauteurs du ciel]; voici que reviennent les règnes de Saturne"). Ces vers précèdent immédiatement la prophétie de la naissance d'un enfant: compte tenu du sujet de la peinture, Cosme était assimilé à celui-ci. Le décor était conçu

Bronzino a pu s'inspirer, pour la création de ce motif, de deux œuvres tout à fait singulières, visibles au sein même du Palazzo Vecchio. Autour de 1477, Benedetto da Maiano a réalisé le portail situé entre la Sala dei Gigli et la Sala dell'Udienza. Du côté de la première salle, les chapiteaux sont ornés de coquilles abritant une figure qui est à la fois Vénus et une vertu: la Charité à gauche, qui nourrit un enfant au sein et tient une flamme (fig. 16), la Tempérance à droite, qui verse de l'eau dans un bassin tenu par Cupidon (fig. 17). L'association d'un thème mythologique lié à l'eau et de vertus chrétiennes s'explique par le fait qu'une statue en ronde-bosse de saint Jean-Baptiste surmonte le portail – le geste de Vénus-Tempérance évoquerait alors le rite baptismal. Comme l'a montré Doris Carl, elle doit également être comprise dans le contexte de l'intérêt manifesté par les érudits et artistes florentins de l'époque pour la déesse de l'amour, dont témoignent la *giostra* de Giuliano de' Medici de 1476, les sonnets écrits pour cet événement par Politien et les célèbres peintures de Botticelli. Carl rappelle aussi que la Vénus nue, fille d'Ouranos, personnifiait pour les néoplatoniciens les plus hautes valeurs spirituelles, l'amour divin et transcendant que l'on peut rapprocher de la première des vertus chrétiennes, la Charité.⁵³ Bronzino a pu être séduit par la beauté et l'originalité de ces chapiteaux, par le fait qu'ils sont un produit typique de l'esprit et du raffinement de l'âge

selon un principe de parallélisme typologique bien adapté au thème du retour du temps: six événements de l'histoire médicéenne présentés sur le mur est de la cour préfiguraient six événements de la vie de Cosme I^{er} présentés sur le mur ouest. La naissance du duc était ainsi mise en parallèle avec le retour d'exil du premier Cosme (l'Ancien). Une autre allusion importante à l'âge d'or se trouvait sur l'arc de triomphe aménagé à Porta al Prato, par où Éléonore est entrée à Florence. On pouvait lire sur un fronton: AVGVSTVS CAESAR DIVVM GENVS AVREA CONDIT SAECVLA (Giambullari, p. 15). Cette citation légèrement modifiée de l'*Énéide*, VI, v. 792sq., peut être traduite ainsi: "Auguste César, de naissance divine, fonde un siècle d'or". Sur ces décors et bien d'autres images, discours et textes où Cosme est présenté comme le restaurateur de l'âge d'or, voir Cox-Rearick (note 24), pp. 241sq. et 251–256.

⁵³ Doris Carl, *Benedetto da Maiano: A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, Turnhout 2006, p. 246; l'auteure propose une excellente analyse du portail et de son contexte iconographique pp. 219–260.

d'or laurentien, ainsi que par le mélange des registres mythologique et chrétien qui caractérise également, dans une moindre mesure, le *Voyage vers la Terre promise*. Il aurait ainsi repris le type physique des figures créées par Benedetto da Maiano et se serait librement inspiré de leurs attitudes et de l'iconographie des chapiteaux.

Le thème aquatique pourrait plus précisément être lié au baptême de François de Médicis, qui eut lieu non pas peu de temps après la naissance du prince comme c'était l'habitude à la Renaissance, mais le 1^{er} août 1541. Ce jour correspondait au 4^e anniversaire de la victoire de Montemurlo, dont la date fut jugée particulièrement significative: le 1^{er} août fut aussi le jour de la victoire remportée par Auguste à Actium⁵⁴ (c'est à partir de cet événement que se développe l'identification de Cosme au premier empereur romain). On sait que Bronzino a commencé la réalisation du *Voyage* le 6 septembre 1541, soit très peu de temps après la cérémonie: la fresque pourrait dès lors commémorer non seulement la naissance du futur duc, mais aussi son baptême.⁵⁵

⁵⁴ Comme le souligne par exemple Paolo Giovio dans un texte cité *ibidem*, p. 257.

⁵⁵ Cette idée est déjà formulée par Cox-Rearick ([note I], pp. 314–316), mais au sein d'une démonstration affaiblie par une supposition tout à fait discutable. Selon l'historienne, l'*apparato* réalisé pour le baptême de François dans le baptistère de Florence comprenait un imposant décor peint par Vasari et figurant le Baptême du Christ, le Déluge et la Traversée de la mer Rouge (pp. 216sq. et p. 315). L'auteure ne s'appuie pas sur un témoignage contemporain de cette cérémonie, mais sur deux évocations de l'*apparato* du baptême de Philippe, le premier fils de François, en 1577, dans le *Diario fiorentino* de Francesco Settimanni (cité *ibidem*, p. 216) et dans *La descrizione della pompa e dell'apparato fatto in Firenze nel battesimo del serenissimo principe di Toscana* de Vincenzo Borghini (Florence 1577, pp. 8 et 13sq.), qui mentionnent une toile présentant les trois sujets évoqués, attribuée par Settimanni à Vasari. Vasari ([note 26], V, pp. 220sq., et VI, p. 381) évoque quant à lui dans sa propre biographie et dans la vie de Tribolo une toile représentant le baptême du Christ qu'il a réalisée pour le baptême de François en 1541 et qui fut exposée dans le baptistère. Tout ceci a amené Eve Borsook ("Art and Politics at the Medici Court: II. The Baptism of Filippo de' Medici in 1577", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII [1967/68], pp. 95–114: 96 et 108) et Cox-Rearick à penser que la toile conçue par Vasari en 1541 a été réutilisée en 1577. Or le *Diario fiorentino* de Settimanni n'est pas une source fiable. Contrairement à ce que laisse penser son titre, il s'agit d'un énorme recueil de notices historiques compilées par un passion-

né d'histoire florentine au XVIII^e siècle (voir Giovanni Benedetti, *Notizie e documenti intorno la vita di Francesco Settimanni fiorentino e Cavaliere di S. Stefano*, Florence 1875, pp. 34–40). Concernant le témoignage de Borghini, Borsook et Cox-Rearick négligent de signaler le fait que le créateur du décor de 1577 est bien nommé par l'auteur, mais qu'il s'agit d'Allori: "Non è da tacere, per non defraudare niuno della dovuta lode, che delle cose appartenenti al suo ufficio, & in San Giovanni, & in palazzo, ha havuto cura Bernardo Buon-talenti, Architetto di Sua Altezza Ser. delle pitture di dentro, Alessandro Allori, e di quelle di fuori Francesco da Poppi, amendue Pittori eccell." (Borghini, p. 28). Il faut donc s'en tenir aux descriptions de Vasari, qui évoquent pour le décor de 1541 un *Baptême du Christ* et non un programme typologique. Sur la fresque de Bronzino et le baptême de François, voir également Edelstein (note 50), pp. 309sq.

Un aspect marquant du poème de Gelli est la proximité qu'y entretiennent les princes médicéens avec les personnes divines ou saintes, ceux-ci relevant

né d'histoire florentine au XVIII^e siècle (voir Giovanni Benedetti, *Notizie e documenti intorno la vita di Francesco Settimanni fiorentino e Cavaliere di S. Stefano*, Florence 1875, pp. 34–40). Concernant le témoignage de Borghini, Borsook et Cox-Rearick négligent de signaler le fait que le créateur du décor de 1577 est bien nommé par l'auteur, mais qu'il s'agit d'Allori: "Non è da tacere, per non defraudare niuno della dovuta lode, che delle cose appartenenti al suo ufficio, & in San Giovanni, & in palazzo, ha havuto cura Bernardo Buon-talenti, Architetto di Sua Altezza Ser. delle pitture di dentro, Alessandro Allori, e di quelle di fuori Francesco da Poppi, amendue Pittori eccell." (Borghini, p. 28). Il faut donc s'en tenir aux descriptions de Vasari, qui évoquent pour le décor de 1541 un *Baptême du Christ* et non un programme typologique. Sur la fresque de Bronzino et le baptême de François, voir également Edelstein (note 50), pp. 309sq.

⁵⁶ Cox-Rearick (note I), pp. 321–325.

⁵⁷ Giambullari (note 52), p. 38: "Di costui [Cosme l'Ancien] nacque poi quel santo Alloro, / Premio delle alte & valorose imprese, / sotto 'l qual vide Flora il secol' d'oro." L'auteur du poème est nommé p. 36. Selon Vasari, Bronzino fut l'auteur de deux des toiles du décor du Palazzo Vecchio évoqué dans la note 52 (*Vasari* [note 26], V, pp. 399sq.), ainsi que de deux toiles pour le soubassement de la statue équestre de Jean des Bandes noires érigée Piazza San Marco (p. 219).

⁵⁸ Giovan Battista Gelli, *Opere*, éd. par Amelia Corona Alesina, Naples 1969, pp. 59–61. Ce poème est évoqué par Cox-Rearick (note I), pp. 303 et 315, ainsi que par Edelstein (note 50), pp. 309sq.

aussi bien de l’imaginaire mythologique que de la tradition chrétienne. Ainsi, dans l’ouverture, la divinité qui habite l’Arno sort de l’onde pour entrer à Florence, ville qui se confond avec la déesse Flora, et ce sont “les plus belles et gracieuses nymphes” du fleuve qui portent le jeune prince au baptistère de San Giovanni. Mais c’est bien “le Ciel” qui a donné un fils au couple princier:

Tratto avea fuor dell’onde Arno la testa
dentro al bel sen de la sua cara Flora,
ne la stagion che ’l Sol più forte scalda
il fero petto del leone ardente;⁵⁹
quando le sue più belle e vaghe ninfe,
portaro entro al devoto ornato tempio
che il Precursor del Divin Verbo onora,
per lavargli nel fonte in le sacre acque
del primo nostro padre il grave scelo,
il bel germe novel che ’l Cielo ha dato
ai suoi buoni duchi, Cosmo e Leonora.⁶⁰

Le “primo nostro padre” est Adam et le “grave scelo” le péché originel (*scelo* est issu du latin *scelus*, crime, malheur ou méfait). On a vu que l’anse du vase gris peut se référer au récit de la tentation biblique, tandis que l’ornement du vase d’or renvoie à une (re) naissance dans un contexte mythologique.

Gelli fait ensuite parler l’Arno, qui s’adresse ainsi à Dieu:

Se tu ne desti duo a par del sole
il primo dì dell’anno, il dì felice
che ’n terra il tuo Figliuol uomo si fece,
perché l’uom si facesse in cielo Iddio;
e la stirpe ducal la prole altera
che nel tuo santo sangue oggi rinasce,
concedine, Signor, che come il sole

⁵⁹ Le baptême a eu lieu le 1^{er} août, soit lorsque le soleil se trouvait dans le signe du Lion. Il est fait référence à la poitrine car les signes astrologiques sont le plus souvent figurés sous la forme d’un protomé.

risplende in ciel fra l’altre stelle erranti,
e ne produce in terra i grandi effetti,
così questi risplenda in fra i pastori
che sovra le mie rive in grembo a Flora
menan contenti la lor lieta vita.⁶¹

Le poète s’appuie ici sur la date de naissance de François pour souligner la grandeur de son destin: il explique que Dieu, le premier jour de l’année, a donné deux personnes égales au soleil, le Christ qui s’est fait homme, et François: “La lignée ducal, l’illustre progéniture renaît aujourd’hui dans ton saint sang”, écrit-il. On s’attendrait plutôt à ce que Gelli mentionne l’eau du baptême; il a sans doute pensé au fait que tous les sacrements trouvent leur origine dans le sacrifice du Christ, manifesté par le versement du sang. Le nouveau-né est ensuite comparé au soleil rayonnant et bienfaisant, puis le poète se réfère à la tradition pastorale par la mention des “bergers qui mènent, contents, leur vie heureuse”. L’Arno prie pour que le prince soit assisté par la main de Dieu, avant d’évoquer son prénom, inspiré à Éléonore “par l’oracle divin”:

Io so ben ch’egli avrà dal nobil sangue
i bei costumi che lodati sempre
gli fieno sprone a gloriose imprese:
ma ogni sforzo uman che gli varrebbe
senza la tua potente e forte mano?
Ben ne dà certa speme il nome santo
che dal divino oracolo ispirata
ne’ sacri voti suoi pensò la madre.⁶²

Enfin le poète se réfère au péché originel et à l’Annonciation, mettant en parallèle le rôle de la Vierge, qui a guidé “le peuple ancien” vers Dieu, et celui de François, qui fera revenir à Florence, “sous son empire heureux et saint”, le siècle d’or:

⁶⁰ Gelli (note 58), p. 59.

⁶¹ *Ibidem*, p. 60.

⁶² *Ibidem*, pp. 60sq.



16 Benedetto da Maiano, *Vénus-Charité*.
Florence, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli

Ma via più ne promette il gran cognome [Maria,
le second prénom de François]
di quella a cui fu sola in terra detto
piena di grazia del santo Messaggio;
onde il divino ed inaudito parto
venne a salvarne in su gli estremi giorni.
Ché così com' per lei l'antica gente
da la mal consigliata e torta strada
tornò dentro al sentier ch'a te ne guida,
per l'opre di costui la bella Flora,
sotto l'impero suo felice e santo,
ai suoi tornerà lieto il secol d'oro;
onde ne seguirà lodi immortali,
a te, Signor, e fama eterna in lei.⁶³

Conclusion

En 1537, à l'âge de 17 ans, Cosme a reçu le titre de duc et s'est rapidement emparé du gouvernement de la ville. La même année, ses ennemis ont été vaincus à la

⁶³ *Ibidem*, p. 61. Le thème apparaît également dans l'*Egloga al gran Cosimo de' Medici illustrissimo ed invittissimo Duca di Fiorenza, nella nascita del primogenito suo figliuolo* rédigée par Il Lasca, un autre membre de l'Accademia Fiorentina. Ce



17 Benedetto da Maiano, *Vénus-Tempérance*.
Florence, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli

bataille de Montemurlo. Il a épousé en 1539 Éléonore de Tolède, fille du gouverneur impérial de Naples, qui a alors 17 ans. Sa remarquable fécondité se concrétise par la naissance d'une fille, Maria, dès l'année suivante, par celle d'un fils, François, l'année d'après, qui légitime un peu plus la domination de Cosme sur la ville. En quelques années un adolescent, membre d'une branche cadette d'une famille en proie à de grandes difficultés, est devenu l'un des plus puissants princes européens. Le décor de la chapelle d'Éléonore de Tolède est le reflet des succès et des ambitions de ses commanditaires, et de l'interprétation providentielle de leur propre destin qu'il leur était naturel de mener. Il célèbre en particulier le bonheur qu'a constitué pour eux la naissance d'un héritier mâle.

Si la *Lamentation* est le nœud autour duquel s'organise le dispositif typologique de la chapelle, la dimension topique s'élabore autour de la scène de l'investiture de Josué: à partir d'elle se tisse un dense

poème consiste en une longue évocation de l'âge d'or qu'instaurera François. Cf. Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca, *Rime*, II, Florence 1742, pp. 100–107.

réseau d'allusions médicéennes, dans le *Voyage* et toutes les images qui l'entourent. La fresque du mur droit est d'une remarquable originalité. Elle ne se contente pas de faire cohabiter plusieurs épisodes comme on le voit par exemple dans les fresques des murs de la chapelle Sixtine. Ici le peintre établit des effets de continuité formelle et sémantique entre eux et il utilise les scènes du départ d'Égypte et de la traversée de la mer Rouge pour faire allusion aux épisodes qui suivent l'investiture, construisant une narration cyclique plutôt que linéaire. Au centre de la fresque, le lieu le plus indéterminé d'un point de vue iconographique est aussi le plus suggestif: trois personnages, dont la jeunesse et la beauté évoquent la possibilité d'un avenir radieux, invitent le spectateur à suspendre un temps sa lecture, à imaginer mentalement la Terre promise, ou bien le destin doré qui s'ouvre pour le duc, pour son fils nouveau-né et pour Florence, avant que le récit ne reprenne. Le peintre a multiplié les strates temporelles, le *Voyage* faisant allusion au présent et à plusieurs passés et futurs, sachant que la dimension principale est sans doute le futur: celui de la conquête de Canaan, celui du Christ et de la salvation qu'il offre à l'humanité, celui du nouveau principat médicéen que

la Providence a établi pour faire revenir le temps de félicité décrit par Virgile et Ovide. Les allusions à l'âge d'or sont certes subtiles, mais la chapelle est un lieu privé, réservé aux princes qui entretenaient un rapport étroit avec l'artiste et les concepteurs du programme et pouvaient donc en décoder aisément les difficultés. Peintre et poète, Bronzino était familier des *topoi* médicéens développés par plusieurs générations d'artistes et d'écrivains à Florence. Il a pu inventer certains détails, dans un jeu courtisan visant à flatter le prince, mais sans ostentation: l'exaltation du destin des Médicis est en elle-même audacieuse, mais elle apparaît de manière discrète. De même, il est remarquable de constater que le portrait de Pierfrancesco Riccio est bien reconnaissable, alors que ceux du duc, de la duchesse et de François n'apparaissent nulle part dans le décor.⁶⁴ Plus subtilement et avec davantage de réserve, le peintre déploie un portrait de leurs vertus et des bienfaits dont ils combleront "la bella Flora". Comme la Prudence qui regarde dans le miroir pour guider sa conduite dans le futur grâce aux exemples du passé, le duc et la duchesse voyaient dans la chapelle toutes les dimensions du temps s'entremêler: le temps revient, l'âge d'or est à venir.

⁶⁴ Janet Cox-Rearick ([note I], p. 264) pense que la sainte femme située au-dessus de Marie dans la *Lamentation* est un portrait idéalisé de la duchesse, mais cette figure ne présente aucun trait particulier qui permettrait de voir en elle un portrait. Il en va de même pour la figure de la Vierge, en qui

Cox-Rearick reconnaît Maria Salviati (p. 261), une hypothèse déjà critiquée par Bruce L. Edelstein, "Janet Cox-Rearick, Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio (review)", in: *The Art Bulletin*, LXXVI (1994), pp. 171–175: 172sq., et *idem* (note 50), pp. 311–313.

The article deals with the fresco painted by Bronzino on the right wall of the Chapel of Eleonora di Toledo in the Palazzo Vecchio, Florence. At the center of this image, three anonymous men are interpreted as alluding to an episode that concerns Moses in the Bible, and to the crossing of the Jordan and the conquest of Canaan. These characters allow to understand the iconographic coherence of the fresco: its various episodes are linked by the themes of the departure and the journey to the Promised Land. The circularity of the story told by Bronzino is then related to the Medicean theme of the return of time and the encomiastic dimension of the fresco is newly investigated: for Cosimo and Eleonora it evoked the establishing of a new Golden Age in Florence and the birth and baptism of their son Francesco. The painter has interweaved several pasts, presents and futures in one of the most complicated narrative constructions of the Mannerist era.

Références photographiques

Musei Civici Fiorentini, Florence: figs. 1, 5–8, 15. – Archive de l'auteur: figs. 2–4, 10c, 11–13, 16, 17. – Musei Vaticani, Città del Vaticano: fig. 9. – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: fig. 10a. – Réunion des Musées Nationaux, Paris: fig. 10b. – Internet image: fig. 10c. – D'après Geronimus (note 37): fig. 14.