Polémique de Contre-Réforme et Contre-Esthétique Maniériste

Le Martyre de Saint Laurent de Bronzino à San Lorenzo (traduction)

Counter Reformation Polemic and Mannerist Counter-Aesthetics — Bronzino's

« Martyrdom of St Lawrence » in San Lorenzo

Stephen J. Campbell

Traducteur : Philippe Louis Rousseau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3144>

DOI : 10.4000/imagesrevues.3144

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Stephen J. Campbell, « Polémique de Contre-Réforme et Contre-Esthétique Maniériste », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 15 janvier 2014, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3144> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3144>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Polémique de Contre-Réforme et Contre-Esthétique Maniériste

Le Martyre de Saint Laurent de Bronzino à San Lorenzo (traduction)

*Counter Reformation Polemic and Mannerist Counter-Aesthetics — Bronzino's
« Martyrdom of St Lawrence » in San Lorenzo*

Stephen J. Campbell

Traduction : Philippe Louis Rousseau

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte est initialement paru en anglais sous le titre de « Counter Reformation Polemic and Mannerist Counter-Aesthetics : Bronzino's *Martyrdom of St Lawrence* in San Lorenzo » dans le numéro 46 de la revue *Res : Anthropology and Aesthetics*, « Polemical Objects », éditée par Francesco Pellizi, pp 98-119, Peabody Museum of Archeology and Ethnology, Harvard University, Massachusetts, automne 2004. Traduit et publié avec le permission de l'auteur et du Peabody Museum of Archeology and Ethnology. (Nos remerciements s'adressent également à Marie-Christine Leclerc pour son aide à la correction.)

- 1 Il est de notoriété publique que le terme Maniérisme signifie aujourd'hui moins qu'il n'a pu le faire hier, et nombreux sont les historiens d'art qui semblent considérer qu'il est devenu d'usage trop large. Avant qu'il ne soit fortement associé au mot italien de *maniera* – avec l'idée positive, sociale et esthétique, de virtuosité « stylée » et sans efforts –, le Maniérisme incarnait le concept central du récit philosophique d'un art empreint d'une conscience historique¹. À la suite des travaux de Max Dvorak, Friedrich Antal et Wilhelm Pinder, Arnold Hauser avait développé en 1965 une théorie du Maniérisme comme mode d'une expression artistique aliénée, mode caractéristique d'une époque de crise où l'œuvre manifeste « un processus de transformation du sujet en objet » qui indique, en fin de compte, une perte du soi². Pour Hegel, dont les remarques sur la question ont servis de point de départ à Hauser, l'aliénation avait constitué l'inévitable et positif produit de la création artistique par lequel l'œuvre d'art, transcendant le contrôle et les intentions de son fabricant, revêt un caractère autonome proche de la pensée³. Hauser est ainsi passé par Marx, Weber et Freud pour établir un penchant tourmenté déjà repéré par la littérature du début du vingtième siècle sur le Maniérisme. L'aliénation tient lieu de symptôme par lequel advient l'individu dans la modernité naissante ; elle est le signe d'une expérience historique marquée par des événements tels que Réforme et Contre-Réforme, soulèvements économiques et sociaux, avènement d'un état centralisé, autoritaire et bureaucratique.
- 2 Une version réduite de cette conception du Maniérisme a survécu dans la critique d'art des années 1980, parmi des théoriciens du post-modernisme pour qui elle définissait l'artiste comme aliéné depuis une tradition historique se terminant avec le modernisme, comme célébrant ironique de la dystopie capitaliste⁴. D'un autre côté, l'histoire de l'art n'aborde désormais guère Hauser ou une philosophie de l'art qui sera considérée comme trop globalisante, idéologiquement sur-investie et manquant de conviction empirique. Avec le rejet de ce système d'explication historique élaboré, le principe de la conscience artistique est devenu chose hors d'atteinte pour l'histoire de l'art de la Renaissance; aucun arrangement alternatif de termes n'a fait surface dans l'histoire de l'art qui permette de relier distribution historique du soi et conscience de soi d'un art mûrit dans la génération qui a suivi la mort de Raphaël en 1520.
- 3 Le Maniérisme définit principalement, désormais, un idéal esthétique, un ensemble de caractéristiques formelles typiques d'une nouvelle organisation institutionnelle de la pratique artistique et d'une théorie de l'art prescriptive. Prédomine un modèle centré sur le mécénat – ainsi les descriptions récurrentes du Maniérisme comme avant tout un style de la Cour de France à partir de 1530, ou de la cour ducale des Médicis après 1540. Et bien que ce style de cour soit reconnu comme requérant une expression artistique de

la conscience de soi, de l'esprit, voire de l'excentricité, il présuppose en premier lieu un accord entre les souhaits du mécène et les effets poursuivis et atteints par les artistes qui le servent. Il se singularise ainsi comme un art de complaisance, d'ornement du pouvoir ; et une personnalité indisciplinée telle que celle de Cellini se retrouve alors comme le parfait réprouvé volontaire des Médicis ; des gestes hétérodoxes ou de dissidence pouvant se retrouver dans son autobiographie mais pas dans son art⁵. Bien que l'on puisse trouver d'importantes exceptions dans la littérature récente, il est généralement accepté qu'un art d'abord préoccupé « de soi » soit aussi un art complaisant, ou incapable de rompre avec un continuum idéologique⁶.

- 4 Le présent essai appartient à un projet plus large qui vise à restaurer une sorte de potentiel critique à la pratique des artistes d'Italie centrale au milieu du seizième siècle, et à rouvrir la question maniériste en tant que réaction aux tensions historiques et aux malheurs du temps. Il comprendra le Maniérisme comme une pratique qui conduit à un clivage entre son propre procès de fabrication du sens, ses intérêts théoriques internes, et les institutions politiques et religieuses qu'il a pour dessein de servir. Alors que les artistes peuvent emprunter une posture de subordination courtisane ou académique devant l'autorité ou la tradition, la conscience de soi qui opère dans leurs travaux peut être considérée selon un soi « autre » qui confronte le spectateur à des significations non autorisées, soi « autre » par lequel l'aliénation peut acquérir un potentiel critique. Il ne s'agit pas de nier qu'un caractère libertin, parodique ou facétieux aie été depuis longtemps associé à l'art maniériste, mais ceci a été identifié à une prétendue défaillance à atteindre au sublime de la Haute Renaissance, ou comme seulement en accord avec la sensibilité temporelle des mécènes Renaissants. Le Maniérisme a été ainsi vu comme un énervement du vouloir artistique à travers une imitation excessive, une passivité malsaine devant les insurpassables Michel-Ange et Raphaël. Cas d'épidémie d'une influence sans anxiété, manquant de cet antagonisme œdipien supposément nécessaire à l'émergence d'une individualité artistique forte. Aussi cet essai tentera-t-il de montrer que c'est en partie à travers l'affectation d'une sorte de passivité que le Maniérisme apparaît comme une stratégie ; et dotée d'un potentiel radical.

Fig. 1

Agnolo Bronzino, *Le Martyre de St Laurent*, 1565-69 ; Florence, San Lorenzo.

Photo: Alinari/Art Resource

- 5 Ces questions seront explorées au regard d'une œuvre le plus souvent considérée comme l'apothéose de l'art maniériste dans tous ses effets supposés de virtuosité et de flagornerie courtesane : le *Martyre de saint Laurent* dans la basilique San Lorenzo de Florence (fig.1). L'écrasante fresque a été commandée à Agnolo Bronzino par le duc Cosme de Médicis en 1565 et dévoilée au dix du mois d'Août 1569, le jour de la fête du saint de la famille Médicis⁷. Malgré que cela soit le seul travail autonome et monumental entrepris par l'artiste, certainement le projet le plus signifiant de sa carrière tardive, et sans égal eu égard à sa taille et à son ambition parmi les travaux de peinture effectués dans la Florence du dernier tiers du seizième siècle, le *Saint Laurent* est l'une des réalisations de Bronzino les moins étudiées. Ceux qui s'y sont référés – la plupart du temps seulement en passant –, l'ont fait selon des termes presque universellement désobligeants. Depuis le tout début, avec le *Il Riposo* de 1584 de Raffaello Borghini, la critique s'est étendue sur la présumée surabondance frappante des corps nus, fortement animés et déployés en arabesques festives dans la partie inférieure de la fresque⁸. La critique moderne a considéré cette réalisation comme une sorte de point final ou de décadence excessive de ce courant stylistique, fondé sur l'imitation de Michel-Ange, et que Bronzino a incarné durant plusieurs décennies. « Le *Saint Laurent* », écrit Richard McCorquodale, « fusionne le ballet et le bain turc dans l'un des ratage les plus monumentaux, sous tous points de vue »⁹. Plus tôt, en 1928, Arthur McCombe a pu écrire que « Le *Martyre de Saint Laurent* est vide de toute signification et dénué de goût, pitoyablement michelangelesque »¹⁰. Sidney Freedberg argumente en ce sens selon une veine plus positive en décrivant de façon perspicace le caractère théâtral de l'image : « [la fresque] transforme son thème tragique et violent en une fusion artificielle et sublime de gymnastique et de ballet déployée sur une scène

antique ; le résultat consiste en l'une des démonstrations des plus consistantes de l'esthétique de la Grande Manière, et des meilleure dans toute l'ampleur de son style »¹¹.

- 6 Plus récemment, la fresque gigantesque a été vue comme un exemple de cette sorte de peinture artificielle et licencieuse qui a incité les prélats catholiques (ainsi Gabriele Paleotti, évêque de Bologne) à réclamer une réforme de l'imagerie religieuse¹². Selon les nouveaux standards tridentins pour l'efficacité dévotionnelle et dogmatique des images d'église, la peinture de Bronzino échouerait sur les terrains suivants : le sujet représenté ne fait pas appel à des figures nues, aussi leur présence est-elle distrayante et profane, ainsi que l'est la virtuosité artificielle de leurs poses et de leurs gestes ; la mise en avant par le peintre du dessin formel au détriment de la trame narrative inhibe la lisibilité de l'image ; des scènes de l'histoire Chrétienne se doivent d'inclure des figures véridiques ou plausibles et non des inventions poétiques tel ce groupe allégorique qui brandit ses attributs au premier plan de la peinture. En fin de compte, loin d'éveiller le spectateur chrétien à des sentiments pieux, la teneur émotionnelle générale pourrait être taxée d'ambivalente ; la peinture manque sensiblement du pathos et de l'horreur requis par une scène de martyre (le protagoniste est, après tout, brûlé vivant sur un grill) pour laquelle, selon les termes du réformateur, aucune quantité graphique de violence ne pourrait être taxée d'excessive¹³.

Fig. 2

Michel-Ange, *Le Jugement Dernier*, 1536-41 ; Vatican, Chapelle Sixtine.
Photo : Musei Vaticani, Archivio Fotografico

- 7 Et si le *Discours sur les images sacrées et profanes* de Paleotti n'a pas été publié avant 1582, Bronzino a du être conscient des nouveau standards s'appliquant à l'image religieuse, médiatisés depuis au moins une décade. De fait, plusieurs des réalisations de Bronzino

situées juste avant et juste après le *St Laurent* montrent qu'il était conscient de la demande d'une présentation claire, bienséante et émouvante de l'histoire sacrée – ainsi que l'exposent *La Résurrection des Filles de Jairus* pour Santa Maria Novella (1570), la *Pieta* pour Santa Croce (1570) et le *Noli me Tangere* pour Santo Spirito (1561-1565)¹⁴. Ces travaux étaient destinés à des églises mendiante, mais à San Lorenzo, une église où l'art, l'architecture et la liturgie elle-même étaient de longue date orientées vers les fins cérémonielles de la cour des Médicis, un ensemble différent de critères pouvait exprimer son fonctionnement. L'idiome artistique reflète ceux employés par l'artiste pour les projets de cour, et de surcroît, il rend public en des termes absolument explicites une relation de filiation avec Michel-Ange. De fait, l'ensemble des critiques d'une licence excessive de l'art religieux avait déjà été formulé en 1564 par Giovanni Andrea Gillio dans son *Dialogue sur les Erreurs des Peintres à propos de l'Histoire*. Le dialogue de Gilio suit une stricte théorie du genre pictural et de la bienséance pour critiquer nombre d'œuvres contemporaines de peinture religieuse, et tout particulièrement le *Jugement Dernier* de Michel-Ange, qu'il voit offensant selon l'ensemble des arguments précédemment cités (fig.2)¹⁵. Il y a quelques années, Zygmunt Wazbinski a envisagé San Lorenzo comme pouvant être considéré comme une réaction défensive à de telles critiques du *Jugement Dernier* de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine. Il a proposé que la fresque de Bronzino puisse être vue comme une imitation programmatique du premier travail fortement controversé, ceci d'autant plus notablement qu'elle fut exécutée lors d'une époque de polémique grandissante à l'égard du *Jugement*, et comme une sorte de manifeste pour la nouvelle Accademia del Disegno chargée de maintenir la mémoire et le statut culte du grand artiste et poète florentin¹⁶. Un mépris spécifique et proprement dirigé contre les critiques de Gilio peut-être vu à travers des éléments tels que les nus acrobatiques, leurs gestes et poses forcés qui parlent plus d'art que de doctrine, l'inclusion d'anges dépourvus d'ails (inhabituels pour Bronzino, au contraire de Michel-Ange), jusqu'à l'étalage patent de ces divinités païennes nues que Gilio abhorrait.

- 8 Tout en considérant que la peinture est bien sûr, en de nombreux niveaux, une démonstration académique qui affirme imiter Michel-Ange, je veux prendre en compte une dualité dans la pratique de Bronzino qui la place à la fois dans la ligne de mire de la recherche d'orthodoxie de l'art religieux après Trente, tout en comportant des implications plus radicales. Il peut premièrement être montré que la fresque témoigne d'une préoccupation de genre qui relève entièrement de la théorie artistique et littéraire du milieu du seizième siècle, lorsque les œuvres étaient jugées selon leurs correspondances avec les principes de classification littéraire issus de la *Poétique* d'Aristote. Bronzino, lui-même poète et membre de l'Accademia Fiorentina, peut être compris comme redéfinissant et recadrant le langage formel de Michel-Ange selon les catégories littéraires. Paradoxalement, cet engagement se prononce au même moment où l'œuvre de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine, caractérisée par Gilio comme une sorte de peinture d'histoire frelatée, est reconnue comme sapant les distinctions entre les genres telles qu'elles étaient alors théorisées¹⁷. Seule une notion du genre étrangère aux buts rationalisant et disciplinaires qu'il avait pour dessein de servir peut accommoder la fresque de Michel-Ange dans la Sixtine, ou son imitation dans le *Saint Laurent* de Bronzino¹⁸. Tout ceci pour dire que la fresque constitue le moment d'auto-définition d'un art de la *maniera*, pour lequel une façon particulière de travail et de pensée devient apparente pour soi, découvrant et décrivant ses propres principes opérationnels.

Fig. 3

Pontormo, Jacopo (d'après Michel-Ange), *Vénus et Cupidon* (la « Vénus Bettini »), 1532 ; Florence, Accademia.

Photo: Scala/Art Resource

- 9 La notion d'imitation est par elle-même insuffisante pour comprendre l'adaptation de Michel-Ange au travail dans le *Saint Laurent* ; la fresque montre une transformation effective des modèles de Michel-Ange, ce qui requiert que nous nous confrontions à la question : *en quoi* Michel-Ange a-t-il été adapté ? Car il n'y a rien ici d'un exercice de routine ou d'après le motif des livres d'académies. La première différence frappante, que Freedberg semble avoir remarqué, consiste dans le placement de l'assemblage quasi-sculptural des figures Michelangelesques dans (nous pourrions même dire *contre*) un espace architectural et perspectif, réalisé selon les conventions du dessein théâtral Vitruvien – ou à tout le moins interprété par Peruzzi, Serlio ou d'autres théoriciens de l'architecture ; dans la Florence du moment un tel décor de scène pouvait être appelé *prospettiva*¹⁹. La grille perspective prend forme visible dans l'instrument même du martyre de Laurent, avec le grill sur lequel il repose. Un tel rendu de l'espace n'est pas seulement contraire aux habitudes de Michel-Ange, il marque une différence depuis la pratique habituelle de Bronzino, même si l'artiste a certainement dessiné des décors pour les comédies jouées à la cour des Médicis²⁰. Le second aspect qui s'écarte entièrement de Michel-Ange réside dans la portée des distinctions à la fois incarnées et jouées par les individus participant à ce qui apparaît d'abord comme un entrelacs décoratif grouillant de nus. Laurent lui-même est une image paradigmatique de la beauté de l'éphèbe Michelangelesque – il combine en réalité les références à deux prototypes de Michel-Ange. Le premier est *La Création d'Adam* au plafond de la Sixtine et le second est un carton pour une Vénus que Michel-Ange a réalisé pour Pontormo, le mentor de Bronzino ; Pietro Aretino avait déjà loué la « Vénus Bettini » pour sa beauté androgyne, sa combinaison des attraits des corps masculins et féminins (fig.3)²¹. La citation de la *Création d'Adam* est presque violemment incongrue dans ce que la main de

Dieu est devenue celle du tyran, ce qui indique que la relation à Michel-Ange est loin d'être passive et possède même une dimension ironique, voire transgressive.

- 10 L'allusion à la Venus Bettini introduit ainsi une charge érotique, si la chose n'est pas déjà implicite dans le geste de mettre les nus célestes de Michel-Ange « les pieds sur terre », dans le monde en perspective de la piazza où ils deviennent entièrement disponibles pour notre regard. La disponibilité des corps à la vision va au-delà de la logique perspective en ce que, pour la plupart, ils n'éclipsent ou empiètent l'un sur l'autre ; ils apparaissent placés contre l'espace autant que dedans.

Fig. 4

Marcantonio Raimondi, d'après Baccio Bandinelli, *Le Martyre de St Laurent*, circa.1525 ; Los Angeles County Museum of Art.

Photo: Los Angeles County Museum of Art

Fig. 5

Bronzino, étude pour *Le Martyre de St Laurent*, circa.1565 ; Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

Photo: Réunion des Musées Nationaux/ Art Resource

Fig. 6

Le Martyre de St Laurent, détail : porteur

Photo: Alinari/Art Resource

- 11 Laurent repose plutôt sereinement sur son grill, mais entouré d'un tourbillon d'anatomies agitées et en équilibre précaire, comme si la sensation de tourment s'était déplacée depuis ce centre tranquille, jusque dans le registre de ces corps plutôt dans que dans le sien. L'exubérante physicalité de l'œuvre répond jusqu'à un certain point à un traitement précédent du même sujet (1525) par Baccio Bandinelli, bien connu par une gravure de Marcantonio Raimondi (fig.4)²². Pas moins de onze bourreaux nus apparaissent au premier plan de la composition de Bandinelli, là où, dans la fresque de Bronzino, les nus dominent l'*historia* dans son ensemble et ne sont pas contrebalancés par la *gravitas* des observateurs lourdement drapés que Bandinelli a disposés au tiers supérieur de son dispositif architectural. Si l'effet semble friser le ridicule, il semble avoir été calculé par l'artiste : dans le coin en bas à droite apparaît une figure massive prise d'une convulsion particulière, restauration parodique du torse du Belvédère. Ses attributs – un loup, un enfant, une cruche versant – l'identifient comme le Tibre, aussi les torsions de son corps pourraient être vues comme poursuivant un but : sa jambe gauche et son bras gauche décrivent les méandres du cours de cette rivière. Les autres nus de Bronzino semblent à la fois plus actifs et plus antiques que ceux de Bandinelli, s'accroupissant exagérément, se tordant, et s'inclinant avec un abandon exhibitionniste qui n'a pas été sans être remarqué par les critiques contemporains, ainsi Raffaele Borghini : « il montre l'Empereur, dans sa fresque peinte de St Laurent, faisant supplicier le martyr tout en étant entouré de ses barons entièrement nus, ou seulement vêtus d'un rare drapé, chose des plus inconvenantes pour des personnes à la disposition des grands princes »²³. Il est remarquable que pour cet idéologue de la Réforme les standards appropriés à une cour aient préséance sur ceux de l'église ou de

l'art religieux, d'autant que cette cour est celle d'un souverain qui a persécuté la foi. Sa remarque témoigne de l'importance accordée aux convenances comme étant d'abord affaires sociales, provenant de la distinction entre courtois et vulgaire, poli et impoli. L'espace théâtral est par lui-même, par convention, un espace urbain et public : il emporte avec lui les considérations de la cité et de la fabrique sociale, quelle que soit son abstraction ou son idéalisation. S'associe aussi une façon qu'a Bronzino lui-même de vouloir créer une juxtaposition hiérarchisée des corps beaux et nobles, comme celui de Laurent, avec ceux que nous pourrions taxer de corps profanes ou « impolis » – de corps marqués par le travail et une sorte de physiognomonie sociale. Il a, par conséquent, recours à une procédure qui semble, sur la base de ses dessins qui ont survécu, ne pas correspondre à sa manière habituelle de travailler : l'imitation de corps « réels » sous l'espèce de modèles d'atelier vivants. Trois études de figures nous sont parvenues, dont deux d'entre elles sont apparemment dessinées d'après nature, et, sans exception, celles-ci concernent les personnages de basse condition ou non-héroïques : un porteur, un opérateur des soufflets et le dieu-fleuve²⁴. Nous pouvons mettre en contraste l'étude pour le porteur sur l'extrême gauche, faites d'après un jeune modèle d'atelier (Paris, Musée du Louvre, fig.5) et la musculature grandement exagérée associée au maintient balourd du personnage correspondant dans l'œuvre finie (fig.6). Des *pentimenti* dans le dessin, surtout sur le bras droit de la figure, suggèrent que cette stylisation vers une corpulence plus forte (qui rappelle aussi le torse du Belvédère) démarre déjà au niveau du dessin. Le classicisme absurde du Dieu-fleuve, le profile grotesque du chauffeur, la démarche souple (ainsi que le postérieur drapé inefficacement) du porteur introduisent un effet délibéré de passage au ridicule et introduisent un élément de distinction sociale renforcé par le contraste des autres figures : le porteur se tourne vers un jeune d'une « caste » anatomique différente qui l'oriente vers le martyr comme pour lui en expliquer la signification.

Fig. 7

Frontispice d'Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica* (1543)

Photo : The National Library of Medicine

- 12 Bronzino conçoit le martyre comme un spectacle populaire, le situant au sein de l'espace hétérogène de la piazza et de la foule. Son invention peut ici être inspirée d'une autre représentation de la foule – au frontispice d'un livre que Bronzino, selon Allori, professait bien connaître et tenir en haute estime : le *De humani corporis fabrica* de Vésale (1543 ; fig. 7)²⁵. Comme pour le *St Laurent*, un tumulte de figures nues et habillées se coordonne autour d'un corps allongé au centre, chacune reflétant l'événement central ou engagée dans une activité burlesque et charnelle qui lui est propre (voyez, par exemple, l'échange animé entre la figure nue masculine étreignant la colonne sur la gauche et sa contrepartie habillée dans la foule). Une telle allure carnavalesque, manifeste dans le rendu du tumulte, de l'émeute et du désordre, apparaît avoir été un caractère avéré des démonstrations publiques d'anatomie, qui prenaient place, dans des centres comme Rome ou Bologne, durant la saison du carnaval²⁶. L'Anatomie, autre forme effective de théâtre, est un rituel central pour le nouveau programme académique sur lequel les artistes florentins comme Bronzino s'étaient récemment alignés. Bien que complice du spectacle de la justice coercitive appliquée aux corps des criminels condamnés, l'anatomie artistique peut aussi être conçue comme moyen d'une triomphante « résurrection » des corps, recomposés par la main de l'artiste. Ainsi se revendique, leste et écorché, le propre *St Bartholomée* de Bronzino (1555 ; Rome, Accademia Nazionale di San Luca), qui peut être vu, de façon appropriée, à la fois comme la représentation d'une démonstration anatomique et comme un sujet hagiographique qui semble avoir été réanimé par l'art à la suite d'une mort par écorchement²⁷. De même dans le *St Laurent*, l'*allegrezza* triomphante qui a façonnée artistiquement les corps ignore la tragédie et l'horreur de l'événement.

Fig. 8

Jean Fouquet, *Le Martyre de Ste Appoline*, circa.1460, dans *Les Heures d'Etienne Chevalier* ; Chantilly, Musée Condé.

Photo : Giraudon/ Art Resource

- 13 Bien sûr, les corps nus ne sont pas typiques de la performance théâtrale contemporaine ; il faut souligner que leur présence est le résultat d'un acte de traduction – de Michel-Ange au théâtre – et vice-versa. Pourtant, la peinture de Bronzino rappelle les éléments d'une tradition théâtrale beaucoup plus ancienne à la physicalité turbulente et pour laquelle un rare enregistrement visuel est préservé dans le *Martyre de Sainte Apollonia* de Jean Fouquet, au sein des *Heures d'Etienne Chevalier* qui datent des environs de 1460 (fig. 8), avec ses figures empreintes de gestes d'autorité, la pression des tortionnaires et l'affrontement de la torture du corps avec la forme plus incontrôlée de son exposition. Fouquet établit une distinction nette entre les acteurs et l'audience : Bronzino semble faire de même dans la façon dont le sobre portrait des groupes qu'il place à l'arrière plan à droite et à gauche suggère qu'ils sont des observateurs plus que des participants. La peinture de Bronzino n'émule pas seulement ces aspects d'une *sacra rappresentazione* traditionnelle, on pourrait avancer qu'il les assimile. Dans les années 1560, la sorte de spectacle religieux populaire représenté dans la miniature de Fouquet, et dont nous pensons qu'il est aussi évoqué dans la fresque de Bronzino, était en fait en train de passer de mode ; il était identifié comme une incitation à l'émeute ou au désordre tout autant qu'à la corruption morale par des réformateurs tels que Carlo Borromeo et Gabriele Paleotti. Selon ces réformateurs, le *ludi sacri* provoquait plus « rires et bavardages » que piété et révérence²⁸.
- 14 Les quatre femmes sous le grill de Laurent semblent à la fois observer et participer à l'action : elles sont porteuses d'attributs qui nous permettent de les identifier comme

plus que de simple badauds, comme la vertu cardinale de Fortitude, avec sa colonne tronçonnée, et ses trois sœurs théologiques : la Foi, l'Espoir et la Charité. Les figures des trois vertus théologales et d'une vertu cardinale forment un groupement inhabituel et nous conduit à chercher ce qu'il en est des trois autres vertus. On ne peut certainement pas en trouver une ni dans le tortueux malabar posé à leur gauche et identifié comme le Tibre, ni dans la figure du porteur de bois nu ostensiblement penché sur leur droite. Les vertus restantes sont certainement à trouver du côté de la suite courtisane du tyran qui est assis perché à droite : la Justice est le jeune homme avec la hache et l'épée, modelé d'après un *ignudo* de la Sixtine ; l'attribut manquant de la balance est ingénieusement déplacé dans sa posture en équilibre précaire et manifestement instable (fig.10). La Prudence est ce philosophe âgé et soucieux qui rappelle, avec son geste vers la poitrine, le *Crépuscule* de Michel-Ange dans la chapelle Médicis ; il est assisté, à son épaule droite, par la Tempérance et son vase²⁹. Contrastant avec les gestes démonstratifs des vertus de la piazza, ces vertus sont empreintes d'une curieuse réticence, d'une intériorité troublée et d'un absorbement en soi mélancolique qui se révèle particulièrement dans l'extraordinaire contenance de la toute jeune Justice, et que nous pourrions judicieusement appeler *psychomachia*.

Fig.10

Bronzino, *Le Martyre de St Laurent*, détail : Justice.

Photo : Alinari/Art Resource

Fig.11

Michel-Ange, *Tombe de Julien de Médicis*, circa. 1522-1534, Florence, San Lorenzo, Nouvelle Sacristie.

Photo : Alinari/Art Resource

- 15 Comment décrire ce que nous voyons ici ? Il est difficile de résister à la déduction que les vertus de l'action civique, de la vie active, sont paralysées sous la règle despotique du prince, forcées à la dissimulation, à un assentiment anxieux. Il est alors d'autant plus remarquable que le tyran se base sur l'effigie du duc Giuliano de' Medici, visible seulement à quelques mètres de distance dans la Chapelle Médicis de Michel-Ange (fig. 11) ; que ce même tyran soit sacré sous la figure d'Hercule, qui porte les attributs du duc Cosme 1er, et que la cour du tyran comporte les portraits de plusieurs individus contemporains, parmi lesquels le fils et héritier de Cosme, Francesco de' Medici (le jeune homme aux cheveux bruns visible sous le genoux droit du tyran) et le Lieutenant de l'Accademia del Disegno, Vincenzo Borghini (la figure barbue juste sous Francesco)³⁰. Du côté éloigné de la Piazza, sous la figure de Mercure, nous avons les portraits de Bronzino, de son élève Allori, et de son mentor Pontormo, tandis qu'un second groupe de femmes en avant est aussi de probables portraits (fig. 9).

Fig. 9

Bronzino, *Le Martyre de St Laurent*, détail : portraits de Bronzino, Pontormo et Allori.**PHOTO: ALINARI/ART RESOURCE**

- 16 Qu'est-ce qu'un observateur contemporain tirerait de cet assemblage de la cour du tyran avec la cour ducale de Florence ? En se demandant si l'œuvre ouvre un espace à un sujet contestataire, aliéné par une règle autocratique, il faut garder à l'esprit que le carton de la fresque a probablement été approuvé par Cosme 1er lui-même, ainsi que l'indique une lettre de 1565³¹. Mais le contrôle que Cosme effectue sur le dessin peut être lui-même la cause d'où résulte cet effet dérangent : une image qui attire l'attention sur le fait que l'autorité d'un souverain, même tyrannique et despotique et qui persécute les héros chrétiens, ne peut être sapée, mais doit être affirmée avec tous les privilèges de l'empire, et alignée avec le portrait du souverain de Florence. C'est précisément cet argument qui sous-tend la plainte de Borghini quant à un manque de suffisamment dignité du comportement de soi des dépositaires du pouvoir. La présentation des sujets du tyran comme sujets du duc Cosme est particulièrement discordante. Ils sont placés sous Mercure, et sous Cosme/Hercule, mais alors, où, en relation au spectacle du pouvoir coercitif déployé devant eux, « se placent-ils » vraiment ?
- 17 Pour résumer jusqu'ici : entre le *Jugement Dernier* et le *Martyr de St Laurent* il s'est effectué un croisement des limites ou frontières – depuis l'épopée sacrée, au sens Dantesque, jusqu'à ce qui pourrait être appelé théâtre sacré. Le traitement du sujet par Bronzino et son approche de l'imitation offrent plusieurs indications d'une peinture d'histoire pensée sous les termes du genre théâtral ainsi qu'il était alors compris et pratiqué. La *mise-en-scène* [en français dans le texte, n.d.t.] théâtrale a déjà été mentionnée ; il y a de surcroît quelques points de correspondance directe entre les formes des pièces sacrées de la Florence du moment et le *St Laurent*, quoique la peinture de Bronzino pointe, au bout du compte, vers une « idée » du théâtre de moins en moins envisageable sur les scènes de l'Italie des années 1560. Les pièces de Giovan Maria Cecchi, notaire et membre de l'Accademia Fiorentina, peuvent fournir un parallèle éloquent à l'expérience de Bronzino dans le *St Laurent*. Les pièces religieuses de Cecchi, principalement écrites pour les garçons des fraternités connues comme la Vangelista et San' Sebastiano dei Fanciulli, et jouées depuis 1559 et les années suivantes à la cour des Médicis, étaient, sous bien des aspects, une amélioration classicisante et humaniste des *sacre rappresentazioni* – modalité ancienne du théâtre populaire religieux qui, ainsi que

remarqué plus haut, affrontait présentement une transformation quelque peu mouvementée³².

- 18 L'approche de Cecchi par laquelle il améliore le théâtre religieux est particulièrement inventive : il s'est rendu compte que l'analogie la plus forte entre le théâtre religieux traditionnel et le drame classique résidait dans la comédie plus que dans la tragédie. Tout en préservant des fins exemplaires et didactiques, il écrit ses propres pièces religieuses, qu'il appelle farces, sur le mode comique – elles élaborent sur des personnages de Plaute et Terence, en incluant portiers, parasites, servantes volubiles, hypocrites, voleurs, marchands, aubergistes et nobles. Cette adaptation permettait à Cecchi de préserver la trame populaire des anciennes *sacre rappresentazioni*, de même que leur attrait social élargi, la richesse des références à la vie urbaine contemporaine et l'expérience d'une audience socialement mélangée. La *farsa* est décrite par ces caractéristiques hybrides dans le prologue de sa dernière pièce, *La romanesca* : « Je te promet deux choses quant à cette [farce] : elle sera à la fois réjouissante et sinistre. (...) La farce est une nouvelle et troisième chose entre tragédie et comédie ; elle profite de l'étendue de chacune d'entre elle en même temps qu'elle échappe à leurs limites, parce qu'elle comprend de grands seigneurs et princes, ce que la comédie ne fait pas ; elle accueille, à la façon d'une auberge ou d'un hôpital, les gens comme ils sont, communs et plébéiens, ce que la tragédie ne ferait jamais. Ses sujets ne sont pas restreints : peuvent être inclus des actions joyeuses ou tristes, des matières profanes ou concernant l'église : urbaines, rustiques, sombres ou délicieuses. Elle ne tient pas compte du lieu : elle a sa place dans l'église ou la piazza et dans tout autre endroit (...) »³³
- 19 Bronzino, dans son *St Laurent*, présente lui aussi un rendu théâtral d'un sujet religieux, sujet placé dans le milieu urbain de la comédie ou du spectacle populaire, mais tout en tout le faisant jouer dans l'idiome toscan nouvellement classique de Michel-Ange. Si Cecchi lui-même n'a composé qu'une seule *farsa* sur le martyre d'un saint, il apparaît qu'un autre membre, temporaire, de l'Accademia Fiorentina, et avec lequel Bronzino partageait des liens attestés, a composé des « commedie spirituali » sur les martyres de Sainte Appolonia, Sainte Catherine et Sainte Ursula³⁴. Il s'agit de Antonfrancesco Grazzini, aussi connu comme « Il Lasca » (1503-1584), qui écrivait affectueusement à Benedetto Varchi à propos de « mon Bronzino » et a composé l'épithaphe du peintre³⁵. D'autant plus qu'en se penchant sur le sujet et les sources du *Martyre de St Laurent*, on peut se demander si un artiste aussi conscient des genres et lettré que Bronzino ne peut, par bien des côtés, avoir trouvé la notion de comédie irrésistible. Car la notion de comédie est directement retenue par les sources les plus classiques et les plus prisées des humanistes sur la légende du saint, le *Peristephanon* de Prudence, un hymne narratif qui conscrit précisément les pouvoirs de l'ironie, de l'esprit et de la sophistication rhétorique comme armes pour le triomphe du martyre et de la foi Chrétienne. L'hymne de Prudence regorge d'un humour macabre (humour du grill ?) par lequel le martyre imperturbable enrage le tyran par ses *urbanitas* (plaisanteries). Parmi les mots prononcés « pour rire » (*ludibundus*) se trouve la remarque fameuse du saint selon laquelle son corps devrait être retourné pour qu'il soit ainsi cuit des deux côtés : « il est à point » dit-il, « mangez, goûtez si cela est meilleur cru ou grillé. » Laurent offense de fait la bienséance, ses *urbanitas* vont à l'encontre de la tonalité d'*austeritas* qui devrait être évidente lors d'un rituel de punition capitale. Le tyran se réfère en retour à lui en tant que *scurra*, clown de pantomime ou acteur comique :

« il se moque de nous » s'écrie le préfet fou de rage, « quelle merveille qu'il nous tourne en ridicule avec ses traits de discours acérés, et pourtant ce dément est vivant ! Êtes-vous donc si intrépides, gibiers de potence, pour croire que vous pouvez vous en sortir avec un tel baragouin de comédien et de pauvres vieilleries tirées de scènes anciennes ? Croyez-vous que ce soit un genre de plaisanterie bienséant que de se moquer de moi ? Croyez-vous pouvoir faire rire à mes dépens et me tourner en spectacle ? Les *fasces* des juges ont-ils perdus de leur sévère maîtrise ? La clémence molle a-t-elle émoussée la hache de l'autorité ? »³⁶

- 20 Cecchi, comme Bronzino pour le *St Laurent*, juxtapose des scènes de cour avec des scènes de rue, et ses représentations de la cour tirent leurs personnages du règne des Médicis. Il a écrit une pièce sur la chute du Roi Ahab et Jézabel, jouée à la cour des Médicis en 1559 ; son *Couronnement de Saul*, dans lequel le tyran biblique apparaît sous le type de la royauté de droit divin, a été joué lors de la visite de l'Archiduc Karl d'Autriche, une décade plus tôt, l'année où la fresque de Bronzino a été dévoilée. Ces événements historiques capitaux auxquels les titres de ces pièces se réfèrent sont d'abord présentés à travers les regards de personnages de couches sociales variées, nombre d'entre eux étant de type comique ou plébéien. De plus, ces caractères comiques parlent et agissent avec une licence et une franchise qui ne s'étend pas aux courtisans et aux nobles, lesquels, ainsi que l'observe Douglas Radcliff-Umstead, « doivent s'exprimer avec précaution et souvent en secret car il y en a beaucoup à craindre et beaucoup à perdre par imprudence »³⁷. Les attaques contre la corruption officielle et les vices de la cour ne manquent pas : « la Vérité fait place à la Haine, sa meilleure amie, » remarque un personnage de *L'Exaltation de la Croix*, « et l'adulation, qui est un vice propre à la cour, est la ruine fréquente des princes »³⁸. Pourtant, les feux de la subversion sont finalement contrés par une série de reconstitutions historiques et allégoriques qui forment des *intermezzi* fastueux : les vertues cardinales joignent leur forces avec les vertus théologiques, parallèlement aux héros bibliques et aux martyrs, pour signifier l'alliance et le support mutuel de l'Église et de l'État, et leur triomphe commun. L'*Ahab* de Cecchi peut ainsi sembler offrir la confirmation de la morne opinion foucaldienne de Stephen Greeblatt à propos des effets de l'apparente subversion politique du théâtre Renaissance : « l'image idéale [du prince ou de l'état] implique la condition positive d'une constante production de sa propre et radicale subversion et la maîtrise forte de cette subversion »³⁹. Bien que pour le cas du *St Laurent* théâtral, farce et héroïque, de Bronzino, nous puissions nous demander si une telle maîtrise peut vraiment avoir lieu : nous trouvons plutôt une promiscuité du comique et de l'héroïque, de l'allégorique et de l'historique, de l'érotique et du sacré qui dépasse de loin la licence comique des pièces de Cecchi.

- 21 L'adaptation de la peinture d'histoire, de la moderne et héroïque *maniera* de Michel-Ange au théâtre comique, emporte une signification à double-tranchant. D'un côté, la chose peut être comprise comme une amélioration académique de formes populaires et vernaculaires typique de l'entreprise culturelle de l'Accademia Fiorentina à laquelle Cecchi et Il Lasca appartenaient et à laquelle Bronzino lui-même venait d'être réintégré en 1566 après une suspension de vingt ans⁴⁰. Dans son observance, voire peut-être définition, d'un canon artistique florentin, la démarche de Bronzino pourrait être considérée comme reflétant l'instrumentalisation, par les Médicis, de l'Accademia del Disegno et de l'Accademia Fiorentina en appareils idéologiques de l'État toscan. Le but de ces institutions étant de définir, administrer et superviser la culture florentine non seulement selon ce qui concernait les arts et les lettres mais aussi selon les formes

festives et collectives d'une vie religieuse et publique qui embrassait, dans la société, le populaire et l'élite⁴¹.

- 22 Une autre compréhension est toutefois possible : Bronzino percevait quelque chose de l'art de Michel-Ange que ses défenseurs cherchaient habituellement à nier ou supprimer ; Bronzino adopte et affirme effectivement quelque unes des critiques les plus négatives émises à propos du *Jugement Dernier*, et signifie par là que le langage de Michel-Ange est destiné à servir des fins somme-toute non congruentes avec l'académique, l'institutionnel ou le politique.
- 23 De par la nature fondamentalement ambiguë et ingouvernable du corps humain comme porteur de sens dans la peinture religieuse, il était fort possible de lire une œuvre sérieuse comme le *Jugement Dernier* de Michel-Ange selon un registre profane et facétieux, et nombre de ses critiques ont choisit de faire ainsi : un placard de 1540 accusait le Pape Paul III de dépravation pour avoir commandé à Michel-Ange une peinture « si obscène et ordurière » qu'elle aurait pu servir de théâtre ou de décor pour une comédie⁴². Gilio trouvait les gesticulations et accouplements des saints dénudés de Michel-Ange être pareillement vulgaires, remarquant qu'ils manifestaient un maintien plus propre aux places de marchés ou aux foires, ou à des acteurs de carnaval, qu'à l'histoire sacrée. Gian Paolo Lomazzo a encore associé les personnages du *Jugement Dernier* avec les *fachini* et les *istrioni*, comme si Michel-Ange avait l'intention de créer « un peuple de porteurs et d'acteurs caricaturaux qui bondiraient sans cesse de haut en bas » de façon indécente⁴³. Mais pour Bronzino cela revient à tout autre chose de lire Michel-Ange de cette manière ; à travers l'ensemble de son travail, l'artiste plus jeune est profondément absorbé par l'ambivalence de la signification du corps, comme signe de l'homme dans l'image divine en même temps que vaisseau de la tentation charnelle, et des contemporains ont noté ce jeu ambiguë au sein de ses premières peintures religieuses qui, selon les termes du poète Alfonso de'Pazzi, pouvaient provoquer une chute du spectateur « du Paradis aux Abysses »⁴⁴.
- 24 La question demeure de savoir pourquoi ? Et quelle force ceci a-t-il dans la Florence des années 1560 ? La réponse réside dans la transformation systématique de la culture religieuse à Florence, en même temps que pour l'Europe Catholique, sous les pontificats de Paul IV (1555-2559), Pie IV (1559-1565) et Pie V (1566-1572), au moment le plus fort du militantisme de la réforme post-Tridentine. Bronzino commença à travailler sur sa fresque à la fin de la décade qui avait vu la publication de l'Index Tridentin à Florence, les premiers autodafés de livres hétérodoxes en 1552, l'ouverture du Tribunal de l'Inquisition, et un nouveau rapprochement entre le duc Cosme et la papauté, dont les requêtes pour un maintien de l'ordre plus serré et une purge de l'hérésie et de l'erreur avaient généralement rencontré une résistance durant la partie précédente de son règne. Cosme, par exemple, a longtemps protégé le dissident religieux Pietro Carnesecchi, courtisan des Médicis et académicien, et membre dirigeant d'un groupe de Catholiques réformistes qui tendait vers le positionnement théologique de Juan de Valdes. La position Valdésienne, enracinée, comme celle de Luther, dans les écrits de St Paul, maintenait que l'on pouvait garder l'observance Catholique tout en embrassant en même temps la doctrine de la *sola fides* – du salut par la seule foi. Doctrine officiellement proscrite lors du Concile de Trente en 1547. Carnesecchi, après une longue résistance du duc Florentin, avait été livré à l'Inquisition Romaine et exécuté en 1567 ; la récompense de Cosme, deux ans plus tard, fut l'octroi par Pie V de la Couronne

du Grand Duché de Toscane. C'est en fait cette même couronne que Laurent reçoit dans la fresque, en lieu et place de la traditionnelle couronne de laurier (*lauro*) du martyr.

- 25 En 1547, un nombre remarquable d'intellectuels florentins – membres ou non de l'Accademia Fiorentina – étaient tombés sous l'influence de la pensée religieuse de Juan de Valdes, lorsque le Concile de Trente éclaircit absolument et de façon glaçante sa position sur la justification. Ces individus ayant l'esprit à la réforme se retrouvèrent dans la même position que les membres de la *curia* romaine dont la profession de *sola fides* allait de concert avec un appel à réformer l'église, à la purger des vénalités, du cérémoniel extravagant, des superstitions du cultes des reliques des saints, qui se légitimaient comme pratique de « bonnes œuvres. » Au milieu des années 1550, nous trouvons ces même individus, parmi lesquels des noms illustres comme Benedetto Varchi, Giavambattista Gelli, Antonio Grazzini, Antonfrancesco Doni, Bartolomeo Panciatici et Cosimo Bartoli, adjurant leurs enthousiasmes premiers, établissant des professions de conformité et d'obédience élaborées, ou republiant soigneusement leurs écrits religieux pour les aligner avec la nouvelle orthodoxie⁴⁵. Cette réorientation emporte un déplacement perceptible et évident depuis l'idée d'un salut individuel selon un processus intérieur, basé sur l'expérience privée de la grâce spirituelle, jusqu'à des représentations de la dévotion plus extériorisées et collectives qui incluent la prière, l'observance de rituels et la prestation ouverte des bonnes œuvres.
- 26 De bien des façons, l'iconographie de la fresque est totalement en harmonie avec le climat d'orthodoxie du moment. Même si des écrivains plus tardifs tels que Raffaele Borghini manquent d'en comprendre la chose, certains des aspects les plus remarquables de cette imagerie peuvent être expliqués au regard des préoccupations doctrinales des années 1560, et particulièrement en ce qui concerne la répudiation de la *sofia fide*. En 1559, les garçons qui jouaient dans les pièces de Cecchi ont entendu leur auteur délivrer une série de sermons issus de sa propre crise religieuse et de sa propre conversion. De substantiels passages des sermons de Cecchi traitent des saint-martyres et du martyr comme l'expression suprême des bonnes œuvres. Les « Bonnes œuvres » sont, bien entendu, ce que les adhérents à la position de la *sofia fides* ont rejeté dans leur insistance à vouloir que la foi, et la grâce divine qui ne peut être gagnée à travers des actions méritantes, soit l'unique pré-requis au Salut. L'action méritante est le règne de l'action humaine gouvernée par les vertus. La Foi, l'Espérance et la Charité, nous dit Cecchi, sont comme les os, les nerfs et la peau – elles sont mutuellement entremêlées et ne peuvent exister les unes sans les autres. La Charité, vertu qui mandate les œuvres pour autrui, correspond à la peau ; elle est le signe par lequel le christianisme se manifeste au monde⁴⁶. En 1568, Silvano Razzi, ami et exécuteur littéraire de l'académicien Bernardo Varchi, a publié un dialogue titré *Della economica christiana e civile* dans lequel Bronzino et Varchi apparaissent tous deux comme interlocuteurs⁴⁷. Malgré le titre, et au désespoir des participants du dialogue qui attendent une leçon sur l'administration des maisons, le texte de Razzi se centre sur la pratique des sept vertus. Varchi qui, dans ses propres écrits, a été dangereusement proche de la doctrine de la *sofia fides*, affirme ici les positions du Concile de Trente, fait profession d'orthodoxie contre l'hérésie, défend les bonnes œuvres en même temps que le culte des saints et la *tradizione* de la Sainte Église Romaine, pour retrouver à nouveau l'injonction de la pratique de la Foi, de l'Espérance et de la Charité sous la forme des bonnes œuvres⁴⁸. La pratique de la religion est d'abord intérieure puisque nous sommes conjoint à Dieu par la pratique de la Foi, de l'Espérance et de la Charité ; mais, par « rien d'autre que la démonstration de notre dévotion intérieure rendue visible et manifeste par certains

signes et observances produits sous le regard d'autrui »⁴⁹, elle est aussi extérieure. Varchi continue en défendant la place de l'image dans le culte chrétien – « qui donc, s'il voit, par exemple, les peintures de la naissance et des souffrances de Notre Seigneur, ne serait proie de quelque sentiment s'il considère combien le Christ a voulu souffrir pour nous, et ne produirait pas par là quelque signe de gratitude ou tout au moins une conscience de ses bénéfices ? »⁵⁰ Les images, en d'autres termes, ne doivent pas seulement stimuler la conscience du bénéfice du Christ, mais doivent aussi produire le signe de cette conscience chez le spectateur ; elles doivent produire une action en accord avec le maintien intérieur. La profession de l'orthodoxie catholique est matière à démonstration ouverte et publique : elle doit non seulement se manifester sous la forme d'actes de charité et de fortitude chrétienne, mais aussi manifester des signes et des gestes de prière et d'observance rituelle à la vue de tous. Telle est précisément la doctrine peinte par Bronzino dans son *Martyre de St Laurent*. L'économie de la visibilité que prône Razzi est ici visualisée dans les idiomes, perspectif et gestuel, du théâtre, accommodés non seulement par l'action héroïque du martyr mais aussi par le jeu concret des vertus, par la Foi, l'Espérance, la Charité et la Fortitude elles-mêmes. D'un autre côté, les vertus « courtisanes » qui ne sont pas fréquentées par la Fortitude, s'abstiennent de tels actions; les attitudes suggèrent au contraire une tension entre la personne intérieure et le comportement du dehors, une tension entre surface et substance qui définit à l'époque non seulement l'acteur, mais aussi le courtisan, le « Nicodemiste », ou ces dissidents politiques ou religieux qui cherchent des issues expressives autres à leur aliénation.

- 27 Dans le reste de mon propos, j'avancerai que, d'un côté, l'art « théâtral » de Bronzino sert une cause officielle : le réalignement, par son mécène, de Florence avec l'orthodoxie nouvellement définie par l'Eglise romaine. Mais d'un autre côté, en projetant ce programme de réforme théologique dans un langage Michelangelesque que les réformateurs catholiques ont récemment condamné, Bronzino peut être considéré comme résistant à une hégémonie totale de Rome sur Florence. Il est plus loin suggéré que le *Martyre de St Laurent* ne peut être réduit au programme totalitaire des Médicis ou de l'autorité ecclésiastique, et qu'il constitue par lui-même une initiative critique distincte. Ce qui serait au fond en jeu dans la peinture de Bronzino est la contestation d'une instrumentalisation du statut de l'art par un nouvel organe établi par l'Etat pour régler sa production ; ouvrant par là des possibilités autres pour les communautés intellectuelles et créatives impliquées.
- 28 Il nous faudrait alors, en un sens, suivre la position anti-Bakhtinienne de Greenblatt et considérer que l'inconvenance comique et l'inversion du carnaval correspondent à une sorte de limite officielle du tolérable, supportée, en termes de manifestation et de contestation, par le régime Médicis. La présence de la fresque gigantesque au sein même de l'église qui proclame la dynastie Médicis et sa continuité peut être comprise comme une sorte d'approbation officielle des énergies dissidentes qui se manifestent dans les formes festives. Dans les faits, au moins jusqu'à la décennie qui précède l'exécution de la fresque, Cosme était préparé à tolérer des formes de protestation carnavalesques et ludiques contre son règne. En 1556, son secrétaire, Lorenzo Pagni, alarmait le prince quant au rassemblement pour une célébration festive d'un groupe de Florentins constitué en *Accademia del Piano*, et qui incluait des membres de familles chargées d'une longue histoire d'opposition aux Médicis, dans la maison de Bartolomeo Panciatichi, personne sous suspicion en tant qu'ancien adhérent à des croyances religieuses hétérodoxes. Le rassemblement avait eu lieu à la date anniversaire de

l'assassinat du prédécesseur de Cosme, Alessandro de' Medici, et mettait en scène dans une célébration burlesque des rites pseudo-funéraires en l'honneur de l'Archevêque de Pise, identifié comme créature des Médicis. Cosme avait alors répondu qu'une conspiration ne pouvait que difficilement éclore en impliquant une assemblée aussi nombreuse, et que, « puisque l'esprit du peuple florentin est incapable de paresse, il est mieux qu'il s'occupe à quelque activité de cette sorte au lieu de demeurer pensif (*cogitabundi*) »⁵¹. Cosme semble assumer qu'une insubordination aussi flagrante ne peut être dangereuse ; le secret, ou demeurer calmement *cogitabundo*, étant ce qui doit être craint. Mais il eut tort en l'espèce puisque plusieurs membres de l'Accademia del Piano, dont des membres des familles Cavalcanti, Pucci et Capponi, certains d'entre eux proches du prince Francesco de' Medici, apparurent être impliqués dans une conspiration profondément enracinée contre le régime, et furent exécutés en 1559 et 1560⁵².

- 29 En ce qui concerne la fresque de Bronzino, une modalité ludique peut avoir symboliquement compensé l'austérité mandatée à Cosme par le compromis avec Rome et la réforme Tridentine. Mais elle peut aussi correspondre à une exorbitante tentative d'assimilation qui déchaîne plus qu'elle ne peut contrôler. De nombreux aspects de cette œuvre peuvent être caractérisés selon les termes d'une politique culturelle familière des Médicis, mais il reste à voir si cela suffit à un compte-rendu adéquat de la fresque. La dimension festive pourrait nous rappeler l'habitude de longue-date qu'ont les Médicis de dessiner, sur les éléments vitaux de la culture florentine, le renforcement de leur propre identification charismatique avec la ville⁵³. Des formes culturelles, issues aussi bien de l'élite que du peuple, avaient été reforgées dans une version civile et aristocratique d'une identité culturelle florentine qui maintenait le lien avec un passé populaire et républicain tout en l'idéalisant et le purgeant d'éléments politiques contradictoires. San Lorenzo, église sous le patronage des Médicis depuis plus d'un siècle, avait longtemps été l'arène de la production d'une version distinctement médicisée de la culture florentine, particulièrement à travers la centralité de la vie religieuse et les festivités laïques. Les souverainetés du sacré et du marché s'interpénétraient ici comme nulle part ailleurs ; de généreuses indulgences étaient accordées à ceux qui visitaient l'autel de St Laurent le mercredi, qui était aussi le jour du marché tenu juste au dehors de l'église ; et la grâce dont ces indulgences étaient investies avait été augmentée par les deux papes Médicis, Léon X et Clément VII. De même, il faudrait tenir compte du *Palio* annuel de St Laurent, jour de l'ostension des reliques et du cadeau macabre et festif de viandes rôties aux familles des donateurs prééminents, ou encore des rites funéraires de plus en plus sophistiqués des Médicis⁵⁴. Des comédies de Plautes étaient jouées là du temps de Laurent le Magnifique, en même temps que la traditionnelle *sacra rappresentazione* tragi-comique, le *Jeu de Cosme et Damien*. Au milieu du siècle, l'étendue des nouveautés et des curiosités associées à l'église allaient du sermon d'un frère dominicain âgé de huit ans en Mai 1564 (rappelant l'« évêque garçon » de la tradition du carnaval), et les spectaculaires obsèques funéraires de Michel-Ange l'année suivante – elles-même une entreprise marketing laborieusement montée pour l'Accademia del Disegno⁵⁵. Les traditions pouvaient prévaloir à San Lorenzo en dépit d'une réforme interne inspirée par Trente tout au long des années 1560 ; la fresque de Bronzino pourrait être considérée comme une représentation perpétuelle d'une sorte de théâtre religieux populaire de plus en plus soumis aux attaques des réformateurs des années 1560 ; dans les décades suivantes, le théâtre florentin a montré des signes croissants d'acclimatation à de nouveaux

standards didactiques et à des convenances plus rigoureuses⁵⁶. La *Sacra rappresentazione di S. Lorenzo*, de Giovanni Angelo Lottini, publiée en 1592, est une version purifiée de la légende du Saint, de laquelle sont entièrement soustraits les éléments comiques qui abondent dans l'Hymne de Prudence ou dans la fresque de Bronzino⁵⁷.

- 30 Jusqu'ici, la fresque présenterait un exemple concluant de l'action d'une politique culturelle absolutiste, une extension des outils du pouvoir à travers des formes associées à une agréable anarchie. Pourtant, ceci n'est pas la seule façon de comprendre la peinture de Bronzino ; en tant qu'instrument absolutiste travaillant par ouverture et inclusion, ce désir d'adapter la variété des traditions florentines, et les groupes et identités sociales qui leurs sont associés, est pour le moins discutable, que l'on comprenne ces opérations comme servant une fonction instrumentale simple, ou traduisant l'extension d'une envahissante « domination de l'œil. »⁵⁸ Écrivant sur l'espace public florentin, Stephen Milner a défendu une modalité de l'analyse qui puisse traiter « la façon dont les symboles, avec leurs associations multiples, peuvent permettre à des visions alternatives de l'ordre social de coexister à côté des formes dominantes. Des changements dans le déploiement d'un symbole particulier, par ceux en charge du pouvoir, ne constituent pas tant une appropriation de ce symbole que l'attribution à celui-ci d'une lecture alternative préférée »⁵⁹.
- 31 D'une certaine façon, Bronzino manifeste les symptômes d'une entreprise aliénée en dessinant passivement son identité depuis celle d'un précédent puissant et canonique. Pourtant, autrement, Bronzino apparaît aussi comme lecteur de symboles plutôt que soumis à des influences ; sa façon ironique de sous-estimer Michel-Ange – l'Adam et les *ignudi* de la Sixtine, la Vénus Bettini, le *capitano* de la chapelle Médicis – indique qu'il est possible de lire des symboles à l'encontre de leur nature, que les significations du « lecteur » ont finalement priorité sur celle de « l'auteur », et que l'aliénation ou la rupture entre l'œuvre et son auteur en fait un support précaire de l'intention officielle. L'effet, toutefois, n'est pas complètement celui d'une chute du sublime au ridicule ; l'art de Michel-Ange fournit un autre élément crucial qui étend grandement la portée expressive d'une modalité scénographique de la peinture historique telle que la définit Bronzino. Alors que la poésie et les écrits de Michel-Ange dramatisent l'aliénation qui sépare l'œuvre du quant-à-soi de l'artiste, certains de ses travaux ont aussi été vus comme porteurs d'une qualité qui les placent au delà des significations souhaitées par les mécènes. Il a souvent été observé et reconnu, au seizième siècle même, que la figure humaine chez Michel-Ange se meut et agit moins selon une fonction narrative que selon un pathos énigmatique, une dimension d'inquiétude pensive que les contemporains ont parfois identifié à la *melancholia*⁶⁰. Ceci relève surtout du Michel-Ange « Florentin » plus que du « Romain », et cela été en particulier vu comme définissant les allégories de la Chapelle Médicis. À l'opposé du régime Médicis, au moment de son départ définitif pour Rome dix ans plus tard, en 1534, Michel-Ange assignerait de fameuse façon une signification politique négative à la lassitude mélancolique de ces figures : la Nuit interpelle l'observateur en lui enjoignant de ne point la distraire de ses rêveries « aussi longtemps que perdure la blessure et la honte » ; le poème était traversé par l'exil politique anti-Médicis⁶¹. Les premières notes propres à l'artiste sur le projet du tombeau caractérisent les allégories en tant qu'assassins de l'un des ducs Médicis, maintenant aveugle et sans mouvement dans la mort⁶². Le langage de Michel-Ange ne manifeste pas seulement le scandale du théâtral, du corps inconvenant mis en scène ; il emporte aussi avec lui l'insubordination

potentielle du pensif, de la mélancolie, du *cogitabundo* ; de tels tempéraments dont Bronzino se rend compte qu'ils ne s'opposent aucunement.

- 32 Il n'a pas été le seul interprète de Michel-Ange à réaliser cela. Dans cette même église San Lorenzo, le maître de Bronzino, Pontormo, a achevé en 1556 un cycle de fresques monumentales dont l'iconographie et les particularités stylistiques ont confondu les spectateurs contemporains ; Vasari le décrit comme « rempli de figures nues dont l'ordre, le dessin, l'invention, la composition, la couleur et la peinture sont réalisées selon sa propre et personnelle façon, avec tellement de mélancolie et peu de plaisir pour le spectateur » qu'il en est finalement incompréhensible : « même moi, qui suis artiste, ne peut le comprendre. »⁶³ Selon les termes de Vasari, c'est un échec en tant que commande des Médicis. C'était cette même qualité d'insouciance aliénée et mélancolique que Cosme déplorait chez son fils Francesco, et qu'il trouvait insubordonnée ; par sa passivité, le prince semblait, selon une lettre de son père en 1561, « plus à même d'être gouverné par d'autres que de gouverner. »⁶⁴
- 33 C'est précisément cette qualité qui caractérise les personnages à la base du trône princier, ceux identifiés plus haut avec la Justice, la Tempérance et la Prudence. Celles-ci sont empreintes d'une impénétrable absorption en soi qui semble œuvrer contre la visibilité et l'intelligibilité de l'espace perspectif peint, là où les corps et leurs motifs sont si présents à la vue. Un tel comportement réservé et troublé contraste fortement avec la déclaration de soi, ouverte et publique, de la Foi, de l'Espérance, de la Charité et de la Fortitude qui donnent en exemple la visibilité et la réponse conjointes par Razzi et par Cecchi. Justice, Tempérance et Prudence, vertus qui relèvent du souverain, sont au contraire consignées à l'inactivité, voire à la dissimulation. La Prudence, en particulier, évoque la vertu courtisane de Machiavel et Castiglione, et n'apparaît pas tant comme vertu que comme compétence essentielle pour la survie, comme vertu caractérisée d'abord par la dissimulation ; en présence d'un tel souverain, c'est un fait de Prudence, pour la Justice et la Tempérance que de ne pas affirmer leurs prétentions, de ne pas soulever d'alarmes⁶⁵. Même Razzi conçoit la Prudence en tant que perspicacité politique⁶⁶. Pour les membres de la cour et de l'intelligentsia florentine, pour ces sujets des Médicis ici dépeints comme ceux d'un Laurent persécuteur, pour des « Nicodémistes » comme Carnesecchi qui professent une conformité de façade avec les formes officielles de la religion tout en restant fidèle en leur fort intérieur à l'esprit de la *sola fides*, ces vertus cardinales peuvent évoquer un recours à la discrétion qui passe devant les impératifs d'une conduite droite. Leur comportement réticent et absorbé correspond au seul recours des sujets d'un prince dans un climat coercitif de conformité idéologique. Et la plus théâtrale des peintures résiste ici à l'économie du voir, à la performance ouverte de la foi et de l'orthodoxie Catholique conjointe par Varchi dans le dialogue de Razzi. Au delà de son programme officiel et plutôt orthodoxe, l'image affirme une perception de la disjonction depuis le point de vue d'un spectateur contestataire et aliéné – le besoin de déguiser et protéger des cas de conscience plus troubles.
- 34 Est-il concevable qu'un artiste, qui par tant d'autres côtés semble partisan des Médicis, puisse avoir souhaité placer son art hors de leur portée ? Concrètement, une lecture de la poésie burlesque de Bronzino suggère que la chose ressort plus que d'un seul effet inconscient. Le poème *Il piato* (vers 1552-1555) est une mésaventure sinistre et fantastique qui advient à Bronzino lors d'une nuit chaotique à Florence, un énigmatique tableau allégorique. Au centre trône un impassible géant nommé

Arcigrandone et qui extrait de l'or et de l'argent d'êtres humains prisonniers d'un marais, tout en étant par ailleurs oublieux du chaos qui l'entoure. Son corps grouilles de parasites humains qui ressemblent à des courtisans mercenaires ou des académiciens chamailleurs, tandis qu'à ses pieds une foule réclame justice à l'encontre d'une fille vertueuse, assistée de deux êtres allégoriques plutôt familiers – une femme avec une colonne de porphyre brisée et l'autre qui brandit un sceptre. Ces deux figures, qui semblent représenter la Fortitude et la Justice, ne bronchent pas alors que la fille innocente est torturée par la foule ; elle est finalement sauvée par un génie ailé qui lui parle en des termes laissant penser qu'elle est Astrée, véritable déesse de la justice qui abandonne une terre hostile pour le ciel au passage final de l'Age d'Or. Le poème a été considéré comme une parodie de *L'Enfer* de Dante, ou comme la délibérément énigmatique « ruine d'une allégorie » ; il est encore difficilement possible que quelque lecteur de Bronzino ne voit pas le géant – une figure de dimension véritablement « cosmique » – comme Cosme extorquant des richesses du peuple et ne faisant évidemment rien pour prévenir une mauvaise gestion de la justice sur ses terres⁶⁷. De même que pour ses autres poèmes burlesques, *Il piato* se caractérise par dessus tout par la passivité du personnage de l'auteur (dans tous les sens, le sexuel inclus) ; Bronzino est quelqu'un à qui arrivent les choses, sans réel exercice propre de l'action. Ainsi que Dante, il assiste aux événements comme dans un rêve, et de plus prétend ne pas les comprendre. Une telle passivité revêt un formidable avantage, elle permet de présenter les choses comme si elles n'avaient pas été activement formées ou contrôlées, « auteurialement » parlant. C'est une haute performance de dissimulation de cour que de pouvoir l'étendre à la responsabilité de l'auteur ; le poète Bronzino est apparemment inondé d'images, précisément de la façon dont, dans ses peintures, il semblerait englouti au sein d'influences stylistiques plus puissantes. Le langage apparaît comme un système chaotique où tout signifie potentiellement autre chose, et suggère habituellement un sous-texte sexuel vulgaire ou charnel. Le poids de la lecture de telles significations subversives est retourné vers le lecteur, de la même façon qu'il est laissé au spectateur du carnavalesque *St Laurent* de le comprendre comme un *exemplum* de la cour des Médicis.

- 35 La culture florentine, alors qu'elle est ici inventée par le membre d'un groupe chargé de sa définition et de sa préservation, offre un lieu de résistance au sein d'un climat idéologique d'absolue conformité. Centrale pour son entreprise se trouve l'ironie de promouvoir une théologie entièrement dans l'esprit de la réforme alors que cette entreprise adopte un idiome stylistique et un langage figuratif qui résistent à la demande romaine de chasteté et de simplification de l'imagerie religieuse. Les allusions à Michel-Ange, à la fois sans détours et facétieuses, les tensions de la narration et du dessin monumental, la combinaison de l'histoire, du portrait et de l'allégorie, la glorification des Médicis au cœur même d'une scène absolutiste du « tyran-en-action », tout ceci donne à l'œuvre la qualité d'un détachement ironique qui permet à l'artiste de servir au prince une image de soi en tant que réformateur tout en traitant aussi d'une crise religieuse plus large et de la façon dont elle affecte un grand nombre de ses pairs. Le Maniérisme de Bronzino peut bien sûr ici correspondre à une première manifestation de la peinture académique, à un art gouverné par des processus théoriques et une imitation des canons ; mais si cela était le cas, il marquerait aussi l'espoir que l'académie puisse être autre chose que l'extension du domaine de l'hégémonie des Médicis, vers un autre endroit de la vie et de la pensée florentine.

NOTES

1. Le texte charnière est celui de John Shearman, « *Maniera as Aesthetic Ideal*. » In *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. 4 vols. (Princeton : Princeton University Press, 1963), II, 200-222, suivi de *Mannerism*, (Harmondsworth : Penguin, 1967). Concernant le terme et le concept voir Ernst Gombrich, « *The Historiographical Background*, » in *The Renaissance and Mannerism*, 163-174 ; voir aussi Elizabeth Cropper's Preface to Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*. 2nd edition, (Vienna: IRSA, 1992), et les commentaires de Croppers sur la *maniera* dans la Postface à *Francesco Salviati e la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris* (1998), Ed. Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna, et Michel Hochmann (Rome: École Française de Rome, 2001), 691-698; pour une sélection représentative des écrits sur le Maniérisme au XXe siècle, voir Liana De Girolami Cheney, Ed. *Readings in Italian Mannerism* (New York : Garland, 1997).
2. Arnold Hauser, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. (Cambridge and London : Harvard University Press, 1965), particulièrement pp 96-97.
3. « And although works of art are not thought and notion simply as such, but an evolution of the notion out of itself, an alienation of the same in the direction of sensuous being, yet for all that the might of the thinking spirit is discovered not merely in its ability to grasp *itself* in its most native form as pure thinking, but also, and as completely, to recognize itself in its self-divestment in the medium of emotion and the sensuous, to retain the grasp of the self in that 'other' which it transforms but is not, transforming the alien factor into thought-expression, and by so doing recovering it to itself. » G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art* (Introduction, part I) trans. F. P. B. Osmaston, 4 vols (London : Bell and Sons, 1920), Vol. 1, 16. [La traduction de la philosophie allemande en général, et celle de Hegel en particulier, étant toujours délicate, la traduction en anglais utilisée par l'auteur est ici conservée, *ndt.*]

« La transavanguardia e anche gli artisti della generazione successiva ripercorrono le maniere di prodursi del linguaggio in un inarrestabile

5. Comme exemple de ce point de vue, voir Frederick Hartt, « *Power and the Individual in Mannerist Art*. » In *The Renaissance and Mannerism*, 222-239.
6. Il y a quelques importantes exceptions telles : Nancy Vickers, « *The Mistress in the Masterpiece*, » in *The Poetics of Gender*, Ed. Nancy K. Miller (New York : Columbia University Press, 1986), 19-41 ; Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture* (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2002), particulièrement 13-14, en ce qui concerne l'argument qu'un art manifestement artificiel puisse ne pas être nécessairement perçu comme dépourvu d'âme, superficiel, voire autonome au XVIe siècle, mais qu'il puisse au contraire « fournir aux artistes de nouvelles modalités de connexion religieuses ou sociales » ; Morten Steen Hansen, *Pellegrino Tibaldi and the Art of Hubris*. Dissertation, Baltimore, The Johns Hopkins University, 2001.
7. Pour une discussion récente et exhaustive de l'oeuvre qui se prononce aussi sur ses échecs, voir Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Instituzione*, 2 vols. (Florence : Olschki, 1987), I, 197-213. D'autres discussions incluent Marcia Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in S. Maria Novella and S. Croce 1565-1577* (Oxford : The Clarendon Press, 1979), 73, et *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century* (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1999), 238 ; Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I* (Turin : Einaudi, 1997), 403-407; Graham Smith, « *Bronzino's Use of Prints: Some Suggestions*. » *Print Collector Newsletter IX* (1978-1979), 1, 30-32 ; Maurice Brock, *Bronzino*, trans. David Poole Radzinowicz and Christine Schultz-Touge (Paris : Flammarion, 2002), 313-326.

8. Raffaele Borghini, *Il Riposo* (Florence : Marescotti, 1584) ; reprint, ed Mario Rosci, 2 vols, (Milan: Labor riproduzioni e documentazioni, 1967), I, 62 : « ...ha fatto l'imperadore nella sua storia a fresco di San Lorenzo che fa tormentare il martire intorniato da suoi baroni tutti nudi, o con pochi panni ricoperti, cosa molto disconvenevole a personi che servano superbi principi; sí come ancora mal vi si convengono quelle virtù in forme di bellissime donne a sedere fra l'altra gente: e si pure li piaceva il farlevi, dovea in aria o in altro luogo separato figurarle... » Borghini est moins avare de compliments plus loin : « Ultimamente dipinse il Bronzino à fresco in una facciata della Chiesa di San Lorenzo il martirio d'esso Santo con un numero infinito di figure variate d'habiti, e di gesti, con una bellissima prospettiva, e vi sono molti ignudi condotti con grande diligenza, e disegno (538). » Ainsi que l'est Francesco Bocchi, *Bellezze di Firenze* (Florence: Giunti, 1591), 257: « Sono pronti i ministri del tormento, & altri portano legne, & altri attizzano, & con diversi, e varij atti mostrano, quanto valesse questo raro artefice. E lodato un'edifizio di superbo sembante: si veggono le colonne, che diminuiscono, lequali sono di lungi, con bellissima proporzione, e tutte le parte espresse con molto senno fanno vista ricca, & mirabile. » Wazbinski, *L'Accademia Medicea*, 198, établit incorrectement que Bocchi déprécie la fresque de Bronzino « dove riconoscono gli huomini intendenti eccessivo artificio. » Alors que la critique est en fait dirigée contre le bas relief de la chaire, de Donatello, qui traite du même sujet (250-51).
9. Charles McCorquodale, *Bronzino* (New York : Harper and Row, 1981), 154.
10. Arthur McComb, *Agnolo Bronzino : His Life and Works* (Cambridge: Harvard University Press, 1928), 52.
11. Sydney J. Freedberg, *Painting in Italy, 1500-1600* (Harmondsworth : Penguin, 1971), 315.
12. Pamela Jones, « Art Theory as Ideology : Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception, » in *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, Ed. Clare Farago (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1995), 127-140.
13. Pamela Jones, « Art Theory as Ideology : Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception, » in *Reframing the Renaissance : Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, Ed. Clare Farago (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 127-140.
14. En ce qui concerne la « contre-maniera » des œuvres commissionnées par les églises mendiante florentines sous la direction de Vasari durant les dernières années du règne de Cosme 1er, voir Hall, *Renovation and Counter-Reformation*.
15. Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*. In *Trattati d'arte del cinquecento*, Ed. Paola Barocchi, 3 vols, (Bari : Laterza, 1961), II, 3-97.
16. Wazbinski, *L'Accademia Medicea*, 200 : « In questa operazione c'è un chiaro intento: parlare col linguaggio di Michelangelo. » See also Hall, *After Raphael*, 238. L'argument de Wazbinski est repris et développé par Brock, *Bronzino*, particulièrement pp 322-323. Dans une étude à venir [en 2004, date de la parution de l'article, ndt.] Patricia Reilly montrera comment la centralité du modèle michelangelesque quant à l'imitation a été concurrencée durant les dernières années par Giorgio Vasari et ses partisans ; la seconde édition des *Vies* de Vasari, de même que sa pratique artistique entre les années 1550 et 1560, montre une nouvelle adhésion de l'histoire Romaine à la peinture de Raphaël.
17. Concernant des commentaires sur les préoccupations de Gilio à propos du genre, voir Charles Dempsey, « Mythic Invention in Counter-Reformation Painting », in *Rome in the Renaissance : The City and the Myth*, Ed. P. A. Ramsey (Binghamton, New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1982), 55-75.

18. Un souci du genre et du décorum n'est, bien sûr, pas nécessairement et à chaque fois déterminé par une fin instrumentale ; l'observation se limite ici à la cooptation idéologique du genre par Paleotti et Gilio, et à la *maniera* « réformée » imposée par Cosme et Vasari à Santa Maria Novella et Santa Croce. Pour l'argument que le décorum « tient lieu, pour l'art, de potentiel à résister à la coercition au nom d'un appel à l'idéal », voir Robert Williams, *Art, theory and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techne to Metatechne* (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1997), 73-108. Pour la controverse littéraire sur le genre et les réponses artistiques, voir aussi Stephen J. Campbell, « The Carracci, Visual Narrative, and Heroic Poetry after Ariosto. The Story of Jason in Palazzo Fava. » *Word and Image* 18 no. 3 (2002), 210-230.
19. Voir l'illustration de la « scène tragique » vitruvienne dans Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura* (Venice, 1540, et les éditions suivantes).
20. « Fece anche in palazzo, quasi ne' medesimi tempi, due anni alla fila per carnevale, due scene e prospettive per comédie, che furono tenute bellissime. » Vasari, « Delle Accademici del Disegno...e prima del Bronzino, » in *Le opere di Giorgio Vasari*, Ed. Gaetano Milanesi, 9 vols. (Florence: Sansoni, 1906/1981), VII, 598. Pour une discussion du contact de Bronzino avec le monde du théâtre, des festivités et du carnaval, voir Leatrice Mendelsohn, « L'Allegoria di Londra del Bronzino e la retorica di carnevale. » In *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Ed. Monika Cämmerer (Munich : Bruckmann, 1992), 160. Dans un article qui n'a pas été publié, « Bronzino's Martyrdom of S. Lorenzo in Perspective, » Malcolm Campbell a proposé que « la montée terriblement ardue du plan du sol, la mise en motif aplatie des formes et la compacité grotesque des figures » peut être en partie expliquée par le point de vue depuis lequel le duc Médicis aurait pu voir la fresque – un balcon surélevé directement situé sur la nef de l'église : « depuis cette position surélevée, le duc Cosme aurait pu voir le St Laurent comme l'interconnexion d'une ample scène spatialisée, le centre d'un orage de figures en mouvement et en raccourcis. St Laurent, dans un espace désormais plus rationnel, aurait expressément recommandé l'attention du duc à la Cappella Maggiore et au Christ en Gloire qui apparaissent dans les fresques de Pontormo, le bien-aimé mentor et ami de Bronzino. » Un tel point de vue pourrait, d'une façon suggestive, croiser celui du tyran dans la fresque, qui surveille lui aussi la scène depuis une position surélevée.
21. Sur le croisement des genres dans l'invention anatomique, que ce soit pour la Vénus Bettini ou pour d'autres œuvres, voir Frederika H. Jacobs, « Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian : *Femmina, Masculo, Grazia*. » *Art Bulletin* 82 no.1 (2000), 51-68. Voir aussi le catalogue d'exposition *Venus and Love : Michelangelo and the new Ideal of Beauty*, Ed. Franca Falletti and Jonathan Katz Nelson (Florence, 2002).
22. Selon Vasari, *Opere* vol. 5, 418-419, la composition de Bandinelli était initialement prévue pour une fresque du chœur de San Lorenzo, commissionnée par Clement VII en 1525. Voir Berenice Davidson, « Marcantonio's Martyrdom of S. Lorenzo. » *Bulletin of the Rhode Island School of Design*, 47/3 (1961), 1-6 ; Bruce Davis, *Mannerist Prints: International Style in the Sixteenth Century* (Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1988), 114-115.
23. Borghini, *Il Riposo*, 62: « ...ha fatto l'imperadore nella sua storia a fresco di San Lorenzo che fa tormentare il martire intorniato da suoi baroni tutti nudi, o con pochi panni ricoperti, cosa molto disconvenevole a personi che servano superbi principi. »
24. A propos des dessins, voir Craig Hugh Smyth, *Bronzino as Draughtsman. An Introduction* (Locust Valley, New York : J. J. Augustin, 1971), 44-45 ; le dessin du porteur est ici identifié comme une copie mais probablement effectuée à partir d'un dessin de Bronzino qui a existé ; voir aussi *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence* (New Haven and London : Yale University Press, 2002), 303, présenté par Janet Cox Rearick. Sur le Dieu-rivière, voir aussi Larry Feinberg, *From studio to studiolo. Florentine Draftsmanship under the First Medici Grand Dukes* (Oberlin College : Allen Memorial Art Museum, 1991), 80.

25. A propos du témoignage d'Allori, voir son *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno* in *Scritti d'arte del cinquecento*, Ed. Paola Barocchi, 3 vols (Florence : 1971-77), II, 1949.
26. G. Ferrari, « Public Anatomy Lessons and the Carnival: the Anatomy Theatre of Bologna. » *Past and Present* 117 (1987), 50-106; Les conclusions de Ferrari sont débattues dans Andrea Carlino, *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning* (Chicago : University of Chicago Press 1999), 70-85, qui explore aussi les phénomènes de tumulte lors des séances publiques d'anatomie.
27. Voir Stephen J. Campbell, « 'Fare una Cosa Morta Parer Viva' Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art. » *Art Bulletin* LXXXIV (2002), 596-620.
28. Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, 2 vols. (Turin : Loescher, 1891), II, 178-184.
29. Ce n'est pas la seule occasion pour laquelle Bronzino soumet les standards iconographiques à un retravail poétique qui peut parfois apparaître oblique ; L'*Allégorie de Vénus* de Londres en est un exemple bien connu, de même que les deux fonds de tapisseries dessinés par Bronzino et discutés par Lynette Bosch, « Time, Truth and Destiny. Some Iconographical Themes in Bronzino's *Primavera* and *Giustizia*. » *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXVII (1983), 73-82. Comme la figure du Temps dans l'*Allégorie* qui apparaît avec un sablier mais sans faux, les figures du Tibre, de la Justice et de la Tempérance du *St. Laurent* omettent toutes un attribut crucial : un enfant additionnel, une balance, un autre vase.
30. L'homme barbu plus âgé ressemble fortement au portrait anonyme de Borghini de la Christ Church Picture Gallery, à Oxford, bien que la figure de Bronzino ait en quelque sorte une barbe plus fournie. Borghini fut un intellectuel florentin des plus distingués et occupa un certain nombre de positions administratives importantes, parmi lesquelles celle de lieutenant de l'Accademia del Disegno ; ceci explique probablement son importance dans une peinture aussi traversée par l'esprit de l'académie. Pour l'identification des portraits, voir Wazbinski, *Accademia Medicea*, 199; Robert W. Gaston, « Iconography and Portraiture in Bronzino's *Christ in Limbo*. » *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27 (1983), 65, propose différentes identifications : « Le Prince Francesco de' Medici...le Pape Médicis récemment décédé, Pie IV, et...le génie héroïque de l'Accademia del Disegno's, Michel-Ange. » Si le portrait de Pie IV peut être vérifié, il ne pose aucune difficulté particulière en ce que son inclusion se ferait sur la base de son statut de membre adopté par la famille Médicis. Sur l'adoption, voir Roberto Cantagalli, *Cosimo I de' Medici, Granduca di Toscana* (Milan : Mursia, 1985), 238.
31. La lettre du 11 Février 1565 laisse clairement apparaître que la commission concerne originellement deux fresques se faisant face sur les murs de l'église : « ...quanto alle pitture che disegniate di fare nelle dua facciate di San Lorenzo... potrete cominciare a farne i disegni accioli vediamo e ce ne risolviamo perch' ci sar grato per l'ornamento di quella chiesa. » Cité par Cox-Rearick in *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, 303.
32. Par exemple, en 1564, Vincenzo Borghini, chargé d'organiser une mise en scène d'une *sacra rappresentazione* traditionnelle pour Giovanna d'Austria, informe avec regret le duc Cosme que la forme était presque entièrement passée de mode. Les compagnies voisines traditionnelles ne jouaient plus ces pièces ; Finalement, la Compagnie de Ste. Agnès fut contrainte de se réunir pour une *Festa della Nunziata* à S.Spirito ; la pièce ancienne fut soumise à certains aménagements en accord avec la « gentilezza di questi tempi, » selon Borghini, mais sans participation d'experts qui avaient « gran pratica delle cose vecchie. » Voir d'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, II, 185-187. Vasari, *Opere*, VIII, 616, qui remarque que la pièce fut jouée à la plus grande satisfaction de la foule « che essendone stato per molti'anni privo. »
33. *La Romanesca; farsa di Giovanmaria Cecchi Fiorentino* (Florence and Rome: Tipografia Cenniniana, 1874), 2. Sur cette pièce et d'autres par Cecchi, voir Douglas Radcliff-Umstead, *Carnival Comedy and Sacred Play. The Renaissance Dramas of Giovan Maria Cecchi* (Columbia Miss. : University of Missouri Press, 1986).

34. Pour la comédie de Cecchi sur Ste. Agnès, voir Jacqueline Brunet, « Noces terrestres, noces spirituelles : *L'acqua vino* de G. M. Cecchi et ses remaniements. » In *Culture et idéologie après le concile de Trente: Permanences et changements*, Ed. Michel Plaisance (Abbeville : F. Paillart, 1985), 62.
35. Sur Il Lasca's *commedie spirituali*, voir Robert J. Rodini, *Antonfrancesco Grazzini: Poet, Dramatist and Novelliere, 1503-1584* (Madison : University of Wisconsin Press, 1970), 105; sur l'amitié de Bronzino avec Il Lasca, voir Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art* (New Haven and London : Yale University Press, 2001), 110, 177.
36. *Peristephanon II : Hymnus in honorem passionis Laurentii Beatissimi Martyris*, 312-330 : « ridemur, ' exclamat furens/ praefectus, 'et miris modis/ per tot figuras ludimur:/ et vivit insanum caput!/ Inpune tantas, furcifer, /strophas cavillo mimico/ te nexuisse existimas,/ dum scurra saltas fabulam?/ concinna visa urbanitas/ tractare nosmet ludicris?/ egon cachinnis venditus/ acroma festivum fui?/ adeone nulla austeritas,/ censura nulla est fascibus?/ adeon securem publicam/ mollis retudit lenitas? »
37. Radcliff-Umstead, *Carnival Comedy and Sacred Play*, 132.
38. Cecchi, *L'Esaltazione della Croce*, quoted in Apollo Lumini, *Le sacre rappresentazioni italiane dei secoli xiv, xv, e xvi* (Palermo : Montaina, 1877), 267.
39. Greenblatt, « Invisible Bullets. » In *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley : University of California Press, 1988), 41.
40. La plupart des artistes avaient été exclus après une réforme des statuts de l'académie en 1547; il était accepté en 1549 qu'ils puissent être réadmis s'ils faisaient preuve d'une capacité à écrire de la poésie. Bronzino fut réadmis suite à la présentation de deux *canzoni* à la gloire du duc Cosme en 1566. Sur l'entreprise littéraire de Bronzino et ses relations avec l'Académie, voir Deborah Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet* (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2000). Sur la culture académique de Florence, voir Michel Plaisance, « Culture et politique à Florence de 1542 à 1551 : Lasca et les 'Humidi' aux prises avec l'Académie Florentine. » *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, 2 vols. (Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1974), II, 149-242, et Rick Scorza, « Borghini and the Florentine Academies. » in David S. Chambers and François Quiviger, *Italian Academies of the Sixteenth Century* (London : The Warburg Institute, 1995), 137-163 ; Michael Sherberg, « The Accademia Fiorentina and the Question of the Language: The Politics of Theory in Ducal Florence. » *Renaissance Quarterly* LVI (2003), 26-55.
41. Pour une compréhension en ce sens des académies florentines, voir Karin-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno* (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2000).
42. La lettre circula sous le nom du réformateur catholique Fra Bernardino Ochino : « una pittura cosi obscena et sporca come quella di Michel Angelo nella cappella, ove si hanno da cantare li offitii divini, la quale molto meglio servirebbe in un theatro o scena comica ove qualche cosa obscena si havesse si havesse da recitare. » Cité dans Romeo de Maio, *Michelangelo e la Controriforma* (Bari : Laterza, 1981), 53-51
43. Pour une identification par Gilio des comportements appropriés au théâtre, à la taverne ou à une fête de mariage, voir *Dialogo*, 75. Le *Sogni* #5 de Lomazzo, dialogue fictif entre Phidias et Léonard de Vinci, commente les baisés « da nozze e da bordelli » et un comportement plus approprié aux « fachini » et « istrioni » ; Il rapporte aussi l'intention du Pape Paul IV de détruire la fresque coupable « d'exhibition vicieuse de nudité et de bouffonneries » Concernant cette caractérisation, ainsi que d'autres, du *Jugement Dernier* en termes d'*atti istrionici* et de basse comédie, voir de Maio, *Michelangelo*, 39, et Bernardine Barnes, *Michelangelo's Last Judgement: The Renaissance Response* (Berkeley : University of California Press, 1998), 87.

44. Le poème de Pazzi est cité dans Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine, devise ne' sue quartieri*, 10 vols. (Florence : Viviani, 1754), I, 97, comme preuve de la dépravation de son art : « Scusi il Pittor chi guarda, e fermi il passo,/ Perchè l'intenzion sua fu di far questo,/ Di formar Cristo, i Santi, e il resto,/ Ma egli sbaglio dal Paradiso al chiasso. » Voir aussi Robert W. Gaston, « Iconography and Portraiture, » 42.
45. Sur la situation difficile de ces florentins et leurs efforts pour embrasser l'orthodoxie, voir Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, 155-290; sur les relations de Varchi et Gelli à l'hétérodoxie religieuse, voir aussi Gaston, « Iconography and Portraiture, » 52-66.
46. Cecchi, *Ragionamenti Spirituali* (1558), avec introduction et notes de Konrad Eisenbichler (Toronto : Dovehouse Editions, 1986), 97.
47. Sur le dialogue de Razzi, voir Gaston, « Iconography and Portraiture, » 56, et Firpo, *Gli affreschi di Pontormo*, 252-260.
48. Silvano Razzi, *Della economica christiana e civile...ne i quali da una nobile brigata di donne e huomini si ragiona della cura e governo famigliare, secondo la legge christiana e vita civile* (Florence : Sermartelli, 1568), 35, sur le Concile de Trente 64-79 sur la Foi, l'Espérance et la Charité, 152 sur la prière et les bonnes œuvres, et 156 et suivantes sur les vertus Cardinales.
49. « Interiore, per lo quale (mediante l'intelletto e l'affezione) ci congiugniamo con Dio col mezzo della Fede, Speranza e Charita, e esteriore, che non è altro che una certa dimostrazione di esso culto interiore, il quale si manifesta visibilmente per certi segni e cerimonie apparenti nel cospetto degl'huomini. » Razzi, *Della economica christiana*, 94.
50. « Chi è quegli che, nel vedere le pitture le quali ci rappresentano *poniam caso* il nascere, il patire e la morte del nostro Signore, che non si risenta tutto in considerando quanto ha voluto per noi sofferire il figliuol di Dio et per conseguenza non mostri e non faccia alcun segno di gratitudine o almeno di conoscenza de'benefizii? » Razzi, *Id.*, 79.
51. Cet épisode est examiné par Domenico Zanrè, « Ritual and Parody in Mid-Cinquecento Florence. Cosimo de'Medici and the Accademia del Piano. » In *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de'Medici*, Ed. Konrad Eisenbichler (Burlington VT : Ashgate, 2001), 189-205.
52. Comme le remarque Zanrè, « Ritual and Parody, » 198 ; sur la conspiration de Pandolfo Pucci, voir Cantagalli, *Cosimo I de'Medici*, 242-246.
53. Approche caractéristique des études les plus récentes, plus particulièrement Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Ithaca : Cornell University Press, 1980), voir en particulier 374-377 sur les *sacre rappresentazioni*.
54. Gaston a montré que la vie liturgique de San Lorenzo était fortement été parcourue par le laïque bien avant qu'elle ne devienne l'arène principale choisie par les Médicis pour faire étalage de leur pouvoir devant l'ensemble de la société florentine. Il pointe un véritable commerce liturgique à San Lorenzo depuis le XVe siècle, à mesure que des familles « prennent » les jours des fêtes des saints – ce qui correspond à une privatisation de l'espace liturgique par l'élite à travers des rangs de chapelles et d'aumôneries. Voir « Liturgy and Patronage at San Lorenzo, 1350-1650. » In *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, eds. F.W. Kent and Patricia Simons (Oxford : Oxford University Press, 1987), 111-33. Concernant la liturgie et les traditions de San Lorenzo, voir aussi Domenico Moreni, *Continuazione delle memorie istoriche dell'Ambrosiana Imperial Basilica di San Lorenzo di Firenze dall erezione della chiesa presente a tutto il regno Mediceo*. 2 vols (Florence, 1816); et Ilaria Ciseri, « Scenari festivi a San Lorenzo: Apparati, Cerimonie, Spettacoli, » in *San Lorenzo: I documenti e i tesori nascosti* (Florence : Marsiglio, 1993), 41-44, 69-75.
55. Le 3 mai 1564, le *Diario* de Lapini rapporte : « A di 3 Maggio 1564 doppo Vespro predico in S. Lorenzo di Firenze un Fraticino dell'Ordine di S. Domenico di età di anni otto, più tosto mancho, che più, quale aveva imparato a mente certe prediche, et quelle recitava, che se n'ebbe pocha satisfazione per havere lui poco petto, e spirito, e la Chiesa era tutta piena, e fu tenuta cosa rarissima, considerando alla tenera età. » Cité dans Moreni, *Continuazione*, II, 305.

56. Richard Andrews, *Scripts and Scenarios. The Performance of Comedy in Renaissance Italy* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 220-25, dégage une tendance grandissante, au sein de la théorie et de la pratique dramatique, pour des « convenances de l'orthodoxie » qui prennent le pas sur des « convenances de la vérisimilitude. » La comédie célèbre, *La pellegrina*, écrite au milieu des années 1560 par des membres de l'*Accademia degli Intronati*, a été soumise à des coupes et des révisions pour sa remise en scène au mariage de Ferdinando de' Medici en 1589 ; ceci reflète des pressions nouvelles concernant l'orthodoxie, les références diffamant le clergé ou les matières religieuses en général étant retirées.
57. Giovanni Angelo Lottini, *Sacra rappresentazione di S. Lorenzo* (Florence : Sermartelli, 1592).
58. L'expression est de Marvin Trachtenberg, *Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997), particulièrement 276, à propos de la Piazza della Signoria sous le principate Médicis, et les effets perspectifs des Uffizi: « le puissant instrument urbaniste de l'autorité crée par la jeune république a été sémiotiquement converti en un appareil de règle Médicis, opération par laquelle le procès de construction dramatise par lui-même le pouvoir du nouvel ordre. »
59. Stephen J. Milner, « The Piazza della Signoria as Practiced Place. » In *Florence. Re-Visioning the Renaissance City: Art, Patronage, and the Dynamics of Space*, Ed. by Roger J. Crum and John T. Paoletti (Cambridge : Cambridge University Press, à paraître [en 2004 ndt.])
60. Gian Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*. In *Scritti sulle arti*, Ed. Roberto Ciardi, 2 vols. (Florence : Marchi and Bertolli, 1974-1975), I, 292: « Perchè egli ha dato alle figure sue una forma terribile cavata da i profondi secreti dell'anatomia, da pochissimi altri intesi, tarda, ma piena di dignità e maestà, con le arie e gli affetti maninconici, quali sono degli uomini dati allo studio et all'contemplazione. E perchè egli era tale ancora nei suoi costumi, si può dire che sia stato fra pittori come un Socrate. »
61. « Caro m'è'l sonno, e più esser di sasso, / mentre che'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / perb non mi destar, deh, parla basso. » Texte dans *The Poetry of Michelangelo*, Ed. James M. Saslow (New Haven and London : Yale University Press, 1991), 419, remarquons la discussion du sonnet dans les dialogues de Donato Gianotti en exil.
62. « Noi abbiàno col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano... » Texte complet dans *Poetry of Michelangelo*, 84.
63. Vasari, *Opere*, VI, 287.
- Concernant les préjugés professionnels et politiques de Vasari à l'encontre de Pontormo, voir Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, especially 187-211.
64. « Ma guai se il futuro principe entra nella comune opinione della gente in fama di essere maneggiato e aggirato dai suoi servitori, diventa semplicemente ridicolo agli occhi del mondo. » Pour la lettre, voir *Cosimo I de' Medici: Lettere* Ed. Giorgio Spini, préface de Antonio Panella. (Florence: Vallecchi, 1940), 174-188; paraphrase dans Cantagalli, *Cosimo de' Medici*, 249-52.
65. Sur cet aspect de la Prudence, voir John Martin, « Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe. » *The American Historical Review* 102/5 (1997), 1309-1342, particulièrement 1325 citant Lucio Paolo Rosello's *Ritratto del vero governo del principe dall'esempio vivo del gran Cosimo de Medici*: « Je prétends qu'il y a grande différence entre l'homme prudent, à propos duquel je souhaite parler, et le flatteur ; car ce dernier, de son propre chef, et non pas parce qu'il serait poussé par la nécessité, aborde autrui de façon trompeuse et avec de fausses flatteries là où le premier est obligé par la nécessité... et s'accommode au moment, dissimulant ici, révélant là, suivant ce que permet les circonstances. »
66. *Della economica christiana*, 156: « Secondo Agostino, che ell' P una Virtù, la quale secondo, che richiede l'honesto, insegna all'huomo quello che dee desiderare, e quello, che fuggire, a quello che sia da dare, e quello che no. Siate prudenti dice il Signore, come Serpenti, e semplici come colombe. »

67. Pour le poème, voir *Agnolo Bronzino: Rime in Burla*, Ed. Franca Petrucci Nardelli (Rome : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988), 218-272. Pour une lecture fructueuse de *Il Piato*, qui, néanmoins, ne mentionne pas l'apparente référence à Cosme, voir Parker, *Bronzino : Renaissance Painter as Poet*, 133-139 et 142-152.

RÉSUMÉS

Le présent essai appartient à un projet plus large qui vise à restaurer une sorte de potentiel critique à la pratique des artistes d'Italie centrale au milieu du seizième siècle, et à rouvrir la question maniériste en tant que réaction aux tensions historiques et aux malheurs du temps. Il comprendra le Maniérisme comme une pratique qui conduit à un clivage entre son propre procès de fabrication du sens, ses intérêts théoriques internes, et les institutions politiques et religieuses qu'il a pour dessein de servir. Alors que les artistes peuvent emprunter une posture de subordination courtoise ou académique devant l'autorité ou la tradition, la conscience de soi qui opère dans leurs travaux peut être considérée selon un soi « autre » qui confronte le spectateur à des significations non autorisées, soi « autre » par lequel l'aliénation peut acquérir un potentiel critique.

The following essay is part of a larger project that seeks to restore a sense of critical potential to the practice of central Italian artists of the mid-sixteenth century, and to re-open the question of Mannerism as a reaction to historical tensions and predicaments. It will understand Mannerism as a practice that points to a cleavage between its own processes of making meaning, its own internal theoretical concerns, and the political and religious institutions it is designed to serve. While artists might affect a posture of courtly or academic subordination before tradition and authority, the self-consciousness that operates in their work might be regarded as an 'other' self, one that confronts the viewer with unauthorized meanings, and where alienation might have a critical potential.

INDEX

Keywords : Mannerism, Bronzino, martyrdom, grid, Florence, St Lawrence, San Lorenzo, Medici, Cosimo I, Counter-reform, art categories, period

Mots-clés : Maniérisme, Bronzino, martyre, grille, Florence, Saint Laurent, San Lorenzo, Médicis, Cosme premier, Contre-réforme, catégories artistique, période

AUTEURS

STEPHEN J. CAMPBELL

Directeur du Département d'Histoire de l'Art de l'université John Hopkins, Stephen Campbell est spécialiste de l'art italien du XVe et du XVIe siècle. Centré autour de la culture artistique des cours de l'Italie du Nord, son intérêt se focalise sur le peintre férarrais Cosme Tura et le célèbre maître padouan André Mantegna.