

TRIZZULLO, E., « Beuzelin, Cécile : L'Anticamera Benintendi. Morale et politique dans la peinture domestique à Florence vers 1523, Florence, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2015 », in *Histara. Les Comptes rendus* [en ligne], 2017, <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=2821>.

Mentionnée à plusieurs reprises par Giorgio Vasari dans ses *Vite*, l'*anticamera* de Giovan Maria Benintendi constitue peut-être l'un des ensembles iconographiques les plus représentatifs de l'art florentin de la première moitié du XVI^e siècle. Par le biais d'une analyse fine et rigoureuse, Cécile Beuzelin se fixe l'objectif de mettre en exergue l'intérêt de ces quatre panneaux, aujourd'hui conservés entre Dresde, Berlin et Florence, ainsi que la pertinence de les envisager en tant que cycle signifiant. Mêlant approche iconologique érudite et contextualisation constante, Cécile Beuzelin offre une étude indispensable en levant le voile sur les circonstances de commande pourtant cruciales de cet ensemble pictural.

À la suite d'une élogieuse préface rédigée par Maurice Brock, Cécile Beuzelin entame son ambitieux ouvrage par un état de la question dans lequel elle fait une constatation des plus surprenantes : si les quatre panneaux de l'antichambre du palais Benintendi ont tous fait l'objet d'analyses séparées, ils n'ont jamais été envisagés comme un ensemble cohérent. Or, selon l'auteure, un curieux événement relevant presque du fait divers est intimement lié à l'iconographie atypique de ce cycle : l'implication de Benintendi dans un pari lié à la prétendue bâtardise du cardinal Jules de Médicis, fils illégitime de Julien de Médicis, considéré par ses détracteurs comme inéligible au trône de saint Pierre. Cette élection, centrale dans la vie florentine, aura son lot de conséquences d'un point de vue global. En effet, Charles Quint, alors empereur, attend quant à lui d'être couronné, et donc reconnu, par le nouveau pontife. L'objectif de Cécile Beuzelin est clair : le cycle de peintures et le contexte politique doivent être confrontés.

L'analyse s'ouvre alors sur la figure du commanditaire de ce décor, Giovan Maria Benintendi. Par l'utilisation scrupuleuse des sources anciennes, le profil biographique du banquier florentin est minutieusement reconstitué, tout comme l'historique de ses commandes artistiques. Vient ensuite le détail du sulfureux pari à l'origine des quatre panneaux de l'antichambre. En 1523, dans un climat tendu où le roi de France et l'empereur ne cachent pas leurs prétentions sur les territoires lombards, les paris vont bon train tant à Rome qu'à Florence concernant l'élection du futur pape. Alors que Benintendi parie sur l'élection de Julien de Médicis, Piero di Giovanni Orlandini, républicain opposé à la famille florentine, mise quant à lui sur son échec, et invoque la bâtardise de Jules de Médicis. Cet affront lui vaut d'être décapité sans procès. À travers ce chapitre, Cécile Beuzelin plante le décor, et révèle non seulement Benintendi comme un banquier actif dans le milieu politique et patricien de Florence mais aussi et surtout, comme un fin amateur de l'art de l'*oltralpe*, n'hésitant pas à recruter des artistes italiens capables d'imiter la manière nordique.

L'auteure poursuit son discours en s'attardant sur la définition des différents éléments composant l'espace domestique dans lequel se déploie le cycle décoratif. D'emblée, on comprend que l'*anticamera* Benintendi, préservant l'intimité de la chambre et servant probablement de lieu de représentation, compte parmi les plus luxueuses de Florence. Surtout, Cécile Beuzelin identifie les différents tableaux comme des panneaux de *spalliera*, c'est-à-dire des tableaux de dimensions importantes dont la composition est aérée, disposés sur les murs à hauteur d'homme. Outre le rôle esthétique indéniable de ces décors, l'auteure insiste sur leur portée morale et politique, dont l'analyse sera au cœur des chapitres suivants.

Consacrant un chapitre par panneau, Cécile Beuzelin entame la lecture du cycle par *Le Bain de Bethsabée et la lettre à Urie* de Franciabigio. C'est à travers cette association

iconographique, rare dans l'art florentin mais plus fréquente en Europe du nord, que Benintendi s'associe pleinement au retour des Médicis, et fait subtilement référence à la controverse de la bâtardise. Cécile Beuzelin le démontre en opérant un retour scrupuleux au texte véterotestamentaire relatant l'histoire de David, roi guerrier à l'origine de la généalogie du Christ. En plus de coïncider avec le début de la narration, le tableau arbore la date de « 1523 », figurée sur un détail de sa composition. Cette inscription permet de dater précisément le décor de l'antichambre. L'auteure s'attarde ensuite sur la structure du panneau, où jeux de regards et axes compositionnels permettent au spectateur de comprendre que David est uniquement montré sous un jour négatif. La suite de l'histoire du roi, où ce dernier apparaît comme se repentant de son adultère et de son assassinat, est en effet passée sous silence. Une attention particulière est également accordée au motif du bain, figuré par Franciabigio comme un bain profane, et qui, comme le démontre l'auteure, fait clairement référence aux bains quotidiens d'hommes et de femmes tels que les a notamment représentés Dürer. C'est précisément en identifiant ce transfert artistique que l'auteure démontre de quelle manière Franciabigio est parvenu à créer un motif hybride inédit, mêlant allusion au baptême et au bain profane. Sous cet angle, Cécile Beuzelin développe un discours autour des bains, que certains auteurs antiques et modernes ont qualifiés de lieux de luxure, et donc de bâtardise, liant ainsi parfaitement ce sujet à la remise en cause de la légitimité du nouveau pape. Ensuite, c'est le motif spécifique de la figure de David qui est analysé. Après avoir retracé l'origine de cette iconographie, Cécile Beuzelin démontre comment cette figure biblique, étroitement associée aux rois et aux empereurs, peut être comprise comme une dénonciation de l'attitude des souverains européens contemporains de Benintendi, François I^{er} et Charles Quint, ces derniers convoitant les territoires italiens comme tous les rois francs et germains avant eux. Mais comme chaque tableau de ce cycle, l'œuvre de Franciabigio contient une signification supplémentaire, plus « locale », comme la qualifie Cécile Beuzelin. En effet, la présence de David est une référence directe à la République florentine, elle aussi critiquée et réprouvée par Benintendi.

La Légende du roi mort de Bachiacca, panneau central dans la compréhension globale du cycle, constitue également une curiosité iconographique. Se distinguant par sa complexité et sa polysémie, ce tableau est rendu parfaitement lisible aux yeux du lecteur moderne grâce aux analyses méthodiques de Cécile Beuzelin. Alors que les origines littéraires de ce thème atypique et ses occurrences dans l'art sont décrites, l'auteure fait part d'un constat : le motif de la Légende du roi mort, qui apparaît surtout dans un contexte domestique, provient une fois de plus du nord de l'Europe. Identifiant les biais par lesquels le thème est arrivé dans l'art toscan, l'auteure s'attarde sur la façade de la maison Hertenstein peinte par Hans Holbein. Le décor de cette demeure met notamment en scène l'épisode de la Légende du roi mort, et d'autres épisodes de *virtù* qui, quant à eux, trouvent plutôt leurs origines dans l'art italien. C'est à cette occasion que Cécile Beuzelin insiste sur la fréquence des transferts artistiques entre nord et sud, s'effectuant dans les deux sens, notamment explicables par les liens économiques forts existant entre les deux régions. L'analyse iconographique mène ensuite l'auteure à conférer à la *Légende* une signification en prise directe avec le contexte politique de l'année 1523 : Clément VII, figuré sous les traits de Salomon, dirigeant son regard vers la figure christique également associée à saint Sébastien, invite le spectateur à reconnaître le bon fils, défenseur de Dieu. Autrement dit, le pape couronnera Charles Quint si ce dernier consent à imiter le bon fils, à servir l'Église et à refuser de s'attaquer au père de la patrie, symbolisé par la figure de Marsyas, faisant elle-même allusion à Cosme l'Ancien. Une fois de plus, références « mondiales » et « locales » se trouvent mêlées, tandis que la question de la filiation est omniprésente.

Cécile Beuzelin se consacre ensuite à l'analyse du troisième panneau, *l'Adoration des mages*, peint par Pontormo. L'auteure revient sur la faveur dont le culte des mages jouissait à la Renaissance, et comment ces rois païens, ayant reconnu le fils de Dieu, étaient envisagés

comme des symboles de conversion, particulièrement auprès des riches patriciens florentins, tels les Médicis. Pour l'auteure, ce panneau présente également une originalité compositionnelle puisqu'il donne à voir le cheminement des mages depuis le doute jusqu'à la reconnaissance, en passant par l'indécision, chacun de ces états étant figuré par l'un des rois. Cette atmosphère de doute est accentuée par la présence d'un élément iconographique singulier, la sage-femme Salomé, dont l'histoire et les occurrences sont bien plus fréquentes dans l'art de l'*oltralpe*. Cécile Beuzelin s'attarde en outre sur une autre particularité visible dans le tableau de Pontormo : la représentation de la Rencontre des mages, qui, associée à l'Adoration, provient directement de modèles issus de la peinture flamande. L'auteure poursuit en démontrant à quel point les croisements de regards et les positions de chacun des personnages sont censés guider le spectateur instruit, et l'amener à saisir la signification riche et complexe de cette composition. Comme à son habitude, elle relie enfin cette interprétation aux événements historiques de 1523 en identifiant les mages comme des modèles à suivre pour l'empereur, dont la foi devra être tout aussi inébranlable.

L'ultime panneau du cycle Benintendi, le *Baptême du Christ* par Bachiacca, est également l'épisode qui, après le *Bain de Bethsabée et la lettre à Urie*, la *Légende du roi mort* et l'*Adoration des mages*, vient clore la généalogie christique représentée. Après un bref rappel de la vie et du martyr de Jean-Baptiste, Cécile Beuzelin démontre comment, depuis l'époque byzantine, l'épisode du baptême du Christ a été assimilé au couronnement de l'empereur par le pape, associant logiquement ce dernier au Baptiste. Le saint patron de la ville de Florence, placé au centre de la composition, renvoie selon l'auteure à la primauté de la domination médicéenne par rapport à la République, figurée par la figure du Christ-roi, davantage excentrée dans le tableau. L'auteure ne néglige pas les correspondances liturgiques de l'Adoration des mages, du Baptême du Christ et de la fête de saint Jean-Baptiste. À ce propos, elle fait remarquer comment ces fêtes ont fini par se célébrer simultanément, justifiant ainsi leur coexistence dans le cycle Benintendi. Enfin, l'auteure clôt son propos en évoquant l'hypothèse de John Shearman selon laquelle le *Saint Jean Baptiste* d'Andrea del Sarto, conservé au Palazzo Pitti, aurait également décoré l'*anticamera* Benintendi. Cécile Beuzelin n'exclut pas cette possibilité, bien qu'il aurait été probablement ajouté au cycle dans un second temps.

Ce vaste programme pictural, motivé par l'élection du deuxième pape Médicis, est décidément un discours politique en images. Multipliant les couches de sens et les rapports entre motifs, le cycle alterne entre un discours principal, l'affirmation de la suprématie papale, et un discours plus local, celui de l'allégeance au pouvoir médicéen. Surtout, ces *exempla* sollicitaient les spectateurs érudits de ces tableaux, les proches de Benintendi, progressivement conduits vers le thème central de ce cycle : la reconnaissance du bon fils. Après avoir offert au lecteur un résumé efficace de ses brillantes analyses, c'est sur ce dernier point essentiel, c'est-à-dire la part active du spectateur et la complexité de l'art florentin du XVI^e siècle, que Cécile Beuzelin achève sa conclusion, et clôt magistralement son bel ouvrage.

Cette étude vient indéniablement combler un vide historiographique, et revendique une approche méthodologique claire. En effet, si le *Marsyas* de la *Légende du roi mort* de Bachiacca invitait à voir au-delà des apparences, Cécile Beuzelin a, quant à elle, démontré l'intérêt de voir au-delà de la peinture, et de faire du contexte historique et politique une donnée majeure dans la compréhension de l'iconographie. C'est avec rigueur et un style clair que l'auteure développe ses analyses, sans jamais basculer dans la surinterprétation. Surtout, au-delà du brillant travail d'analyse iconologique, Cécile Beuzelin est parvenue à sortir de l'ombre le commanditaire de ce cycle, Giovan Maria Benintendi, injustement négligé par la critique. Outre la reconstitution minutieuse de sa biographie à l'aide de documents d'archives, la personnalité et les goûts de ce fin amateur de l'art de l'*oltralpe* ont été mis en

lumière avec brio, contribuant à mieux connaître le cercle si vaste de commanditaires gravitant autour des Médicis. Sur tous les points, Cécile Beuzelin livre une étude riche et interdisciplinaire en parfait accord avec les préoccupations actuelles de la recherche en histoire de l'art.