

La Conversion de saint Paul

Gravure au burin sur deux feuilles collées. H. 0,535 ; L. 0,935. Second état. Inscription sur le fragment de rocher à gauche : *COSMI MED. FLORENTIAE / DVCS. II. LIBERALITATI / D. / FRANCISCI FLOR. IO. CAR. SALVIATI. / ALVMI INVENTVM. / AENEAS. PARMEN. EXCVDEBAT. / ANNO. D. MDXLV* ; sur le bouclier du premier plan : *Appresso Luca Guarinoni*.

Historique

Collection abbé de Marolles.

Bibliographie

Aretino [1545], éd. 1957-1960, II, p. 84-87 ; Doni [1549], éd. 1970, c. 52 verso ; Vasari (1568), BB, V, p. 18, 525 ; Huber, 1787, p. 329 ; Bartsch, 1813, XV, p. 286-287, n° 13 (d'après F. Floris) ; Nagler, 1860, II, p. 876 ; Passavant, 1864, VI, p. 122, n° 13 ; Voss, 1912/1, p. 32-34 ; Voss, 1920, I, p. 249 (éd. it., 1994, p. 168) ; Müller Hofstede, 1964, p. 97 ; Rotili, cat. exp. Benevento, 1964, p. 64, n° 32 ; Monbeig Goguel, 1978, p. 20-21, fig. 23 ; Borea, cat. exp. Florence, 1980, *Il Primato*, p. 272, n° 728, repr. ; *Illustrated Bartsch*, 30, 1985, p. 23, n° 13 (286) ; Rubin, 1987, p. 101, note 81 ; Borea, 1989-1990, p. 30, 37-38, note 118 ; M., n° 47 et p. 21 ; Costamagna, 1994/2, p. 120-125, fig. 2 ; Land, 1994, p. 142-150 ; Landau et Parshall, 1994, p. 293-294, fig. 311 ; Sricchia Santoro, cat. exp. Bruxelles-Rome, 1995, p. 317-318.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Inventaire Eb 11 fol.

La *Conversion*, dont on connaît deux états, a joui d'une grande fortune critique dès sa parution en 1545. Après l'avoir dédiée au duc Cosimo I de' Medici, Salviati en envoya un exemplaire à l'Arétin, qui l'en remercia dans une lettre d'août 1545. Selon Borea (cat. exp. Florence, 1980, *Il Primato*, p. 272) et Mortari (M., p. 305), le second état comporte l'adresse de Giacomo Paolini, et non celle de Guarinoni, tous deux éditeurs vénitiens. La missive de l'Arétin (voir Nova, *supra*, p. 66), une des plus longues de cet écrivain prolixe, est un document fondamental pour la critique d'art de la Renaissance et nous permet d'apprécier la grande importance attachée à l'estampe au milieu du siècle. La puissance narrative de l'écrivain, habitué à collaborer avec son ami Titien (Freedman, 1995), avait été particulièrement stimulée par la composition mouvementée de Salviati (Land et Landau-

Parshall). La célébrité chez les contemporains de la grande estampe de Vico, large de près d'un mètre et tirée sur deux feuilles, comme jadis la *Bataille des dieux marins* de Mantegna (Hind, V, 15, 5 et 6), est confirmée par les mentions élogieuses dans les œuvres de Doni (1549) et de Vasari (1568). Au dire de celui-ci, « la grande planche de la Conversion de saint Paul, pleine de cavaliers et de soldats, qui fut trouvée admirable et assurée un grand renom à Enea » (BB, V, p. 18) avait été « dessinée longtemps auparavant à Rome » par Salviati (BB, V, p. 525).

Le soin avec lequel l'œuvre avait été préparée est attesté par les nombreux dessins qui s'y rattachent. Le soldat vu de dos, à gauche, au premier plan, est la reprise, inversée, d'un beau dessin à la pierre noire du Museum of Fine Arts de Boston (Inv. 1951. 751 ; M., n° 20), tandis que le soldat couvrant son visage de ses mains, au premier plan à droite, vient d'un dessin, également à la pierre noire, mais dans le même sens (M., n° 400 ; sur ce dessin et le précédent, voir Costamagna, 1994/2, p. 120, fig. 3 et 4 ; voir aussi CAT. 30). Les rapports des deux études avec la gravure sont évidents, mais il est possible que Cecchino ait élaboré ces figures pour un autre projet : en dehors des variantes mineures (le bouclier et la cuirasse du soldat vu de dos, la suppression du bouclier pour le soldat qui se couvre le visage), il faut remarquer qu'un seul des deux dessins est repris dans l'estampe inversée et que les dimensions des figures gravées sont plus petites que celles des modèles dessinés (les deux feuilles mesurent respectivement 39,5 x 25,8 et 34,6 x 26,1 cm). Il semble que l'artiste ait esquissé les deux soldats pour une composition plus ambitieuse et qu'il les ait ensuite réutilisés pour compléter le dessin à graver.

Une troisième feuille, qui a appartenu au British Rail Pension Fund, reproduit la composition entière (M., n° 326). Jugé parfois comme une copie, le dessin (que je connais seulement par une photo généreusement communiquée par Philip Pouncey, il y a bien des années) est trop abîmé pour être apprécié de façon objective, mais le style des parties les mieux conservées ne semble pas être celui de Salviati : le

fait que le dessin et la gravure correspondent dans les moindres détails justifie l'opinion selon laquelle il s'agirait d'une réplique tirée de l'estampe ; il ne faut pas oublier pourtant que ses dimensions (30,0 x 50,9 cm) sont inférieures presque de moitié à celles de l'œuvre définitive. Par hypothèse, on pourrait attribuer la feuille en question à Enea Vico lui-même : dérivée du projet original de Salviati, elle constituerait une phase intermédiaire dans l'élaboration de la planche de cuivre. La composition suscita l'enthousiasme de l'Arétin, sans doute en mesure d'apprécier les « citations » raphaëlesques (sur ce point, voir Costamagna, 1994/2, p. 120-122) : les effets de lumière, l'animation de la scène, le paysage *all'antica* et les références érudites étaient bien faits pour susciter la réaction d'un observateur aussi avisé que lui. Le thème était cher aux graveurs par sa portée narrative et dramaturgique. On serait tenté de définir la *Conversion* de Salviati comme une œuvre typiquement « maniériste » par son dynamisme exacerbé, mais certains éléments de la composition relèvent d'un répertoire désormais bien établi : le Florentin Francesco Rosselli, mort en 1513, avait déjà gravé une *Conversion* (Hambourg, Kunsthalle, Landau et Parshall, 1994, p. 83, fig. 73) où l'un des guerriers se tient la tête entre les mains, tandis que les soldats, au premier plan, fuient à toutes jambes vers le spectateur, dans une attitude semblable à celle imaginée par Cecchino. Quoi qu'il en soit, la gravure de Vico eut un impact énorme sur la culture figurative de l'époque : non seulement dans le milieu toscano-romain (voir Nova, *supra*, p. 70, note 35) – il faut mentionner aussi la réplique de la Galleria Doria, à Rome (voir Sricchia Santoro, repr.), exécutée par un élève, avec des éléments tirés d'autres œuvres de Salviati et du *Jugement* de Michel-Ange –, mais aussi en Europe, comme l'atteste un panneau anverso de majolique exécuté dans l'atelier à Anvers de Guido Andries en 1547 (Monbeig Goguel, 1978, p. 20-21). D'autre part, la composition de Salviati intéressa Rubens, qui, à l'occasion, collectionna et retoucha des dessins de Cecchino, même si le peintre flamand en a donné une

interprétation antimaniériste, comme l'a souligné Müller Hofstede (1964, p. 97) dans une étude consacrée à l'iconographie de la *Conversion*.

Les raisons qui poussèrent Salviati à publier la gravure sont très diverses : la nécessité de s'imposer parmi ses rivaux dans le milieu médicéen après une longue absence fut déterminante, mais il ne faut pas sous-estimer le désir de se mesurer avec Michel-Ange qui, à cette époque, peignait à fresque le même thème sur les parois de la chapelle Pauline au Vatican.

A. N.



Crucifixion

Gravure au burin, H. 0,353 ; L. 0,470.
Inscription : ANT. SALAMANCA.
ECXVDEBAT. ROMÆ. ANNO. 1541.

Historique

Acquis de Colnaghi
en 1951 (Fidence Fund).

Bibliographie

Bartsch, 1813, XV, p. 18-19, n° 8
(anonyme, école de Marcantonio
Raimondi ; s. n. d'i.) ; Passavant, 1864,
VI, p. 76, n° 21 (dans le style d'Agostino
Veneziano ; s. n. d'i.) ; Voss, 1920,
I, p. 250 (éd. 1994, p. 169) ; Cheney,
1963, II, p. 622 (anonyme italien
du XVI^e siècle), III, fig. 86 ; Borea,
cat. exp. Florence, 1980, *Il Primato*,
p. 271, n° 721, repr. ; Ravanelli Guidotti,
1984, p. 191, p. 195, fig. LXIX (b) ;
Illustrated Bartsch, 28, 1985, p. 25,
n° 8 (18) ; M., n° 8 et p. 21.

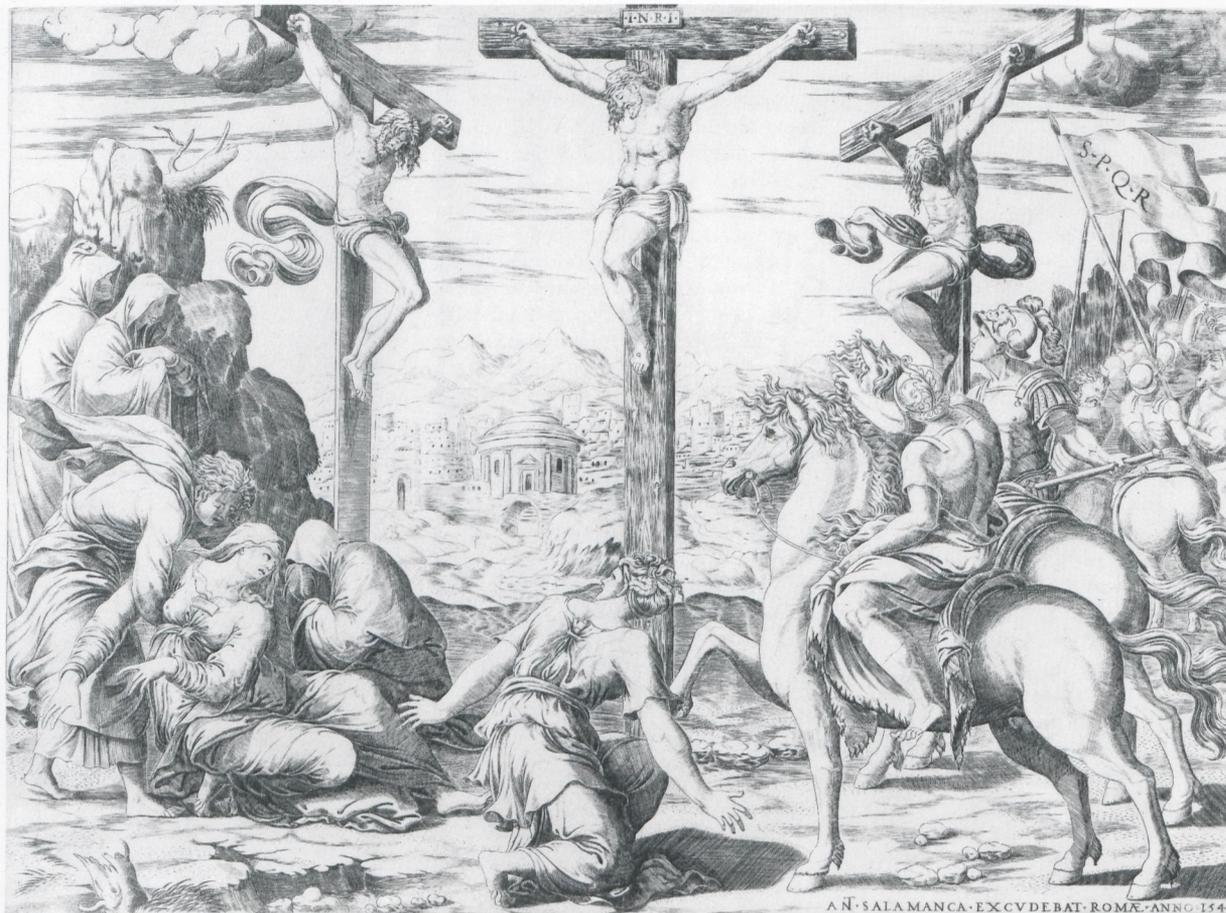
Exposition

Florence, 1980, *Il Primato*, n° 721.

Londres, The British Museum,
Department of Prints and Drawings,
Inventaire 1951-4-7-82.

Cataloguée par Bartsch parmi les œuvres des disciples de Marcantonio Raimondi, l'estampe, à mon avis, doit être attribuée à l'auteur d'*Adam et Eve avec Abel enfant* (voir Nova, *supra*, fig. 2 ; M., n° 25), vraisemblablement le Bolonais Girolamo Faccioli : alternance identique de traits entrecroisés et de lignes verticales parallèles, qui donne aux rochers une luminosité particulière ; utilisation similaire du burin pour créer des modulations sur le sol ; même traitement sommaire du paysage et du profil des montagnes au fond. La conception revient à Salviati, comme l'a reconnu Voss : il pourrait s'agir d'un des dessins confiés à Faccioli en 1539, au dire de Vasari (BB, V, p. 518) : en effet, la pose de la Vierge a été comparée par I. H. Cheney à celle de la *Visitation* à San Giovanni Decollato (1538).

Dans la carrière de Salviati, à cette époque, les modèles issus de Perino del Vaga – par exemple les deux figures debout derrière saint Jean – jouent encore un rôle important, et la composition comporte même un hommage à la *Déposition* de Perino autrefois à Santa Maria sopra Minerva : le *perizonium* du Bon Larron, gonflé par le vent, ne peut s'expliquer sans une



référence à ce modèle, aujourd'hui conservé en partie à Hampton Court (Inv. n° 690).

L'invention de Cecchino a eu, comme toujours, son écho dans les arts appliqués : en témoigne la plaque de céramique, exécutée vers 1545 dans l'atelier de Francesco Mezzarisa à Faenza, qui reproduit le Christ en croix et la Madeleine, quoique les figures soient insérées dans un paysage emprunté à une autre source (CAT. 33 ; Wilson, 1987, p. 70). Salviati eut des rapports constants et nombreux avec la Romagne (voir Nova, *supra*, p. 70, note 34) : une recherche sur les modèles des majoliques produites dans cette région permettrait peut-être d'identifier d'autres dessins de l'artiste.

A. N.

Projet pour la décoration d'une chapelle avec comme tableau d'autel le Christ en croix

Plume et encre brune, pinceau et lavis brun. H. 0,390 ; L. 0,260.

Historique

P. J. Mariette (L. 1852), montage avec cartouche *BALTHASAR PERUZZI SENENSIS DELIN.* Ex *Collectionne P. J. Mariette 1741* ; vente Paris, 1775, partie du n° 583 ; acquis pour le Cabinet du roi ; Inv. ms. Morel d'Arleux, 1797-1827, I, n° 1228 (Peruzzi) ; marques du Louvre (L. 1899 et 2207).

Bibliographie

Cheney, 1963, II, p. 140, 538, III, fig. 111 ; n° 1228 ; Monbeig Goguel, 1972, p. 116, n° 134, repr. ; Bambach Cappel, 1990, p. 209 ; M., n° 447.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 1409.

Attribué à Peruzzi par Mariette et Morel d'Arleux, il a été rendu à Salviati par Philip Pouncey (Cheney). Catherine Monbeig Goguel, à laquelle on doit l'analyse la plus poussée de cette feuille, la date autour de 1540.

Cheney a remarqué un lys, à peine esquissé, à côté de l'hermès, sur le côté droit de l'autel et a suggéré de voir dans le dessin un projet commandé par Pier Luigi Farnese, pour une église de ses domaines, à Castro ou à Nepi. Toutefois, comme l'a souligné C. Goguel, le commanditaire au pied de la croix est un prélat et ne peut donc représenter Pier Luigi.

Quoi qu'il en soit, le modèle illustre l'extraordinaire talent – on serait tenté de dire la fièvre décorative – de Salviati : alors que la *pala* figurée au centre ne comporte que quatre figures, presque dans l'esprit de la Contre-Réforme, l'invention de l'artiste se déploie surtout dans les parties ornementales (hermès, *putti*, festons, encadrements), qui devaient probablement être exécutés en stuc.

La puissante ordonnance des pilastres justifie l'attribution antérieure, mais erronée, à Peruzzi : leurs bases élevées et la corniche à chapiteaux composites correspondent au vocabulaire utilisé à la Renaissance dans le décor intérieur des églises romaines.



A. N.



Mario Cartaro (ou Kartaro)

(Viterbe, ? - Naples, 1620)

Martyre de sainte Catherine

Gravure au burin. H. 0,330 ; L. 0,217.
Inscriptions : 1563 AVKM à gauche, et à droite *Francisco salviati in / ventor.*

Historique

Acquis le 26 avril 1884 chez Danlos et Delisle.

Bibliographie

Bartsch, 1813, XV, p. 526, n. 13 ; Nagler, 1843, XIII, p. 431 ; Le Blanc, 1856, II, p. 442, n° 17 ; Voss, 1912/1, p. 62 ; Cheney, 1963, II, p. 623, III, fig. 297 ; Rotili, cat. exp. Benevento, 1964, p. 71, n° 47 ; Oberhuber, cat. exp. Vienne, 1966, p. 194, n° 330 ; cat. exp. Londres, 1974, n° 76 ; Borroni, 1977 ; Borea, cat. exp. Florence, 1980, *Il Primato*, p. 272, n° 732, repr. ; McTavish, cat. exp. Arezzo, 1981, VIII, p. 282, 40 ; *Illustrated Bartsch*, 31, p. 415, n° 13 (526) ; Cheney, 1992, p. 158, note 18 ; M., n° 20.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Inventaire Eb. 101a rés. fol. 100 (C. 7260).

Le dessin préparatoire est attribué à Salviati par Cartaro lui-même, mais la date de 1563, correspondant à celle de la mort du peintre, a été contestée par tous les spécialistes modernes. La composition rappelle vaguement le *Martyre de sainte Catherine* peint à Florence à Santa Maria Novella par Giuliano Bugiardini, un des maîtres de Salviati. Toutefois, Cheney pense que la composition n'appartient pas aux premières années de la carrière de Cecchino : les figures musclées, leurs poses violentes et contournées ne sauraient être antérieures au début des années 1550. Evelina Borea date le projet vers 1550, tandis que D. McTavish le situerait plutôt vers 1545, comme la *Conversion de saint Paul*, gravée par Vico (voir CAT. 29). Mortari enfin considère que l'œuvre « reflète des caractères transitoires dans l'évolution stylistique de Salviati ».

McTavish, avec raison, associe la gravure à un modèle (Windsor, Inv. 5958) donné à tort à Tibaldi par Popham (Popham et Wilde, 1949, p. 338, n° 949) et rendu à Salviati, vers 1550, par Gere (Schilling et Blunt, 1971, p. 234, Joannides, cat. exp. Washington, 1996-1997, p. 190, n° 64), mais en raison surtout de la mise en page : l'architecture semi-circulaire qui constitue le fond du décor et l'apparition céleste entre les rayons lumineux filtrés

par les nuages. Or les visages et les coiffures des deux personnages sur le proscenium du *Martyre* sont, en fait, des transpositions soigneuses des types, caractéristiques de Salviati, esquissés au premier plan des modèles pour la Sala Regia (notamment Windsor, Inv. 5081 et 5062 (CAT. 49 et 50), datés en général vers 1560 (Cheney, 1963, III, p. 557).

Nous nous trouvons ici devant une alternative : ou le *Martyre de sainte Catherine* est une œuvre tardive, étant donné ses rapports évidents avec certaines études pour la Sala Regia ; ou bien ces mêmes études appartiennent, elles aussi, à une période antérieure, vers 1550, et pourraient ouvrir un chapitre important, et inconnu, sur l'entreprise romaine. Nous savons, en effet, grâce à une lettre du 10 décembre 1547, adressée par Paolo Giovio à Vasari (Frey, 1923-1940, I, p. 209), que Cecchino, ayant eu vent de la mort de Perino, s'était précipité à Rome, précisément pour achever les peintures de la Sala Regia. Vasari, d'autre part, nous apprend dans la *Vie* de Salviati que celui-ci chercha à plusieurs reprises, et par tous les moyens, à récupérer la commande : autrement dit, si le *Martyre* a été conçu vers 1550, comme l'affirment les historiens récents, il s'ensuit que Salviati commença à s'occuper concrètement de la Sala Regia plus tôt qu'on ne l'avait pensé jusqu'ici. Si, au contraire, on refuse d'anticiper la chronologie des dessins pour ce décor, il faut en déduire que la gravure est, elle aussi, une œuvre tardive.

A. N.



Les Hébreux traversant le Jourdain

Plume et encre brune, lavis brun.
H. 0,182 ; L. 0,156. Collé en plein.

Historique

J. Richardson Sen. (L. 2184) ; Barnard, n° 362 (L. 1420) ; Bertheels, vente 1789, n° 153 (Porta G.) ; Ch.-P. de Saint-Morys, saisie des Emigrés en 1793, remise au Muséum en 1796-1797 ; Inv. ms. Morel d'Arleux, 1797-1827, III, n° 4570 (Guglielmo della Porta) ; marque du Louvre (L. 1886).

Bibliographie

Cheney, 1963, II, p. 544, III, fig. 399 ; Bussmann, 1969, p. 56 ; Monbeig Goguel, 1972, n° 148, p. 127, repr. ; Dumont, 1973, p. 197 ; Labbé et Bicart-Sée, 1987, II, p. 217 ; Bambach Cappel, 1990, p. 209 ; M., n° 497.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 9912.

Inventorié par Morel d'Arleux comme une œuvre de Guglielmo della Porta, le dessin a été donné à Salviati par Philip Pouncey. Cheney n'était pas entièrement convaincue par cette attribution, mais finit par l'accepter, en le plaçant dans les années 1550. H. Bussmann et C. Monbeig Goguel l'ont, au contraire, acceptée d'emblée, proposant une datation vers 1545. Plus récemment, L. Mortari y a discerné des points de contact avec une œuvre tardive, la chapelle Griffoni à S. Marcello al Corso, à Rome, dont les fresques sont datées aujourd'hui de 1563.

Dans cet éventail de propositions, la datation la plus vraisemblable se situe entre 1545 et 1550. Il est vrai que la composition est assez proche de l'une des fresques du palais Ricci-Sacchetti, à Rome* (repr. Dumont, 1973, pl. LXXXVIII, 191), peinte par Salviati peu de temps avant son départ pour la France, mais les similitudes sont plus apparentes que réelles : la manière dont les prêtres portent l'Arche d'alliance sur leurs épaules, et celle dont l'Arche, vue en raccourci, à la fois de face et latéralement, domine la scène, sont identiques, mais la signification et l'esprit sont différents. On voit en bas, à gauche, sur le dessin, la personnification du Jourdain, et David est absent ; dans le cycle du palais Ricci-Sacchetti, au contraire, c'est David qui domine la composition en dansant devant l'Arche, dans les rues de Jérusalem. Les traits stylistiques – la

manière très picturale d'utiliser le lavis pour obtenir des ombres allongées et des effets changeants dans les vêtements – renvoient à une période antérieure aux fresques romaines. Il existe beaucoup de dessins comparables à celui-ci, mais la plupart sont difficiles à dater précisément : par exemple, les quatre évangélistes (Uffizi, Inv. 15205-15208 F ; M., n° 134 à 137) utilisés pour une croix de cristal comme celle de Valerio Belli au Vatican. Cependant, des rapports étroits apparaissent aussi avec les études préparatoires pour la Sala dell'Udienza au Palazzo Vecchio et avec le dessin pour la tapisserie de *Joseph expliquant le songe de Pharaon des vaches grasses et des vaches maigres* (CAT. 119) : ces analogies permettent de fixer la feuille du Louvre entre 1545 et 1550 environ.

A. N.

David dansant devant l'Arche,
Rome, palais Ricci-Sacchetti.





Anonyme (atelier de René Boyvin ?)

(Boyvin : Angers, vers 1525 -
?, vers 1580 ou 1598)

**Le Temps (?) et l'Infortune (?)
persécutent un homme**

Gravure au burin. Diam. 0,142.

Bibliographie

Herbet, 1899, p. 37, n° 31 (éd. 1969, p. 125, n° 31) (Boyvin ; s. n. d'i) ; Linzeler, 1932, p. 170 (Boyvin ; s. n. d'i) ; Wittkower, 1937-1938, p. 315, pl. 50a (éd. 1977, p. 98-99) (Georges Reverdy ; s. n. d'i.) ; Baudi di Vesme, 1937-1938, p. 151, n. 80 (Boyvin ; s. n. d'i.) ; Levron, 1941, p. 76, n° 193 (Boyvin ; s. n. d'i.) ; cat. exp. Vienne, 1946, n° 7, repr. (Boyvin ; s. n. d'i.) ; Cheney, 1963, II, p. 627 (Reverdy) ; Monbeig Goguel, 1978, p. 20, 22, note 55, fig. 21 (Reverdy ?) ; M., n° 38 ; Acton, cat. exp. Los Angeles - New York - Paris, 1994-1995, p. 335-337, repr. (s. n. d'i.).

Expositions

Los Angeles - New York - Paris, 1994-1995, n° 92.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, Inventaire Ba 12, t. 2.

La gravure a été cataloguée pour la première fois par Herbert avec une attribution à René Boyvin, mais Wittkower l'a donnée à Georges de Reverdy, ce qu'a mis en doute Baudi di Vesme. Récemment, Acton a rendu l'estampe à l'entourage de Boyvin : elle pourrait avoir été gravée dans son atelier par un maître connaissant la technique des imprimeurs italiens.

L'invention a été donnée, avec raison, à Salviati par P. Poncey, I. Cheney et C. Monbeig Goguel : l'estampe remonte vraisemblablement à son séjour en France, en 1556-1557, mais le dessin pourrait être antérieur de quelques années. Dans une lettre d'avril 1555, le frère dominicain Remigio Fiorentino indique à Salviati, qui lui avait demandé son avis, les différentes manières de représenter la Fortune (Fletcher, 1979, p. 794). Le peintre devait réaliser un « tableau » mais aucune des nombreuses propositions formulées par le frère avec une extrême précision ne correspond à ce que représente la gravure : la lettre n'en révèle pas moins que Cecchino, précisément à cette époque, voulait peindre une « Fortune », comme on n'en avait jamais vue, « pour sortir du type habituel ».

L'allégorie exposée ici est effectivement complexe et difficile à déchiffrer. Wittkower l'interprète ainsi : le cours rapide du Temps, représenté par la fi-



gure de gauche, empêche l'Homme de saisir l'Occasion. Toutefois, Wittkower reconnaissait lui-même que la façon dont était figuré le Temps était plutôt insolite. La composition réunit deux symboles du Temps : Janus bifrons et l'Aïôn Chronos mithriaque, l'antique dieu du Temps, qui retrouva une certaine faveur au XVI^e siècle. La proposition de Wittkower explique seulement quelques-uns des éléments de l'allégorie : le serpent entortillé autour du corps est un attribut de l'Aïôn représenté plus souvent avec une tête de lion et un corps ailé (Klibansky-Panofsky-Saxl, 1983, p. 184, fig. 11), tandis que le double visage et la clef identifient Janus, mais la mamelle montre que nous nous trouvons en présence d'un hermaphrodite. La figure féminine à droite, d'apparence plus familière, est peut-être une personnification de l'Infortune. Wittkower l'identifie avec l'Occasion, pour sa

chevelure retournée en avant qui laisse la nuque chauve, mais le carquois et le ruban en forme de bride qu'elle a dans les mains ne sont pas ses attributs habituels. Remigio Fiorentino écrivait : « Généralement, on représente la Fortune sous l'apparence d'une femme nue, avec ses longs cheveux rejetés en avant comme l'Occasion puisque c'est presque la même chose [...]. Et on la représente nue, pour montrer que, si elle voulait favoriser spécialement quelqu'un, elle se dépouillait, dit-on, pour le vêtir, ou bien, quand elle voulait le persécuter, elle le privait de tous ses biens, et le laissait nu [...]. D'autres l'ont représentée sur un globe » (Fletcher, 1979, p. 794). Cette description correspond en partie à ce que montre la gravure mais n'explique pas la présence du carquois et de la bride, qui désignent plutôt Némésis : comme l'a suggéré David Acton, ces éléments pourraient exprimer l'agres-

sivité du mauvais sort quand il s'acharne sur un individu. Malgré l'évident pessimisme du sujet, on ne peut en pousser plus loin l'interprétation sans connaître la destination de l'œuvre et son commanditaire.

A. N.

69
Emblème

Plume et encre brune, lavis brun
sur traces de pierre noire. H. 0,218 ;
L. 0,201.

Historique

E. Jabach (L. 2961) ; acquis pour
le Cabinet du roi en 1671 ; Inv. ms.
Morel d'Arleux, 1797-1825, VI, n° 9324
(Maîtres inconnus) ; marques du Louvre
(L. 1899 et 2207).

Bibliographie

Bean et Stampfle, cat. exp. New York,
1965, p. 64, repr. ; Monbeig Goguel, 1972,
p. 127, n° 149, repr. ; Bacou, cat. exp.
Paris, Louvre, 1978, n° 40 ; *Répertoire...*
Jabach, 1978, liste A ; M., n° 509.

Exposition

Paris, Louvre, 1978, n° 40.

Paris, musée du Louvre, département
des Arts graphiques, Inventaire 12085.

Le dessin de Paris, inventorié par Morel d'Arleux comme œuvre anonyme, a été rendu à Salviati par Jacob Bean qui l'a mis en relation avec la feuille de la collection de Janos Scholz (CAT. 70). Les deux études, à peu près carrées, appartiennent à une même série et ont été exécutées évidemment au même moment : selon C. Monbeig Goguel, elles remontent à la pleine maturité de l'artiste, c'est-à-dire aux années 1550 ; en revanche, pour Cheney, qui ne connaissait pas la feuille de Paris, celle de la collection Scholz devrait se situer dans les dernières années de sa carrière, étant donné ses affinités avec les dessins préparatoires pour la Sala Regia. Malheureusement, l'absence de devise (les lettres sur la banderole de la feuille américaine sont difficiles à interpréter, pour autant qu'elles aient jamais eu un sens) ne permet pas d'identifier le commanditaire de Salviati, même si le message de l'emblème semble évoquer l'idée de la vigilance et de la prudence : le papillon est attiré par la lumière de la lampe mais doit veiller à ne pas se brûler les ailes. Oberhuber et Walker (cat. exp. Washington - New York, 1973, p. 36) en se fondant sur des livres d'emblèmes beaucoup plus tardifs pensent, eux, à une mise en garde contre la luxure. Dans ce contexte, il est intéressant de citer une lettre envoyée par Annibale Caro à Nicolò Spinelli, le 13 août 1554. Spinelli, en tant qu'agent d'Ersilia Cortese, devenue veuve depuis la mort récente de son mari, Giambattista



Del Monte, neveu du pape Jules III, avait demandé à Caro de lui composer une devise pouvant convenir à cette dame. Caro répondit avec un certain agacement, regrettant que son correspondant n'ait pas été plus explicite : « car me demander brusquement de trouver une devise pouvant lui convenir [à Ersilia] est vouloir que je fasse un vêtement à sa taille sans m'envoyer ses mesures, ni m'indiquer ses goûts ». Puis il ajoute : « Je me suis imaginé, d'emblée, qu'elle souhaite une chose en relation avec son veuvage [...]. Et je pense que, pour l'exprimer, il serait bien d'y mettre une lyre, ou une viole à la moderne, avec son archet, lequel serait brisé, puisque ces deux choses sont inséparables dans leur fonction,

comme étaient inséparables dans l'amour Son Excellence et son très illustre époux [...]. Et si l'idée vous plaît, adressez-vous à Messer Francesco Salviati : il en fera un dessin avec plus de grâce qu'aucun autre, à ma connaissance, et demandez-lui de faire plusieurs croquis » (Caro, éd. 1957-1961, II, p. 173-174).

La lettre révèle deux faits importants. Tout d'abord, Salviati est considéré par Caro comme spécialement qualifié pour imaginer des emblèmes, sans doute en raison de l'inspiration très particulière imposée par ce genre, bien illustrée dans les dessins exposés ici. En outre, un bel emblème est l'aboutissement d'un processus complexe : l'humaniste conçoit une image que le

peintre doit traduire visuellement ; à son tour, l'artiste élabore une série de propositions à soumettre de nouveau au lettré pour qu'il invente une devise appropriée.

Les deux superbes esquisses, réalisées sans aucun doute pour le même commanditaire, montrent bien que cette démarche n'est pas une vue de l'esprit : l'idée centrale de l'emblème – le papillon dangereusement attiré par la flamme – reste identique, mais Salviati propose des solutions formelles très différentes ; dans l'une, la lampe prend la forme d'un cheval bicéphale supporté bizarrement par un pied humain, tandis que dans l'autre apparaissent les figures déformées d'un éléphant et d'un être léonin monstrueux.

70
Emblème

Il existe aussi dans la collection Santarelli aux Uffizi (Inv. 1139S et 1140S ; M., n° 227, 228) deux dessins pour un même emblème destiné à une pièce d'orfèvrerie, peut-être un plat d'argent : sur ces feuilles, dont le sujet reste obscur, deux hommes ramassent et se passent des pierres ; l'un d'eux tient une pierre qui devient un des motifs en relief du plat, invention typique de Salviati, dans le jeu entre l'illusion de la représentation et la réalité de l'objet. L'artiste était particulièrement apte à réaliser ce type d'illustrations, non seulement parce que sa formation d'orfèvre l'avait entraîné à traiter des sujets complexes dans un espace réduit, mais parce que, parmi tous les artistes de la Renaissance, y compris Léonard, il fut celui qui sut le mieux percevoir les possibilités métaphoriques, allusives et fantastiques de l'emblème en même temps que les implications conceptuelles du genre.

Bien qu'il reflète une tradition plus ancienne, l'emblème trouve sa première mise en forme théorique dans le traité de Paolo Giovio, le *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, rédigé en août 1551 et publié en 1555, après la mort de l'auteur (voir Nova, 1985, p. 73-86). Giovio, comme Caro, fut un familier du cercle des Farnèse et l'art de Salviati a été profondément influencé par les rapports qu'il entretenait constamment avec ces hommes de grande culture.

A. N.



Plume et encre brune, lavis brun.
H. 0,191 ; L. 0,183. Inscription
postérieure : *Julio Romano*.

Historique

Richard Cosway (L. 628) ; don Janos
Scholz, 1979.

Bibliographie

Cat. exp. Oakland, 1961, n° 74 ; Cheney,
1963, II, p. 532 ; Bean et Stampfle, cat.
exp. New York, 1965, p. 64 ; Milkovich,

cat. exp. Binghamton, 1970, p. 78-79,
n° D 19 ; Oberhuber et Walker, cat. exp.
Washington - New York, 1973, p. 36 ;
Scholz, cat. exp. New York, 1976, p. XV,
n° 45 ; M., n° 411.

Expositions

Oakland, 1961, n° 74 ; Hambourg,
1963, n° 141 ; New York, 1965, n° 103 ;
Binghamton, 1970, n° D 19 ; Washington
- New York, 1973, p. 36 ; New York,
1976, n° 45 ; Vienne, 1988-1989, n° 18.

New York, The Pierpont Morgan
Library, The Janos Scholz Collection,
Inventaire 1979. 58.

Voir numéro précédent.

A. N.

Trois hommes nus

Plume et encre brune, lavis brun sur papier beige. H. 0,170 ; L. 0,155. Inscription postérieure : *Salviati*.

Historique

J. Pz. Zoomer (L. 1511) ; p. J. Mariette (L. 1852), vente Paris, 15 novembre 1775 - 30 janvier 1776, n° 614 ; marquis de Lagoy (L. 1710), vente Paris, 17 avril 1834, n° 9 ; don Armand Valton, 1911.

Bibliographie

Monbeig Goguel, 1979, p. 36, pl. 21b, pl. coul. ; Brugerolles, cat. exp. Paris, 1981, p. 82 ; M., n° 437 ;

Exposition

Paris, 1981, n° 41.

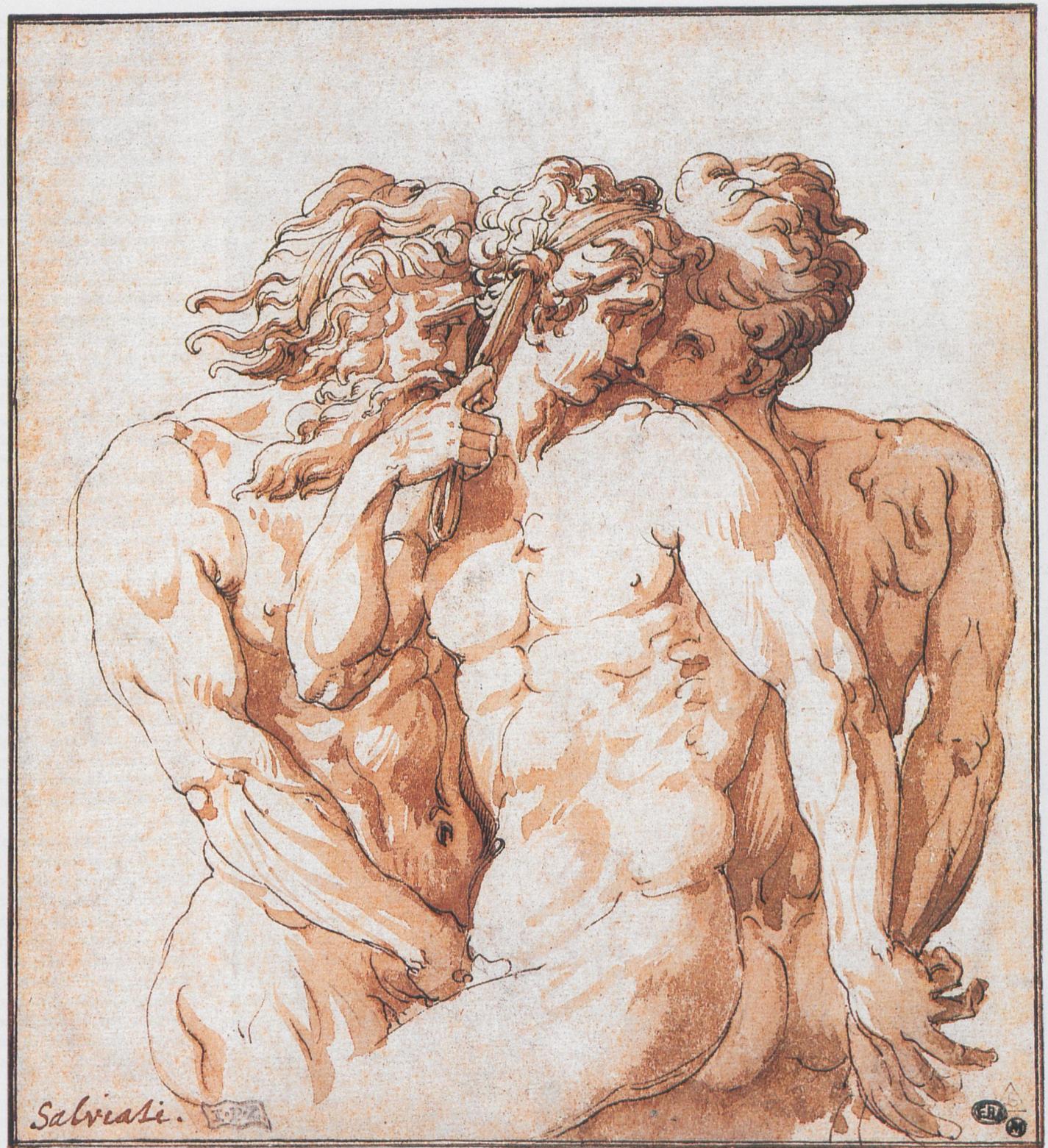
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inventaire E.B.A. n° 348.

Attribuée à Salviati par C. Monbeig Goguel, la feuille peut être datée vers 1545-1547, étant donné ses rapports stylistiques étroits avec les deux modèles pour les tapisseries du cycle de Joseph tissées par l'Arazzeria Medicea (M., n° 103 ; voir Smith, cat. exp. Detroit, 1988, p. 76, n° 32, repr. coul., et Nova, 1992/1, p. 94, fig. 20 ; CAT. 119) : le nez aquilin de l'homme, au centre de la composition, la typologie des visages et la technique du dessin parisien correspondent aux caractères morphologiques des figures esquissées sur les études citées (Uffizi, Inv. 656 F ; M., n° 103, et collection privée).

L'intérêt de ce dessin tient surtout à son sujet, qui avait été « censuré » jusqu'à maintenant. Selon Mortari, dans la plus récente monographie de l'artiste (M., n° 437), il représenterait « une femme nue entre un vieillard et un jeune homme », et même dans le passé les commentaires embarrassés n'ont pas manqué puisque le catalogue d'une vente parisienne, en 1834, décrit ainsi la composition : « trois demi-figures nues et groupées, dont une paraît être Jupiter » (Brugerolles). Le désir de donner à la scène une interprétation mythologique trahit la volonté d'occulter la signification de cette image franchement homosexuelle. Les dessins, et surtout les gravures érotiques, sont un élément important de la culture du premier Cinquecento ; les sujets prétendument mythologiques à clé homosexuelle – tel l'*Enlèvement de Ganymède* dessiné par Michel-Ange pour Tommaso de' Cavalieri en 1532 – ne sont pas rares ; mais l'illustration ex-

plicite d'un rapport physique impliquant trois hommes est, pour autant qu'on le sache, un exemple unique dans l'art graphique italien du XVI^e siècle. Le dessin ne laisse aucun doute sur les tendances de Cecchino, qui avait alors trente-cinq ans ; une lettre inédite des archives Salviati (communication orale de Clare Robertson) révèle pourtant que l'artiste avait essayé d'entrer de force dans la chambre d'une jeune femme. Les comportements bisexuels étaient, en fait, très répandus : Benvenuto Cellini, dans son autobiographie, décrit de nombreuses rencontres hétérosexuelles et aussi des fêtes avec des travestis et allusions homosexuelles, quand il était « assigné à résidence » pour sodomie.

A. N.



Sacrifice (?) et deux hommes se battant

Plume, pinceau et encre brune,
H. 0,397 ; L. 0,280.

Historique

Thomas Lawrence (L. 2445) ; acquis après 1850 de Jan Bloch, Varsovie ; Varsovie, Société des Beaux-Arts ; Varsovie, Musée national.

Bibliographie

Broniewski, 1904, p. 70 (comme Palma le Jeune, cité dans le cat. exp. Varsovie, 1963-1964) ; cat. exp. Varsovie, 1963-1964, p. 78, n° 90 (Domenico Beccafumi).

Exposition

Varsovie, 1963-1964, n° 90.

Varsovie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Inventaire Rys. ob. d. 293.

Les dessins de Salviati, pour la plupart, n'appartiennent pas à la catégorie des études préparatoires, et leurs sujets sont souvent insolites (voir, par exemple, les *Trois hommes nus*, CAT. 71). Il est peu vraisemblable que les protagonistes soient ici Abraham et Isaac, parce que la victime porte la barbe ; mais si les deux figures sont en rapport avec le croquis de l'arrière-plan, le sujet principal pourrait être la fin d'un duel, bien que le vaincu paraisse étrangement résigné.

L'attribution de la feuille à Salviati est due à C. Monbeig Goguel (communication orale), la datation reste cependant incertaine, car il est peu de dessins de l'artiste comportant un traitement aussi dense de hachures croisées : toutefois, une feuille assez proche de Darmstadt*, encore inédite (Hessisches Landesmuseum, Inv. AE1482, plume et encre brune, H. 0,157 ; L. 0,177), peut être située vers 1545, pour ses rapports évidents avec le *Triomphe de Furio Camillo*, dans la Sala dell'Udienza au Palazzo Vecchio : elle représente un char dans un paysage, surmonté d'un autre char. Sur celui du haut sont esquissées des figures à têtes ovoïdes rappelant celles des deux adversaires à l'arrière-plan du dessin de Varsovie : de telles silhouettes aux crânes allongés reviennent souvent dans l'œuvre de la pleine maturité et de l'activité tardive de l'artiste.

A. N.

Etudes de chars,
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.





Anonyme du XVI^e siècle

Ixion et Junon

Gravure au burin. H. 0,288 ; L. 0,178.
Inscription en bas : *Nubiloso pensier
arse Ixione / E in una nube spense quel
pensero / Che credendo goder la sua
Giunone / Abraccio l'ombra del'amato
vero / O'che felice et lieta visione /
S'andar potea di tant'Amor altero /
Senza sparger quel seme onde le torme /
Nacquer di sí diverse et strane forme.*

Bibliographie

Bartsch, 1813, XV, p. 99-100, n° 99
(Caraglio ? ; d'après Perino del Vaga ?) ;
Passavant, 1864, VI, p. 97, 130, n° 3
(Maître au monogramme XR ; s. n. d'i.) ;
Voss, 1920, I, p. 250 (éd. it., 1994, p. 169) ;
Cheney, 1963, II, p. 636 ; Alpers, 1967,
p. 277, fig. 33c. ; Ostrow, cat. exp.
Providence, 1973, p. 81 (Caraglio ;
d'après Perino del Vaga) ; Borea, cat. exp.
Florence, 1980, *Il Primato*, p. 272-273,
n° 730, repr. ; Serros cat. exp. Santa
Barbara, 1983, p. 34-36, sous n° 11,
fig. 4 (style de Caraglio ; d'après Daniele
da Volterra) ; *Illustrated Bartsch*, 28,
p. 204, App. 1 (99) (Caraglio ? ; d'après
Perino del Vaga ?) ; M., n° 19 (Caraglio).

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes, Inventaire
Eb. 6b. rés. fol. (C. 3285).

Bartsch a situé cette estampe dans
l'entourage de Caraglio parce que le
thème iconographique – l'amour illicite
d'Ixion pour Junon – et les vers au bas
de certaines épreuves correspondent à
la célèbre série des « Amours des
Dieux » gravée par l'artiste véronais
d'après les dessins de Rosso et de
Perino del Vaga ; mais le dessin prépa-
ratoire de Salviati (vers 1548-1550) est
postérieur de plus de vingt ans à cette
série, quand Caraglio était déjà en Po-
logne. Bien que la planche tirée du
projet de Salviati soit plus grande que
celle des « Amours », elle répond pro-
bablement au désir de continuer la sé-
rie et de ranimer l'intérêt pour des
images érotiques fameuses : la « suite »
a d'ailleurs été plusieurs fois regravée
au cours du XVI^e siècle.

L'idée de la composition, attribuée hy-
pothétiquement par Bartsch à Perino,
a été donnée à Daniele da Volterra par
Serros, auquel nous devons la publica-
tion du dessin préparatoire de la
collection Feitelson (voir Nova, *supra*,
p. 68, fig. 4). La sanguine, abîmée par
le tirage d'une contre-épreuve desti-
née précisément à la gravure, est une
œuvre typique de Salviati et confirme

ainsi l'opinion de Voss qui avait rendu
l'estampe au Florentin sans connaître
le dessin. Les dimensions de la sangui-
ne (0,253 x 0,173) sont inférieures à
celles de l'épreuve exposée ici, mais le
papier a été coupé en bas et un exem-
plaire de la Pinacoteca Tosio Marti-
nengo à Brescia (Borea, cat. exp. Flo-
rence, 1980, *Il Primato*, p. 272) mesu-
re exactement 0,262 x 0,171 m : la dif-
férence en hauteur est due aux qua-
trains ajoutés sur la planche.

L'œuvre illustre le mythe d'Ixion, père
des centaures, qui tua son beau-père
Eionos afin de ne pas payer la dot qu'il
avait promise pour obtenir sa fille en
mariage. Fuyant la justice des hom-
mes, Ixion demande, et obtient, l'ap-
pui de Zeus : c'est l'épisode représen-
té au bas de l'estampe. Arrivé dans
l'Olympe, Ixion poursuit Junon, qui,
pour se défendre de ses avances, don-
ne son apparence à un nuage : c'est ce
qui est représenté en haut à droite de
la composition. Au centre nous voyons
Ixion, abusé, qui « étreint l'ombre de
son amour réel » : de cet accouple-
ment naquirent « les troupeaux aux
formes si différentes et étranges »,
comme dit l'inscription, c'est-à-dire la
race des centaures. Le petit satyre, à
califourchon sur un tronc d'arbre
phallique, au premier plan à droite, est
une allusion à la luxure.

La figure de Junon dérive de l'*Aurore*
de Michel-Ange que Salviati avait
copiée à la sanguine sur une feuille au-
jourd'hui au British Museum (Inv.
1900-8-24-118, CAT. 8* ; M., n° 270 ;
voir Joannides, *supra*, p. 54) et avait
déjà utilisée dans la salle d'Apollon,
au palais Grimani de Venise, pour le
décor du plafond. Selon Hirst (1963,
p. 164, note 32), le dessin de Londres
a été exécuté au printemps 1539.

A. N.



Nubiloso pensier arse Ixione
 Fin una nùbe spense quel pensero
 Che credendo goder la sua Giunone
 Abraccio l'ombre del amato uero

O' ch felice et lieta uisione
 S' andar potea di tant' Amor altero
 Senza sparger quel seme onde le torme
 Nacquer di sì diuerse et strane forme.

111
Grand Prêtre ▲

Sanguine. H. 0,185 ; L. 0,113.
Inscription postérieure : 304 (effacé),
296 et c. 181 sur le verso. F. Salviati 13,
sur l'ancienne monture.

Historique

Londres, vente Sotheby's, 18 février 1991,
n° 75 ; New York - Londres, Colnaghi,
mai-juillet 1992, n° 8 ; acquis à cette
vente par l'actuel propriétaire.

Bibliographie

Ongpin, 1992, n° 8, repr. ; M., n° 309 ;
Syson, cat. exp. Londres, 1992, p. 270 ;
Christie's, vente New York, 11 janvier
1994, n° 174 ; Jaffé, 1994, p. 48-50,
fig. 4, repr.

Exposition

Londres, 1992, n° 22a.

Collection particulière.

Apparu sur le marché de Londres en
1991 (Sotheby's) comme attribué à
Salviati, ce fragment est un important
témoignage sur le début de sa période
romaine : la feuille devrait se situer
vers 1537-1538, alors que Cecchino
n'avait pas encore oublié la leçon
de Sarto. Les dessins les plus proches
sont la *Sainte Famille* (Uffizi, Inv.
n. 473 F ; M., n° 82), *Rébecca et Elié-
zer* (CAT. 4), librement dérivé d'une
peinture perdue du Rosso, et le *Christ
mort soutenu par Joseph d'Arimatee*,
autrefois dans la collection Grahl, à
Vienne (M., n° 565 ; pour une propo-
sition d'attribution de ce dessin à Lap-
poli, voir Forlani Tempesti, 1991/2,
p. 98, fig. 11) : toutes ces feuilles
appartiennent à un groupe homogène
de sanguines exécutées entre 1535
et 1539 environ.

Le dessin de Cecchino connut un cer-
tain succès. Alessandro Cesati a réuti-
lisé, en la modifiant, la figure du prêtre
dans une médaille frappée pour le
pape Paul III Farnèse en 1545-1546
(voir CAT. 112), mais elle a inspiré aus-
si une gravure du Maître I. R. S* (repr.
Harprath, 1978, fig. 31 et cat. exp.
Londres - New York, 1992, fig. 1),
cataloguée par Bartsch (1813, XV,
p. 22, n° 1, *Illustrated Bartsch*, 28,
p. 31, n° 1 [22]) dans le volume consac-
ré à l'école de Marcantonio Raimondi.
Selon Bartsch, la gravure montrerait
saint Ambroise et l'empereur Théodo-
se ; toutefois, le veillard ne porte pas
des vêtements d'archevêque ; en re-
vanche, la scène pourrait représenter
Alexandre le Grand agenouillé aux

pieds du grand prêtre de Jérusalem ou
Alexandre devant le prêtre d'Ammon,
idée proposée déjà par Gere (1969,
p. 97, note 1). Mais ce dernier, igno-
rant que Pouncey (1949, p. 236) et
Popham avaient déjà proposé de don-
ner à Salviati l'idée de la composition,
pensait, lui, que l'estampe pouvait
reproduire un projet perdu de Taddeo
Zuccaro pour sa fresque du palais
Caetani à Rome (indication fournie
par l'auteur de la présente notice et
publiée par S. Ongpin). La peinture
de Taddeo est, de toute façon, un élé-
ment utile pour dater la gravure, dont
elle est manifestement une dérivation.
La planche, qui reproduit, au fond, le
tempietto de San Pietro in Montorio,
confirme l'idée selon laquelle Salviati
composa en entier le *verso* de la mé-
daille exécutée par Cesati pour
Paul III (voir CAT. 112) Sa « signature »
apparaît clairement dans l'ornementa-
tion du casque d'Alexandre : alors que
Cesati a eu du mal à reproduire, sur
une médaille de 5 centimètres, tous
les détails de l'invention fantasque de
Salviati, le graveur est mieux parvenu
à rendre certains éléments précis du
dessin original, par exemple la sphinge
du cimier ; elle correspond assez fidè-
lement à celle dont on voit l'esquisse
sur le modèle de casque, au Louvre
(CAT. 105), que l'on peut dater vers
1545 (Monbeig Goguel, 1972, p. 116-
117, n° 138).

A. N.

Maître I. R. S (d'après Francesco Salviati),
Alexandre le Grand agenouillé devant le grand-prêtre.





Alessandro Cesati

(Chypre, ? - Chypre ?, entre 1564 et 1574)

Face : Paul III Farnese**Revers : Alexandre le Grand agenouillé devant le grand-prêtre ▲**

Médaille. Bronze à bord perlé. Diam. 0,051. Inscription sur l'avvers : *PAULUS. III. PONT. MAX. AN. XII.* ; en caractères grecs, plus petits : *Alexandros./Epoiei* (derrière le pluvial). Devise sur le revers : *OMNES. REGES. SERVIENT. EI.*

Bibliographie

Vasari, 1550, éd. Bellosi et Rossi, 1986, p. 811 ; Vasari, BB, V, p. 628 ; Forrer, 1904, p. 390 ; Hill, 1920 (éd. 1978), p. 90 ; Habich, 1922, p. 116-117 ; Harprath, 1978, p. 27-28 ; De Caro Balbi, 1980, p. 230 ; Pollard, cat. exp. Arezzo, 1981, VII, p. 216, n° 34, fig. 335-336 ; Pollard, 1984-1985, II, p. 986-987, n° 524 ; Ongpin, 1992, sous n° 8 ; Robertson, 1992, p. 63 ; Syson, cat. exp. Londres, 1992, p. 270 ; Jaffé, 1994, p. 48-50, fig. 4a.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Médailles, Médaille papale, n° 190.

Le 11 décembre 1547, Annibale Caro (éd. 1957-1961, II, p. 50-51) envoyait à Vasari une lettre où il lui rappelait la promesse faite à Alessandro Cesati – graveur de pierres fines, de camées et de coins pour monnaies et médailles – de l'immortaliser dans les *Vies*, alors en cours de rédaction. Vasari tint parole et pour exalter l'extraordinaire qualité artistique de Cesati choisit précisément cette médaille, frappée peut-être pour célébrer l'ouverture du Concile de Trente (13 décembre 1545) : l'original, sans doute doré comme les célèbres médailles gravées par Cellini pour le pape Clément VII, est probablement perdu, mais, outre la pièce de bronze exposée ici (dont on connaît plusieurs exemplaires), il existe aussi une épreuve en argent sur âme de plomb aujourd'hui au Bargello (Inv. 6262 ; P I 402). Vasari écrit en 1550 (éd. Bellosi et Rossi, p. 811) : « Et celui qui veut en arriver au comble de la stupéfaction se doit d'admirer la médaille exécutée pour le pape Paul III, d'une qualité et d'une ressemblance parfaites, de même que la manière dont est réalisé le merveilleux revers. Et Michel-Ange, la voyant en ma présence, déclara que l'heure était venue de la mort de l'art, puisqu'on ne pouvait plus espérer voir mieux. » Le texte de la première édition des *Vies*, plutôt lourd et peu clair, est certainement

de Vasari lui-même. Dans la seconde édition (1568), le passage a été corrigé, peut-être par un collaborateur de l'historien arétin. Le texte est celui-ci : « Et qui veut rester plus stupéfait encore devant ses miracles n'a qu'à admirer la médaille faite pour le pape Paul III, avec son portrait qui semble vivant et son revers, où Alexandre le Grand, aux pieds du grand prêtre de Hierosolyma, l'adore : ce sont des figures saisissantes qu'il est impossible de surpasser ; et Michel-Ange Buonarroti lui-même en les regardant, avec Giorgio Vasari, déclara que l'heure de la mort de l'art était venue, car on ne pourra jamais voir mieux » (Vasari, BB, IV, p. 628). Hierosolyma signifie Sacra Solima : Jérusalem, et l'épisode d'Alexandre prosterné devant le grand prêtre Iaddus est rapporté par Flavius Josèphe. Le sens symbolique du geste d'Alexandre est explicité par l'inscription (*Omnes reges servient ei*), librement dérivée du psaume 72 (71), qui insiste sur la soumission du pouvoir temporel au pouvoir religieux : comme l'a noté Harprath (1978, p. 28, n° 47), ce psaume était une des prières favorites du pape Paul III.

Pour en rester à l'iconographie, les exploits héroïques d'Alexandre, nom de baptême du pape, étaient utilisés tant par les adulateurs de la Cour que par les iconographes tel Caro, chargés d'élaborer les savants programmes pour les décors à fresque commandés par les Farnèse, comme ceux de la Sala Paolina, au château Saint-Ange. Dans le cas présent pourtant, c'est Alexandre, exemple d'humilité, agenouillé aux pieds du grand prêtre, qui agit comme « image » du pape dans un jeu subtil d'allusions et de renvois. Il est possible aussi que, dans l'intimité des Farnèse, le jeu des références personnelles ait été poussé plus loin : Alexandre n'était pas seulement le prénom du pape Paul III, mais aussi celui de l'artiste.

Cesati, un des amis les plus proches de Caro, est mentionné souvent et avec affection dans ses lettres. Alessandro fut l'un des plus cultivés, et des plus estimés, parmi les graveurs en pierres fines de son temps (Kris, 1929, p. 74-75 ; sur son horoscope, voir le *Tractatus astrologicus* de Luca Gaurico, publié à Venise en 1552), mais comme beaucoup

de ses collègues, il utilisait les idées et les dessins des autres. Dans le cas présent, il s'est servi d'une feuille à la sanguine exécutée par Salviati (CAT. 111). La médaille a été frappée entre octobre 1545 et octobre 1546, comme l'indique l'inscription de l'avvers, mais le projet de Cecchino est antérieur de quelques années. Le style de la sanguine, suggère une date vers 1537-1538 et il faut noter que Cesati l'a un peu modifiée : ainsi, le bras gauche du prêtre n'est pas plié dans un geste de bénédiction comme sur le dessin et la gravure qui en a été tirée, mais plutôt levé en signe d'admonestation. On peut supposer que Salviati exécuta le dessin en vue d'un autre projet, peut-être un cristal pour un coffret semblable à celui conservé à Capodimonte, et que Cesati s'en soit servi ensuite pour la médaille. L'hypothèse est plausible si l'on se souvient qu'en 1540 il demanda à Caro, alors en Romagne chez le graveur de pierres fines Giovanni Bernardi à Castelbolognese, de lui procurer certains des dessins que lui avait confiés Perino del Vaga (Caro, éd. 1957-1961, I, p. 178 ; voir CAT. 95). La circulation des modèles dans le milieu des Farnèse est un phénomène bien connu qui touche à la production des médailles, de l'orfèvrerie, des stucs, des estampes, des miniatures et autres objets ; il n'est pas anormal que Cesati ait réutilisé une esquisse conçue pour un autre projet, commandé – non à coup sûr, mais vraisemblablement – par les Farnèse. Les comparses entourant les protagonistes imposent une dernière observation. Bien que le dessin fragmentaire de Salviati représente seulement le grand prêtre, il est évident que la conception de la scène entière lui revient : les profils des soldats derrière Alexandre, les visages des assistants du prêtre, avec leurs étranges coiffures, et le temple, au fond, appartiennent à son répertoire.

A. N.

