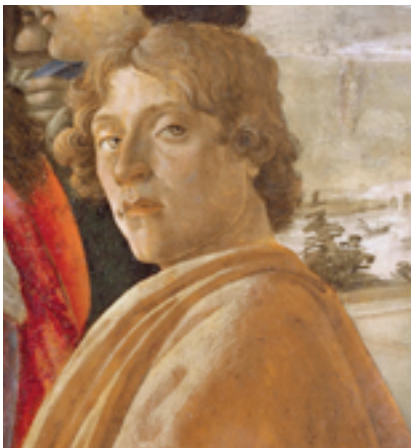


Les conditions du marché de l'art à Florence



Le monde de l'art florentin à la Renaissance, ce sont des commanditaires, des mécènes, municipaux, religieux et privés, chacun ayant des ressources et des besoins différents. Le monde de l'art florentin, ce sont aussi des producteurs qui répondent à ces commandes et dont le statut évolue.

- _ Du matériau précieux à l'habileté : de nouveaux critères de sélection
- _ Du client au mécène, de l'artisan à l'artiste : de nouvelles relations sociales entre producteurs et consommateurs d'images
- _ De la piété religieuse au collectionnisme : de nouveaux usages de l'art



Quelles sont les conditions et les évolutions de la commande artistique à Florence du XV^e au XVI^e siècle ?

1

Valeur de l'art : de la qualité des matériaux à la qualité de leur mise en œuvre

Quelles sont les conditions de la commande dans le cadre d'un contrat passé entre un client et un peintre à Florence ?



1. Le contrat, une trace de la puissance proclamée par l'œuvre d'art
Les peintures florentines du XIV^e au XVI^e siècle sont réalisées sur commande. Cette commande est passée par un client qui exige une fabrication conforme à ses prescriptions. Le client et l'artiste passe un contrat en bonne et due forme aux termes duquel le second s'engage à fournir ce que le premier a spécifié plus ou moins de détails.

Ce contrat présente les trois principaux points des accords de ce type, entre un client et un peintre :

1. Il spécifie ce que le peintre doit peindre, dans le cas présent au moyen d'un dessin auquel le peintre s'engage à se conformer
2. Il indique clairement comment et quand le client doit payer et quand le peintre doit livrer son tableau. Toute œuvre d'art est une affaire d'argent
3. Il insiste que le peintre doit utiliser des couleurs de bonne qualité, spécialement de l'or et du bleu outremer

« Qu'il soit connu et manifeste pour quiconque verra ou lira ce document, à la requête du révérend Messer Francesco di Giovanni Tesori, présentement prieur du Spedale Innocenti à Florence, et de Domenico di Tomaso di Curado (Ghirlandaio), peintre, moi, Fra Bernardo di Francesco de Florence, frère de Jésus, ai rédigé de ma propre main ce document qui vaut contrat et commande d'un retable destiné à l'église du susdit Spedale degli Innocenti, avec les accords et stipulations établis comme suit : Que ce jour, le 23 octobre 1485, ledit Francesco s'en remet au susdit Domenico et le charge de peindre un panneau que ledit Francesco a fait fabriquer et a fourni ; lequel panneau ledit Domenico préparera à ses frais ; et il doit peindre ledit tableau entièrement de sa propre main, selon le modèle dessiné sur le papier, avec les personnages et de la manière qui y sont indiqués, dans tous les détails selon ce que moi, Fra Bernardo, juge le mieux ; et sans s'écarter de la manière et de la composition dudit dessin ; et il doit peindre ledit tableau tout entier à ses propres frais avec des couleurs de bonne qualité et de la poudre d'or sur les ornements comme il se doit, et tous les autres frais encourus par ledit tableau ; et le bleu doit être d'outremer, de la valeur de quatre florins l'once : et il (Ghirlandaio) doit avoir achevé et livré ledit tableau d'ici trente mois ; il recevra pour prix de ce tableau tel qu'il est dit (c'est-à-dire aux frais entiers dudit Domenico) cent quinze gros florins, s'il me semble à moi, le susnommé Fra Bernardo (le garant), que le tableau les vaut, je peux consulter qui me semble le plus compétent pour juger de la valeur du tableau et du travail effectué, moins autant que moi, Fra Bernardo, le jugerai bon ; et il doit, selon les termes de l'accord, peindre la prédelle dudit tableau selon ce que moi, Fra Bernardo, pense être le mieux ; et il recevra son paiement comme il suit : ledit Messer Francesco doit donner au susnommé Domenico trois gros florins par mois, à dater du 1er novembre 1485, et ainsi chaque mois ... Et si ledit Domenico n'a pas livré le tableau dans le temps prescrit, il sera astreint à une amende de quinze gros florins ; et de même, si ledit Messer Francesco n'effectue pas les paiements mensuels prévus, il sera astreint à une amende égale à ce qui restera dû, c'est-à-dire que, une fois que le tableau sera fini, il aura à payer complètement et en totalité le solde de la somme due. »

Extrait BAXANDALL Michaël, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, 1985, p. 39.

ACTIVITÉ 1 : ANALYSER UN CONTRAT

L'accord entre le peintre florentin **Domenico Ghirlandaio** et le prieur du **Spedale degli Innocenti** (l'hôpital des Innocents destiné à l'accueil des enfants abandonnés) à **Florence** pour l'exécution de *L'Adoration des mages* en **1488**, tableau qui se trouve aujourd'hui toujours en ce lieu.

- définir les termes suivants : prieur, pigment, retable
- entourer dans le texte : le nom du peintre en rouge, le nom du client en vert, la date du contrat en bleu
- souligner les trois principaux points du contrat : le sujet (souligner en rouge), les modalités de paiement (souligner en vert) et les couleurs (souligner en bleu)
- comment expliquer l'obligation pour le peintre d'utiliser un outremer de qualité et l'importance accordée au dessin ?

1. 2 La peinture comme enjeu de pouvoir

En quoi ce tableau est-il emblématique de l'art de la Renaissance florentine ?

ACTIVITÉ 2 : INSCRIRE UN TABLEAU DANS SON TEMPS

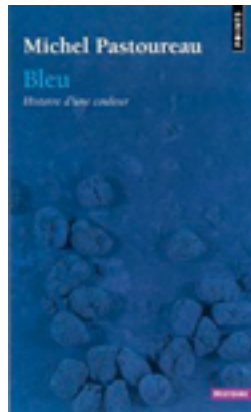
1. Domenico Ghirlandaio, *L'Adoration des mages*, 1485-1488, tempera sur bois, 285 x 240 cm, Hôpital des Innocents, Florence.
2. Sandro Botticelli, *L'Adoration des mages*, tempera sur bois, 111 x 134 cm, Galerie des Offices, Florence.

OBSERVER : un tableau harmonieux dans sa composition

- sur le calque, tracer les médianes
- sur le calque, numéroter les plans
- sur le calque, marquer les lignes de force qui dirigent le regard vers la Vierge

DÉCRIRE : un tableau religieux célébrant l'Épiphanie

- sur le calque, faire le contour des personnages principaux : la Vierge, Joseph, les mages, Saint Jean l'Évangéliste, Saint Jean-Baptiste
- sur le calque entourer le groupe du Massacre des Innocents



3. Couverture de l'édition poche. Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*. Seuil, 2006.

ANALYSE : l'emploi de la couleur

À l'aide de la conférence de M. Pastoureau, historien de la couleur à partir de la 14^{ème} minute puis 40^{ème} minute

- expliquer l'emploi du bleu pour le manteau de Marie
- relever les associations de la couleur pour les vêtements des personnages

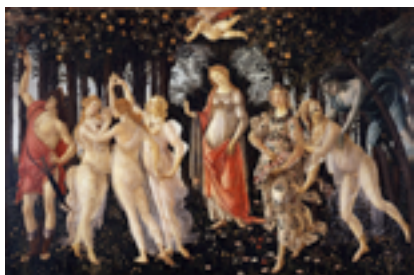
INTERPRÉTER : le succès de l'iconographie des Mages à Florence

À l'aide de la lecture de l'article sur succès de l'iconographie des mages

- le succès des Mages à Florence : compléter à l'aide du paragraphe 7
- la mise en scène des fêtes de l'Épiphanie dans la cité : compléter à l'aide du paragraphe 18
- l'appropriation par la famille des Médicis : compléter à l'aide du paragraphe 31 et 38

Conclusion : L'habileté - la maîtrise du dessin et de la perspective- s'est substituée à l'emploi du pigment précieux et va être considérée comme indice évident de la consommation, une distinction s'établit entre la valeur des matériaux précieux et la valeur de la mise en œuvre technique de ces matériaux au profit de cette dernière.





5.



5. Détail



4. Détail



6.

2

Client et mécène : une culture partagée

Comment Botticelli participe-t-il à l'éclat de la culture du foyer humaniste florentin ?

2.1 Formation, carrière, commanditaires

Après avoir reçu très jeune à Florence une formation d'orfèvre, il commence à peindre vers 1464 sans doute dans l'atelier de Filippo Lippi. Sur le modèle de son maître, ses premières œuvres figurent des Vierges à l'Enfant, et sa renommée l'amène à réaliser en 1481, à Rome, trois grandes fresques de la chapelle Sixtine. De retour à Florence, il peint pour l'entourage de Laurent de Médicis *Le Printemps*, *La Naissance de Vénus* et *Pallas et le Centaure*. Botticelli se fait aussi illustrateur au service de la *Divine Comédie*, le chef d'œuvre de Dante, et même décorateur de coffres peints à l'occasion de mariages, à la demande de nobles florentins. Dans la dernière partie de sa vie, à partir des années 1490, il meurt en 1510, les peintures de Botticelli révèlent la crise religieuse, une angoisse des fins dernières qu'il illustre à Florence, l'éphémère République chrétienne du moine Savonarole.

ACTIVITÉ 3 : COMPRENDRE LES DIFFÉRENTS ÉTAPES DE LA CARRIÈRE D'UN ARTISTE À l'aide de cette courte biographie et de l'article en ligne sur le site Apparences

Relever les dates des grandes étapes de la carrière de Botticelli

- une formation florentine
- un peintre renommé
- un peintre cultivé
- un peintre dans le contexte florentin

2.2 Une peinture savante et cultivée

4. Sandro Botticelli, *Une jeune fille (Giovanna Tombuoni ?) avec Vénus et les Grâces*, vers 1483, fresque, 2,11 x 2,83 m, Musée du Louvre, Paris.

ACTIVITÉ 4 : UNE IMAGE ALLÉGORIQUE

À l'aide de la lecture de la notice du Louvre

- à quelle occasion cette fresque a-t-elle été commandée ? Quelles sont les hypothèses formulées par les historiens ?
- nommer les différents types d'oppositions entre les deux groupes (attitudes, vêtements, gestes) afin d'identifier les personnages
- sur un papier calque, dessiner l'armature des corps féminins (tête, épaules, hanches) et à l'aide de flèches, indiquer la direction des mains de ces personnages
- souligner à l'aide d'un crayon les lignes fluides des drapés des *ninfas*

La notion de Beau à la Renaissance repose en grande partie sur la traduction et les commentaires du *Banquet* de Platon par le poète Marsile Ficin en 1469. Selon la philosophie néoplatonicienne, la beauté céleste ne peut s'incarner, elle reste immatérielle. L'amour céleste se comprend dans la succession de trois mouvements fondamentaux qui régissent le rapport d'affection, donner, recevoir, rendre. Ici Botticelli représente l'initiation à la grâce.

2.3 Concevoir un canon de beauté idéale

Loin d'être purement esthétique, cette recherche reflète une philosophie païenne vue par le prisme chrétien, alors débattue à la cour des Médicis. Botticelli a baigné dans le cercle intellectuel d'une rare fécondité, se nourrissant des théories de Marsile Ficin et Pic de la Mirandole. *La beauté est la splendeur du visage divin*, selon Marsile Ficin.

5. Sandro Botticelli, *Le Printemps*, 1477- 1482, tempera sur bois, 203 x 314 cm, Florence, Galerie des Offices.

6. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, 1485-1486, 172 x 278 cm, Florence, Galerie des Offices.

Conclusion : À la Renaissance, on assiste à un bouleversement des conditions de création. Les peintres, jusque là artisans et qui mettaient leur pouvoir au service de la religion avec un objectif didactique, deviennent des artistes savants, proches du pouvoir politique. Les commanditaires se diversifient et de nouveaux genres émergent, une peinture mythologique, décorative, allégorique, en lien avec l'intérêt nouveau pour les textes et la poésie antiques.



4.



4. Détail

3

Le peintre au service du prince : l'art comme pouvoir

Dans quelles mesures la peinture Bronzino incarne-t-elle le raffinement de la cour des Médicis au temps du maniérisme ?



7.

3.1 L'artiste devenu courtisan et mondain

Agnolo di Cosimo Torri, dit « le Bronzino », est un Florentin né en **1503** sur les rives de l'**Arno**, il meurt en **1572** dans la cité toscane. **Bronzino** exécute de nombreux portraits pour la famille **Médicis**, celui d'**Éléonore de Tolède** et le fils **Giovanni**, celui de **Cosme Ier grand-duc**, et celles de **Giovanni de Médicis** enfant et **Bia** (fille de Cosme), également le portrait du nain **Morgante**, le fameux jongleur qui vivait à la cour du grand-duc. **Bronzino** est le portraitiste officiel à la cour des **Médicis**, à partir de **1540** environ. La famille apprécie beaucoup le ton aristocratique de son art. Il travaille au **Palazzo Vecchio**, où il est engagé dans la décoration de la chapelle privée de la grand-duchesse. Ensuite, il réalise de nombreux portraits pour les familles alliées aux **Médicis**, comme les **Doria**. La renommée et l'œuvre de l'artiste ont bien dépassé les frontières de la **Toscane**, puisqu'il travailla à **Rome** et à **Pesaro** également, pour le **duc d'Urbino**. **Bronzino** joue un rôle important dans la création de l'Accademia del Disegno, l'**Académie de Beaux-Arts de Florence**, fondée par son ami, le peintre et architecte **Giorgio Vasari**.



8.

3.2 Portraits de cour, portraits officiels

Le portrait est l'instrument le plus important de la politique artistique des cours. Le portrait autonome, le portrait peint a vu le jour à la cour. Les exemples les plus anciens sont des portraits de souverains. Dès l'origine, le portrait de cour vise, plus qu'une impression de vérité, à exalter la personne représentée. La théorie du portrait fait appel à une technique rhétorique ancienne, la *dissimulatio*, ou accentuer la dignité et la majesté de l'effigie tout en masquant les imperfections de la nature. Ce double impératif, consistant à donner de son souverain une représentation réelle et idéale à la fois, oblige le portraitiste de cour à faire preuve d'un double talent, il doit en effet faire un portrait ressemblant à son modèle, tout en lui conférant une aura transcendant sa personnalité réelle. Il est pris entre les exigences de l'*imitatio* ou reproduction fidèle de la nature, et celle du *decorum* ou respect d'une norme de représentation.



9.

7. Bronzino, *Portrait d'Éléonore de Tolède et de son fils Giovanni*, 1544-1545, huile sur bois, 115 x 96 cm, Galerie des Offices, Florence.

8. Bronzino, *Cosme I^{er} de Médicis en armure*, 1545, huile sur bois, 74 x 58 cm, Galerie des Offices, Florence.

9. Bronzino, *Bia de Médicis*, 1542, huile sur bois, 63 x 48 cm, Galerie des Offices, Florence.

ACTIVITÉ 5 : LES CARACTÉRISTIQUES DU PORTRAIT DE COUR MANIÉRISTE

À l'aide du site panorama de l'art

- qualifier la pose, l'expression et le traitement du visage
- analyser les proportions du corps
- interpréter le raffinement des détails
- conclure : qu'est-ce qui l'emporte ici, les exigences de l'*imitatio* ou celles du *decorum* ? Justifier

Avec **Bronzino**, le portrait se codifie dans son formalisme, dans son idéalisme plastique et son raffinement esthétique au point de se détacher de toute fonction réellement expressive ou psychologique. Le peintre s'engage dans un processus de dépersonnalisation du portrait. La caractérisation psychologique cède le pas à des signes iconographiques clairs, qui mettent en avant le statut social de l'individu. Les portraits médicéens et florentins de **Bronzino** et notamment celui d'**Éléonore de Tolède** proposent la formulation la plus aboutie d'une telle orientation.

3.3 Des œuvres sophistiquées et intellectuelles pour un public cultivé et érudit

10. Bronzino, *Allégorie du triomphe de Vénus* 1544-1545, huile sur bois, 146 x 116 cm, National Gallery, Londres.

ACTIVITÉ 6 : COMPRENDRE UNE ŒUVRE CRYPTÉE

[1. À l'aide de l'émission *Le Regardeur sur France Culture* et l'analyse de l'historien de l'art Erwin Panofsky, extrait d'*Essais d'icnologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1939](#)

[2. Zoomer sur le site de la National Gallery](#)

- sur un papier calque, dessiner le contour des personnages et des objets pour les identifier ensuite

Ce tableau est une peinture de commande de **Cosme 1^{er}**, témoin d'une culture érudite, tableau qui sera offert à **François 1^{er}**. Le choix du sujet s'explique aussi par le goût du commanditaire ou répond à un souhait précis dans le cadre d'un cadeau diplomatique, transmis alors par les ambassadeurs. Ici l'allégorie clairement érotique reflète aussi plus généralement, la réputation du roi et de sa cour. *L'Allégorie du triomphe de Vénus* de **Bronzino**, offerte en **1545** à **François I^{er}**, ne marque pas le terme d'une évolution, elle clôt au contraire une boucle et confirme la réputation, répétée à longueur de correspondance diplomatique, de la cour de France comme lieu de plaisirs galants, et celle du roi lui-même, amateur d'art mais aussi amoureux impénitent. Après la **Léda de Léonard** et celle de **Michel-Ange**, et alors que l'érotisme de **Fontainebleau** se répand en Europe, la virtuose *Allégorie du triomphe de Vénus* répond parfaitement au désir du roi et où l'objet importe plus que le sujet, simple prétexte.

11. Léonard de Vinci (d'après), *Léda et le cygne*, dessin à la sanguine, 0, 27 x 0, 68 cm, Paris, Musée du Louvre.

12. Étienne Delaune, *Léda et le cygne*, eau forte, 0, 82 x 12 cm, Musée du Louvre, Paris.

3.4 Fêtes, spectacles et politique

La **Toscane** est transformée en duché en **1436** confiée aux **Médicis** par la force et la grâce de **Charles Quint**. Si la richesse banquière de la famille reste intacte et d'une utilité politique considérable, les fils doivent d'abord illustrer la légitimité du pouvoir des **Médicis** en faisant oublier son origine marchande. Tels et l'enjeu de spectacles où la science et l'art rivalisent pour mettre en scène le pouvoir princier. La politique culturelle des **Médicis** s'appuie sur la tradition festive héritée du passé républicain mais devient un instrument pour renforcer un État certes modeste mais dont le contrôle est de plus en plus grand sur toutes les activités de l'esprit.

[Consulter les dessins sur le site du Metropolitan Museum of art, pour la préparation des fêtes du mariage de Francesco de Medicis en 1579](#)

Conclusion : Dès le XV^e siècle, la figure de l'artiste-inventeur tend à s'imposer, celle de l'artiste qui intègre à son travail la conception intellectuelle de l'oeuvre. Il est alors fréquent que l'invention (terme issu de la rhétorique et employé en art pour désigner le projet intellectuel ou matériel – dessin préparatoire par exemple – qui préside à l'exécution définitive d'une oeuvre) soit du ressort d'un lettré ou d'un autre artiste, et parfois du commanditaire et non de l'exécutant. Les artistes vont investir ce lieu pour exercer et rendre visibles leurs compétences intellectuelles.

