Originalveröffentlichung in: Olariu, Dominic (Hrsg.): Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe - XVe siècles. Bern [u.a.] 2009, S. 249-269

FRANK ZÖLLNER

BOTTICELLI PORTRAITISTE :

réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique*

Il est plutôt rare de recourir à l'histoire des genres artistiques comme méthode pour interpréter les œuvres des artistes célèbres. Cela peut se comprendre dans la mesure où les peintres et les sculpteurs gagnaient leur titre de gloire précisément en créant et en inventant des formes novatrices et qu'ils semblent se soustraire ainsi à l'histoire des genres. Toutefois, ce sont justement les œuvres des artistes les plus novateurs, par exemple les portraits de Léonard de Vinci, qui montrent de manière surprenante la fécondité d'une telle approche historique.[1] Cette même approche est particulièrement productive lorsqu'il s'agit d'interpréter les œuvres du peintre florentin Sandro Botticelli (1444/1445–1510). Sa puissance créatrice dans le domaine des représentations mythologiques a presque entièrement relégué au second plan ses prouesses dans d'autres genres artistiques. Ainsi, les recherches scientifiques ont complètement négligé le fait que Botticelli fut l'un des plus marquants peintres portraitistes du Quattrocento[2] et qu'il soutient la comparaison avec ses collègues du XVI^e siècle. Botticelli créa davantage de portraits autonomes que les principaux représentants de ce genre de la première moitié du siècle, comme par exemple Masaccio (1401–1428), Paolo Uccello (1397–1475) et Domenico Veneziano (mort en 1461). Il se distingue de ses collègues contemporains par presque deux douzaines de portraits conservés, attestés ou plausiblement attribués. Son maître Filippo Lippi (1406–1469) ne réussit à produire qu'une demi douzaine

* Traduit de l'allemand par Alexandre Dupeyrix.

1 Voir Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Cologne, DuMont 2002 [premièrement paru en langue française en 1999], p. 386–412 ; Frank Zöllner, « Leonardo da Vinci's Portraits : Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronière, and Mona Lisa », *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowozytnej Europy* (Sztuka i kultura IV), Torun, Wydawn. Uniwersytetu Mikolaja Kopernika 2003, p. 157–183.

2 Voir *Il ritratto e la memoria*. Materiali 1–3, 2 vol., éd. Augusto Gentili *et alii*, Rome, Bulzoni 1989–1993. Ce recueil d'essais, le plus complet qui existe sur le portrait aux Temps modernes, ne fait aucune place à Botticelli, ni à Léonard de Vinci, pourtant l'un des artistes les plus novateurs dans ce domaine (voir note *supra*).

Ill. 1 : Botticelli, *L'Adoration des Rois Mages, (L'Adoration Del-Lama)*, vers 1475, tempera sur bois, 111 × 134 cm, Florence, Offices

de portraits et Léonard de Vinci (1452–1519), à peine plus jeune, ne réalisa que cinq portraits : la *Ginevra de' Benci*, la *Cecilia Gallerani*, la *Belle Ferronière*, le carton représentant Isabella d'Este et, enfin, la *Mona Lisa*. Une comparaison avec les frères Antonio (1432–1498) et Piero (1443– 1496) del Pollaiuolo et avec le peintre très productif Domenico Ghirlandaio (1449–1494) permet d'arriver à des constats similaires. À ce dernier peuvent être attribués avec certitude seulement le double portrait de Francesco Sassetti avec son fils (New York), datant de 1485 à 1490 environ, le portrait de Giovanna degli Albizzi (Madrid) de 1488 et le double portrait d'un vieil homme avec son petit-fils (Paris) datant de 1490 environ. S'y ajoutent quelques portraits de son entourage et de son atelier, dont l'attribution est jusqu'à nos jours un point de controverses.[3] Par ailleurs, la production de portraits autonomes de Ghirlandaio semble s'être concentrée sur les années 1485 à 1490 ainsi que sur des formats relativement grands. En revanche, Botticelli créa des portraits de formats différents, et il les créa sur une période beau-

coup plus longue, c'est-à-dire environ des années 1473–75 jusqu'à la fin du siècle. Seul Antonello da Messina (1430–1479 env.), artiste actif en dehors de Florence, soutient la comparaison quantitative avec Botticelli puisqu'il exécuta, influencé par la peinture flamande, l'œuvre de portraitiste la plus importante réalisée jusqu'alors au sud des Alpes. Toutefois, pour le domaine de l'Italie centrale, l'artiste florentin tient une place exceptionnelle, comme le montrent les comparaisons que nous venons de faire. Il suffit, pour se convaincre du rôle singulier de Botticelli comme portraitiste, de jeter un œil sur le format de ses peintures: tant les portraits masculins que les portraits féminins sont les plus grands jamais réalisés dans ce genre artistique. Le portrait de Giuliano de Médicis, aujourd'hui à la National Gallery of Art à Washington et la *Smeralda Brandini* au Victoria & Albert Museum à Londres sont de très bons exemples.[4]

Paradoxalement, au commencement de sa carrière, c'est pour l'*Adoration* réalisée pour Guaspare del Lama, une peinture de retable que le jeune Botticelli démontre le mieux ses talents de portraitiste (ill. 1). De fait, les portraits autonomes de ses débuts posent presque tous des problèmes d'attribution, d'identification du personnage représenté, de contexte et de datation. En revanche, dans l'*Adoration* pour Guaspare del Lama, ces problèmes ne se posent pas. Les cinq portraits de Cosme, Pierre, Jean, Laurent et Julien de Médicis sont formellement identifiés, ou avec forte vraisemblance, et l'identification de Guaspare del Lama, à l'arrière-plan à droite, semble plausible.[5] Le rapport fonctionnel entre le retable et les portraits insérés découlent de la loyauté du donateur envers les Médicis. Cette situation est probablement significative des conditions de production des portraits de Botticelli. Ses activités comme portraitiste semblent avoir été liées, dès le début de sa carrière, à cette famille, et la plupart des portraits plus tardifs le seront aussi. Pas moins de quatre portraits peints par Botticelli et son atelier représentent Julien de Médicis[6], un portrait représente Pierre[7], un autre tableau montre Laurent de Médicis[8] et, enfin, quatre portraits montrent Simonetta Vespucci, l'amour platonique de

3 Charles M. Rosenberg, « Virtue, Piety and Affection: Some Portraits by Domenico Ghirlandaio », *Il ritratto*, *op. cit.* note 2, II, p. 173–195.

4 Voir plus loin.

5 Rab Hatfield, *Botticelli's Uffizi « Adoration ». A Study in Pictorial Content*, Princeton, Princeton University Press 1976; Frank Zöllner, *Sandro Botticelli*, Munich, Prestel 2005, p. 41–43, et cat. 23. La plupart des identifications des portraits se laisse retrouver dès Vasari, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* [1568], éd. Gaetano Milanesi, 9 vol., Florence, Sansoni 1906, vol. 3, p. 315.

6 Miklós Boskovits, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collection of the National Gallery of Art* [à Washington], New York/ Oxford, Oxford University Press 2003, p. 170–175; Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 26–29.

7 *Ibid.* cat. 25.

8 *Ibid.* cat. 30.

Julien de Médicis.[9] S'y ajoutent des portraits autonomes certainement (ou très probablement) réalisés pour les Médicis et leur entourage.[10]

Les portraits de l'*Adoration* pour Guaspare del Lama, et notamment la presque totalité des portraits attribués avec certitude à Botticelli, présentent des caractéristiques stylistiques clairement identifiables. Il faut d'abord souligner que la répartition d'ombres foncées dans la carnation arrive dans la plupart des cas à bien exprimer les pommettes saillantes et les mentons forts, souvent énergiquement avancés. Ces caractéristiques ont forgé l'opinion selon laquelle Botticelli aurait employé un style masculin (*aria virile*) dans ses peintures.[11] Ses visages masculins accusent un dos du nez large et long, des narines fortes, des lèvres pulpeuses et arquées à leurs coins et des paupières fortement dessinées. Les traits stylistiques sont identiques ou similaires dans les physionomies de l'*Adoration des Mages* pour Guaspare del Lama : chez deux des trois figures près du bord gauche du tableau, chez l'homme situé derrière et regardant à l'extérieur de l'image, chez la figure sur le côté droit du tableau et chez trois des quatre hommes, qui se tiennent debout ou sont agenouillés directement devant lui. La personne sur la droite qui dirige son regard vers l'extérieur du tableau passe pour un autoportrait de Botticelli. Ce portrait présumé exhibe ainsi les mêmes marques physionomiques que les autres portraits que l'on vient d'évoquer et dont quelques-uns reflètent les visages des Médicis. Manifestement, Botticelli se servit d'un visage type précis, caractéristique de son propre aspect, et l'appliqua aussi bien à des figures anonymes qu'à des portraits identifiables. Ce phénomène paradoxal, selon lequel un artiste adoptait souvent un seul type physionomique qui ressemblait à l'artiste même, fut déjà observé par les contemporains de Botticelli. Le proverbe « chaque peintre se représente soi-même » en servait de glose. Ange Politien (1454–1494) rapporte une observation de Cosme de Médicis à ce sujet : « Cosme disait qu'on oubliait plus facilement cent bienfaits qu'une unique offense ; et que celui qui offense ne pardonne jamais ; et il disait aussi que chaque peintre ne peint jamais que lui-même. »[12] Girolamo Savonarole exprima lui aussi cette idée dans un ser-

9 *Ibid.* cat. 39–42.

10 Portrait de Michele Marullo Tarcagniotta, Barcelona, Colección Helena Cambó de Guardans ; Portrait de Lorenzo de' Lorenzi, Philadelphia Museum of Art (Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 63 et 78).

11 Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, 2 vol., Londres, Elek 1978, II, n° doc. 30 ; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2e éd., Oxford, Oxford University Press 1988, p. 26.

12 *Angelo Polizianos Tagebuch (1477–1479) mit vierhundert Schwänken und Schnurren aus den Tagen Lorenzos des Großmächtigen und seiner Vorfahren*, éd. Albert Wesselski, Jena, Diederichs 1929, p. 72. Voir André Chastel, *Art e humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, Presses universitaires de France 1959, p. 102–105 ; Frank Zöllner, « 'Ogni pittore dipinge sé.'

mon de 1497, dans les termes suivants : « Et l'on dit que chaque peintre ne peint jamais que lui-même. Il ne se peint pas en sa qualité d'homme, car il exécute des peintures de lions, de chevaux, d'hommes et de femmes qui ne lui ressemblent pas, mais il se peint en sa qualité de peintre, c'est-à-dire en suivant sa propre idée (*concetto*). Et bien que les formes *(fantasie)* représentées et les figures des peintres qui les réalisent soient différentes, elles correspondent bien à son idée (*concetto*). »[13]

Lorsque Savonarole croit reconnaître dans les œuvres des peintres contemporains une idée (*concetto*) émanant d'eux-mêmes, il n'évoque au fond rien d'autre que le style personnel de l'artiste. Que Botticelli ressemble effectivement ou non au type masculin qu'il privilégiait dans ses peintures importe peu : ce type était l'expression la plus évidente de son style personnel, et on la retrouvait manifestement également dans les portraits de ses commanditaires, comme sa marque personnelle. On pouvait donc reconnaître un peintre sous les traits d'une autre personne à travers son style propre. Ainsi, l'autoportrait prétendu ou avéré de Botticelli sur le côté droit du tableau peut tout à fait présenter des similitudes à la fois avec les portraits de Jean et Julien de Médicis et avec quelques autres figures de l'*Adoration des Mages* pour G. del Lama puisque sa marque artistique reste dans tous les cas la même. Ce curieux phénomène n'avait pas échappé aux contemporains de Botticelli. L'architecte, sculpteur et théoricien de l'architecture Antonio Averlino Filarete avait par exemple déjà remarqué, quelques années plus tôt, que le genre du portrait porte toujours la trace de l'artiste.[14]

Les portraits autonomes exécutés de la main même de Botticelli présentent également une certaine ressemblance avec leur auteur qui peut être interprétée comme l'expression d'un style individuel. C'est déjà le cas pour le *Portrait de jeune homme* qui, pour des raisons de style, est estimé comme le plus ancien de l'artiste et qui se trouve aujourd'hui dans la Galerie Palatine (palais Pitti) à Florence (ill. 2).[15] Conformément au style propre à Botticelli, les pommettes sont soulignées par le jeu différencié du clair-obscur, le menton fort est énergiquement avancé et les lèvres sont pleinement modelées. Ces éléments de style personnel se mêlent aux traits spécifiques du sujet représenté. Le nez est un peu moins fin que dans les types de l'*Adoration des Mages* pour Gaspare del Lama, le contour des lèvres un

Leonardo on 'automimesis' », *Der Künstler über sich in seinem Werk*, colloque international à la Bibliotheca Hertziana, Rome 1989, éd. Matthias Winner, Weinheim, VCH 1992, p. 137–160 ; Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion 1997, p. 1–15.

13 Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, éd. Roberto Ridolfi, 2 vol., Rome, Belardetti 1955, I, p. 343.

14 Antonio Averlino Filarete, *Trattato di architettura*, éd. Anna Maria Finoli/ Liliana Grassi, 2 vol., Milan, Il Polifilo 1972, I, p. 27.

15 Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 21.

ILL. 2 : BOTTICELLI, *PORTRAIT DE JEUNE HOMME*, VERS 1470–1473, TEMPERA SUR BOIS, 51 × 33,7 CM, FLORENCE, GALERIE PALATINE, PALAIS PITTI

peu moins arqué. Mais à y regarder de plus près, le style individuel de Botticelli se superpose à la fonction de représentation objective du portrait. On peut faire la même observation en ce qui concerne le *Portrait d'homme avec la médaille de Cosme l'Ancien*, sans doute légèrement postérieur (ill. 3).[16] On y reconnaît les ombres foncées qui forment les fortes pommettes et le menton énergique, des caractéristiques de Botticelli. Dans le portrait de femme datant des années 1470, tableau intitulé *Smeralda Brandini*, on trouve également des traces de la facture personnelle de Botticelli (ill. 4). Même dans les portraits tardifs de Botticelli, on retrouve les marques de style qui se manifestent dans son œuvre de jeunesse.[17] Ainsi, les ombres nuancées du menton, dans le portrait de Laurent de' Lorenzi[18] réalisé entre 1498 et 1500, présentent certaines similitudes avec le *Portrait de jeune homme* de la Galerie Palatine, réalisé quelque trente ans plut tôt.

16 Voir plus loin.
17 Voir plus loin.
18 Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 78.

En tant que portraitiste, Botticelli ne se distinguait pas seulement par sa créativité, mais encore par sa capacité à percevoir la force de motifs picturaux déjà consacrés. Tout comme dans la peinture des tableaux d'autel, dont il perfectionna plusieurs types de façon créative – et contrairement à la peinture mythologique, où il devait faire figure de précurseur, notamment parce qu'il n'y avait pas de modèles dont il aurait pu s'inspirer –, des modèles établis étaient d'ores et déjà à la disposition dans la peinture du portrait, dans la deuxième moitié du XV^e siècle. À partir de 1450 environ, les portraits d'homme se sont émancipés en Italie aussi de la seule représentation de profil, tandis que les portraits de femmes de profil ont persévéré jusqu'à la fin du siècle.[19] À Florence, les peintres spécialisés dans l'art du profil étaient entre autres Antonio et Piero del Pollaiuolo, Alessio Baldovinetti (1425–1499) et Filippo Lippi. Comme exemples d'introduction en Italie du Nord et à Florence des portraits de face, on a conservé respectivement des tableaux d'Andrea Mantegna (1431–1506) et d'Andrea del Castagno (1423–1457). C'est le *Portrait d'un homme* de ce dernier, qui se trouve à la National Gallery de Washington, que Botticelli a suivi dans son plus ancien portrait d'homme (ill. 2). On peut trouver des analogies entre les deux portraits dans l'ensemble de la composition et dans la vue en contre-plongée monumentalisante.

Cependant, Botticelli ne suivit pas toujours des types connus. Pour son premier portrait de femme, la *Smeralda Brandini* (ill. 4), on ne peut identifier avec certitude aucun modèle.[20] Si la datation, fondée sur des critères de style, qui le fait remonter à la première moitié des années 1470, était correcte, ce portrait de femme serait à maints égards inhabituel, voire singulier pour le milieu artistique florentin. Concernant l'agencement de l'espace, Botticelli s'inspira des innovations compositionnelles faites par son maître Filippo Lippi. Il situa la jeune femme dans le coin d'un intérieur pourvu de plusieurs ouvertures, ce qui rappelle la composition de l'espace dans le double portrait de Filippo Lippi conservé au Metropolitan Museum of Art à New York. Comme on peut retrouver ce procédé chez Filippo, par exemple dans sa *Vierge* conservée aux Offices, le bord du tableau coïncide avec l'imitation d'un encadrement de fenêtre en pierre. Cependant, les éléments les plus importants du tableau sont sans précédent dans le portrait florentin de femmes : la représentation de la jeune femme dans un portait en buste et le fait qu'elle soit presque entièrement tournée vers le spectateur. Ces deux caractéristiques étaient en fait jusqu'alors réservées

19 Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester, Manchester University Press 1997, p. 47–83 ; Frank Zöllner, « Die Malerei des Quattrocento in Italien », *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 10, 2002, p. 5–20.

20 Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 20.

ILL. 3 : BOTTICELLI, *PORTRAIT D'HOMME AVEC LA MÉDAILLE DE COSME L'ANCIEN*, VERS 1474–1475, TEMPERA SUR BOIS, 57,5 × 44 CM, FLORENCE, OFFICES

aux portraits d'hommes. Par ailleurs, les dimensions (65,7 × 41 cm) étaient également inhabituelles pour un portait de femme, puisque seuls des portraits d'hommes d'État comme le portrait de Galeazzo Sforza aux Offices (65 × 42 cm), peint par Piero del Pollaiuolo, ou le double portrait conservé à New York peint par Filippo Lippi (64,1 × 41,9 cm) pouvaient atteindre de telles proportions. Faire remonter ce tableau aux années 1438 à 1444 me paraît, du reste, extrêmement audacieux.[21] C'est seulement beaucoup plus tard que des portraits de femmes atteignent des formats aussi grands à Florence. On peut évoquer la *Simonetta Vespucci* conservée à Francfort[22], la *Giovanna degli Albizzi* de Domenico Ghirlandaio (datée de 1488, collection Thyssen Bornemisza, Madrid, 77 × 49 cm), le *Portrait de jeune femme* de Lorenzo di Credi (daté de 1490 environ, Pinacoteca Civia, Forlì, 75 × 54 cm) et la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci (datée de 1503– 1506, Louvre, 77 × 53 cm).

21 Voir Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue.* Londres, Phaidon 1993, p. 85–88, et 385–386 ; *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, éd. David A. Brown, catalogue de l'exposition, Washington/ Princeton, National Gallery of Art 2001, p. 106–108.

Ill. 4 : Botticelli, *Portrait d'une dame (« Smeralda Brandini »)*, vers 1470–1475, tempera sur bois, 65,7 × 41 cm, Londres, Victoria & Albert Museum

On peut conclure de ces observations que la *Smeralda Brandini* doit être considérée comme l'un des portraits féminins les plus importants de la seconde moitié du XV^e^ siècle. C'est d'autant plus évident lorsqu'on considère la production contemporaine de portraits féminins à Florence, qui recourait généralement au portrait de profil. La grande taille et la composition inhabituelle de la *Smeralda Brandini* permettent de supposer que la femme représentée descendait d'une famille importante. En réalité, le titre du tableau qu'on emploie généralement est un ajout trompeur du XVII^e^ siècle. L'identification de la jeune femme avec une personne de la famille des Médicis ou de son entourage semble plus plausible, compte tenu du rôle unique du tableau à l'intérieur du développement du genre artistique du portrait et compte tenu des dimensions de ce tableau. Toutefois, une interprétation certaine du portrait reste très difficile.

L'*Adoration* pour Guaspare del Lama, qui comporte un nombre inhabituellement élevé de portraits, tout comme la *Smeralda Brandini*, montrent

22 Voir plus loin.

que Botticelli savait s'illustrer comme portraitiste et pouvait proposer des formes particulièrement novatrices. Cette impression est d'ailleurs renforcée par le tableau intitulé *Portrait d'homme avec la médaille de Cosme l'Ancien* (ill. 3), exécuté probablement vers 1475 et où transparaît l'influence de la peinture flamande. Le jeune homme représenté tient dans ses mains un portrait en médaille, intégré dans la toile, et le présente au spectateur – un type de présentation très rare, que l'on ne retrouve que dans un autre portrait masculin attribué sans certitudes à Botticelli.[23] L'objet incorporé dans la toile est en fait une réplique en stuc dorée d'un médaillon fabriqué entre 1465 et 1469 représentant Cosme de Médicis, mort en 1464, et dont l'inscription (MAGNVS COSMVS / MEDICES P[rimus] P[ater] P[atriae]) désigne Cosme comme « premier père de la patrie ».[24] L'intégration de cette médaille en stuc dans le tableau a pu laisser penser que Botticelli avait réalisé ici son propre portrait, ou celui d'un ami sculpteur ou médailleur ou encore d'un membre de la famille des Médicis.[25] Cette dernière hypothèse est certainement la plus plausible car le jeune homme représenté dans le portrait évoque, par sa médaille, l'ancêtre le plus illustre de la dynastie des Médicis, qui fut également la personnalité la plus éminente parmi les dirigeants florentins. Lorsque l'on sait que Botticelli a réalisé presque toute son œuvre de portraitiste directement ou indirectement sous le patronage des Médicis, il est vraisemblable qu'ils en soient ici aussi les commanditaires. On peut penser qu'il s'agit là d'un jeune membre de la famille des Médicis qui expose au yeux des spectateurs un portrait en médaille de son père ou de son grand-père. Certains ont avancé l'hypothèse qu'il s'agirait du jeune Laurent de Médicis.[26] Ce tableau relèverait donc du genre du portrait de génération. On peut citer comme exemple de ce type de peinture le portrait de Francesco Sassetti et son fils Teodoro (New York) ainsi que le portrait d'un vieil homme et son petit-fils (Paris) réalisés par Domenico Ghirlandaio. On pourrait par ailleurs mettre en parallèle ce tableau de Botticelli avec son *Adoration des Mages* pour Guaspare del Lama

23 Richard Stapleford, « Botticelli's Portrait of a Young Man Holding a Trecento Medallion », *Burlington Magazine*, 129, 1987, p. 428–436 ; Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 95.

24 Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici*, 3 vol., Florence, S. P. E. S. 1981–1987, I, p. 398.

25 Voir Erich B. Cahn, « Eine Münze und eine Medaille auf zwei Bildnisporträts des 15. Jahrhunderts », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 22, 1962, p. 66–72 ; Gabriele Mandel, *L'opera completa del Botticelli*, Milan, Rizzoli 1967, n° 41 ; Ulrich Middeldorf, « On the Dilettante Sculptor », *Apollo*, 107, 1978, p. 310–321 ; Nicoletta Pons, *Botticelli. Catalogo completo*, Milan, Rizzoli 1989, n° 33 ; *Botticelli. From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*, catalogue de l'exposition Paris 2003, Milan, Skira 2003, n° 6 ; Lynn Catterson, « Middeldorf and Bertoldo, Both Again », *Artibus et historiae*, 26 (51), 2005, p. 85–101.

26 Susanne Kress, *Das autonome Porträt in Florenz*, thèse de doctorat, Gießen 1995 (ouvrage sous presse).

(ill. 1), exécutée à peu près à la même époque et qui reprend également, mais de manière plus complète, à travers les nombreux portraits, ce thème d'une succession des générations. Il est certes difficile de reconstituer avec exactitude le lien qui unit les deux tableaux sans une connaissance plus précise des conditions de production du portrait ; toutefois, certains procédés similaires à ceux que l'on retrouve dans l'art sacré peuvent donner quelques points de repère. Ainsi, il n'était pas rare que des icônes, d'anciennes images de culte ou des fragments de mosaïque fussent par exemple intégrés dans des peintures plus récentes ; autre possibilité : on imitait, en recourant aux différentes moyens à chaque fois adéquats, ces mêmes incrustations. Comme exemples de ces procédés, on peut citer le buste de Christ datant de l'Antiquité tardive intégré dans la mosaïque réalisée par Jacopo Torriti pour l'abside de St Jean de Latran au XIII^e siècle[27] ou l'ancienne icône que Peter Paul Rubens intégra en 1608 à la peinture qu'il était en train de réaliser pour le retable de la Chiesa Nuova de Rome (Sainte-Marie en Vallicella).[28] Il s'agissait, en incorporant de l'ancien dans du nouveau, d'établir une autorité sacrée, de créer une légitimité. Le fait que Botticelli ait repris ce procédé pour l'appliquer à une œuvre profane conduirait à interpréter ce portrait comme une volonté, pour le personnage représenté, de s'affirmer, en s'appuyant sur sa généalogie. En l'occurrence, un jeune homme de la famille des Médicis aurait ainsi mis en valeur l'ancêtre le plus illustre de la famille dans le but d'hériter du statut et de l'autorité du « premier père de la patrie ».

La *Bella Simonetta* est un autre exemple de portrait d'un type bien particulier, originalité qui s'explique par les demandes spécifiques des Médicis, commanditaires de l'œuvre. Ce portrait, qui nous est parvenu au total sous quatre versions différentes,[29] représente Simonetta Vespucci (1453–1476), de la famille génoise des Cattaneo (ill. 5).[30] La jeune Simonetta, épouse de Marco Vespucci, un proche des Médicis, avait été élue lors d'un tournoi de chevaliers, la *« giostra »* du 29 janvier 1475, dame du tournoi par Julien de Médicis et était devenue la destinataire de son amour platonique.[31] Sous le nom de l'*« innamorata de Giuliano »* (ainsi l'avait baptisée Giorgio Vasari[32]), Simonetta – qui mourut le 26 avril 1476 de la tuberculose – fut, de son vi-

27 Voir Alessandro Tomei, « Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti a S. Giovanni in Laterano », *Arte Medievale* 1 (1–2), 1987, p. 183–203.

28 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck 1990, p. 468–471, 541–544 (sur Rubens).

29 Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 39–42.

30 Monika A. Schmitter, « Botticelli's Images of Simonetta Vespucci : Between Portrait and Ideal », *Rutgers Art Review*, 15, 1995, p. 33–57 ; *Virtue and Beauty*, *op. cit.* note 21, p. 182–185.

31 Ingeborg Walter, *Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, Munich, Beck 2003, p. 131–139.

32 Vasari, *Vite*, *op. cit.* note 5, III, p. 323.

Ill. 5 : Botticelli, *Portrait d'une dame (Portrait allégorique de Simonetta Vespucci)*, vers 1480–1485 (?), tempera et huile (?) sur bois de peuplier, 81,8 × 54 cm, Francfort, Gemäldegalerie Städelsches Kunstinstitut

vant déjà, chantée par le poète courtois Ange Politien, lequel évoque l'importance de ce tournoi dans ses *Stanze per la giostra* (*Stances pour la joute*, I.52, II.10) composées entre 1476 et 1478 et parues en 1494 et il y mentionne explicitement Simonetta. Un des protagonistes de cet éloge est Julien de Médicis, qui apparaît au début bien peu versé dans l'art de l'amour ; le jeune homme s'intéressait en effet davantage aux chevaux et à la chasse, jusqu'au moment où il rencontra la nymphe Simonetta pour laquelle il conçut un amour éternel – c'est en effet ce que rapporte Ange Politien dans sa fiction littéraire. Vénus fit alors organiser le fameux tournoi en l'honneur de Simonetta, Julien épris d'amour consentit avec joie et pria Amour et Minerve (Pallas Athéna) de le seconder dans sa quête amoureuse.

Conformément à l'idéal d'amour courtois, Julien ne pouvait bien sûr parvenir au terme de sa quête, mais l'essentiel n'était pas là. Le concept romantique d'amour courtois se trouvait en effet intriqué dans les manœuvres politiques dont les Médicis étaient coutumiers : en l'occurrence, Laurent de Médicis souhaitait célébrer dignement la nouvelle alliance que Florence venait de conclure avec Milan et Venise et la mettre en scène avec tout le faste nécessaire dans un cérémonial impressionnant. Il convia donc les seigneurs les plus influents d'Italie à Florence pour qu'ils assistent au fameux tournoi qui, de prime abord, formait le cadre d'une intrigue d'amour courtois, mais qui en réalité lui permettait de faire valoir son propre statut dans le jeu qui l'opposait aux puissances locales.[33]

Parmi les différentes versions du portrait de la *Bella Simonetta* qui nous sont parvenues, celle qui est conservée à Francfort a les plus grandes chances d'avoir été peinte par la main même de Botticelli (ill. 5) : elle éblouit par la qualité exceptionnelle de son exécution et ses dimensions monumentales indiquent que les commanditaires appartiennent à une classe élevée et qu'il ne peut s'agir au fond que des Médicis.[34] Pour ce qui est du type même du portrait, Botticelli s'inspira des portraits féminins de l'époque, mais il remplaça la composition architectonique de l'arrière-plan encore en usage chez Filippo Lippi par un fond sombre monochrome. Ainsi la jeune femme n'apparaît plus dans un cadre structuré de manière formelle qui, en portant la trace d'une architecture contemporaine, té-

33 Walter, *Der Prächtige*, *op. cit.* note 31, p. 131–141.

34 Rudolf Hiller von Gaertringen, *Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Toskana und Umbrien*, Mayence, P. von Zabern 2004, p. 325–344.

moignerait d'une réalité contemporaine façonnée par la main de l'homme. La jeune femme donne ainsi l'impression d'être plus détachée que dans les autres portraits de profil de l'époque. D'ailleurs, elle ne pose pas rigoureusement de profil, comme le montrent presque insensiblement la torsion de son buste et la paupière de son œil gauche, qui est encore visible. Comparé à la plupart des portraits de profil réalisés à la même époque, Botticelli a pris plaisir dans le cas de Simonetta Vespucci à représenter une abondance de détails : par exemple, la coiffure ceinte par une agrafe surmontée d'une aigrette de plumes de héron, et ceinte également de nombreuses perles. Deux nattes tressées sont elles aussi ornées de perles : elles partent de la nuque, courent sur les épaules, suivent à droite et à gauche le décolleté de la robe et se rejoignent au milieu de sa poitrine. Ces tresses lient l'une à l'autre robe et chevelure et suggèrent au spectateur qu'on ne pourrait démêler les riches ornements de la chevelure sans ouvrir en même temps la robe de la jeune femme. On retrouve une combinaison presque identique de tresses et de vêtement dans une autre peinture de Botticelli représentant Vénus et Mars (Londres), une peinture érotique dont les caractéristiques pouvaient manifestement également convenir à un portrait.[35] Ce qui donne une pointe d'érotisme au portrait de la *Bella Simonetta*, c'est aussi enfin sa ressemblance avec l'image type de la nymphe que Botticelli et d'autres artistes ont représentée avec des habits légers et une chevelure flottante et ondoyante. Cette comparaison permet de faire une nouvelle fois le lien avec les *Stanze per la giostra* de Politien puisque dans ces vers les nymphes se plaignent du désintérêt que manifeste Julien de Médicis à l'égard d'Amour, jusqu'à ce que la nymphe Simonetta apparaisse et fasse naître l'amour dans le cœur du jeune homme.

Les éléments qui contribuent à érotiser le portrait tout comme la ressemblance avec l'image type de la nymphe, notamment les traits du visage très réguliers, témoignent d'un degré d'idéalisation relativement élevé. Nous avons donc vraisemblablement affaire avec ce tableau de Botticelli, *Simonetta Vespucci*, à un portrait idéal, ce qui bien sûr n'exclut pas une certaine ressemblance avec la personne réelle ici représentée. Un autre détail va dans le sens de cette idéalisation : à la base de la manche droite, on distingue l'éclat métallique d'une cuirasse que Simonetta porte sous son vêtement.[36] Comme une telle armure fait partie des attributs de Minerve (Pallas Athéna), il paraît judicieux de faire le lien entre le portrait de Simonetta d'une part, et la déesse Pallas et ses vertus de chasteté et de sagesse d'autre part. La déesse était d'ailleurs représentée sur l'étendard que por-

35 Voir à ce sujet Schmitter, « Botticelli's Images », *op. cit.* note 30.

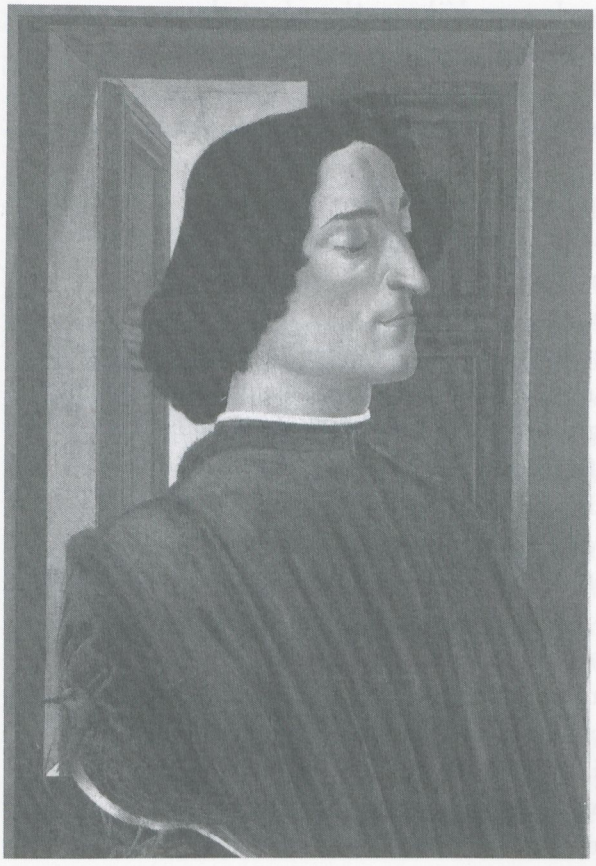
36 *Virtue and Beauty*, *op. cit.* note 21, p. 184.

tait Julien de Médicis lors de la *« giostra »* de 1475 déjà mentionnée et, dans les *Stanze per la giostra*, Julien prie précisément cette déesse de lui accorder son soutien (voir plus haut). Dans le portrait de Botticelli, Simonetta apparaît d'un côté comme une femme idéale sage et chaste, associée à Pallas Athéna, qui veille au destin de son chevalier Julien de Médicis, et d'un autre côté elle possède les caractéristiques érotiques d'une nymphe.

Le portrait de Simonetta Vespucci peint par Botticelli correspondait à une représentation ambiguë de la femme qui avait cours à l'époque et qui voyait dans cette image de la féminité présentée par le portrait à la fois l'expression de l'érotisme et l'idéal de chasteté capable de le contenir. Mais cette image d'une nymphe qui serait tout à la fois idéal d'érotisme et de chasteté n'était pas seulement une exigence paradoxale des hommes, elle correspondait en même temps à une figure artistique et religieuse présente dans la littérature, dont les qualités furent exaltées par la poésie, d'abord dans les *Stanze per la giostra* de Politien, puis, après la mort de Simonetta, dans d'autres œuvres poétiques. Un détail de la Simonetta conservée à Francfort suggère que le portrait pourrait avoir en fin de compte un arrière-plan poétique : le camée serti d'or qui pend autour de son cou au bout d'une chaîne également en or et qui représente l'histoire d'Apollon et Marsyas[37] ; à droite, le spectateur peut deviner le dieu Apollon avec sa lyre, à gauche, Marsyas attaché à un arbre et entre les deux l'élève de Marsyas, Olympe. L'histoire d'Apollon et Marsyas, racontée entre autres par Ovide dans *Les Fastes* (VI, 693–710) et dans *Les Métamorphoses* (VI, 382–400) relate au premier abord un concours de musique et la punition infligée à Orgueil, mais elle contient une morale qui a une plus grande profondeur : le satyre Marsyas, originaire de Phrygie, connu pour être un être lubrique, compagnon des faunes et des nymphes, avait trouvé une flûte, que la déesse Pallas Athéna (Minerve) avait jetée de colère parce qu'elle lui déformait le visage lorsqu'elle en jouait. Marsyas trouva l'instrument que Minerve avait dédaigné, parvint rapidement à une certaine maîtrise et, plein d'arrogance, finit par défier Apollon lui-même, dieu de la musique et conducteur des muses, et à le provoquer dans un concours de musique. Apollon se révéla avec sa lyre meilleur musicien, attacha Marsyas à un arbre, et, comme châtiment de son insolent défi, le fit écorcher vif.

Pour comprendre le portrait, les vers des *Fastes* sont d'une importance capitale. En effet, ce que suggère la description d'Ovide à propos du jeu de

37 À propos du camée antique, voir Francesco Caglioti/ Davide Gasparotto, « Lorenzo Ghiberti, il *Sigillo di Nerone* e le origini della placchetta *antiquaria* », *Prospettiva*, 85, 1997, p. 2–38 ; Melissa M. Bullard/ Nicolai Rubinstein, « Lorenzo de' Medici's Acquisition of the Sigillo di Nerone », *JWCI*, 62, 1999, p. 283–286.



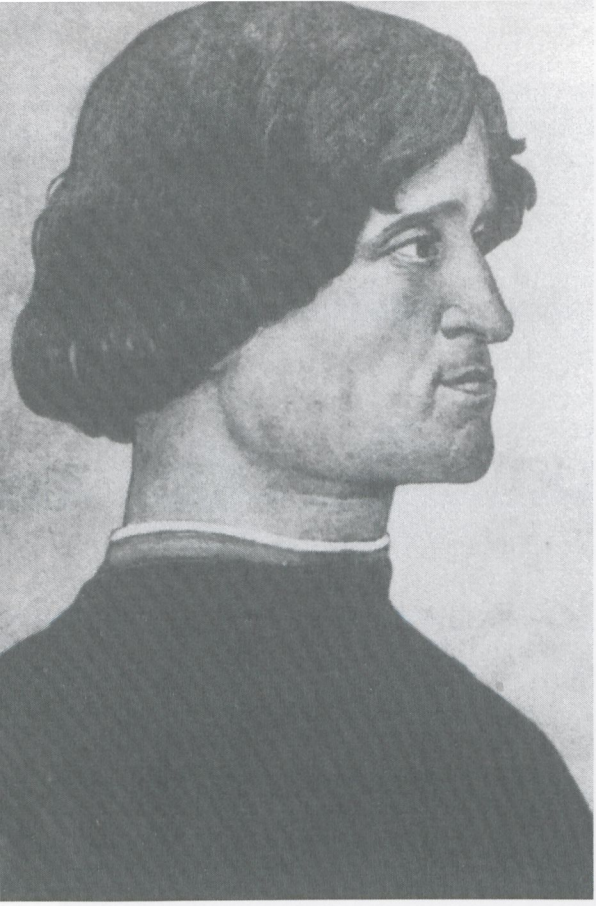
Ill. 6 : Botticelli, *Portrait de Julien de Médicis*, après avril 1478, tempera sur bois, 75,5 × 52,5 cm, Washington, National Gallery of Art, coll. Samuel H. Kress

flûte, c'est que le satyre – un être proche des nymphes et des faunes – a défié Apollon (Phébus) précisément avec l'instrument qui avait déformé les joues virginales de la chaste Minerve et qui en même temps avait fait poindre un sentiment de volupté sur son visage – c'est en tout cas pour cette raison que la déesse refuse de jouer de l'instrument qu'elle a pourtant elle-même inventé.

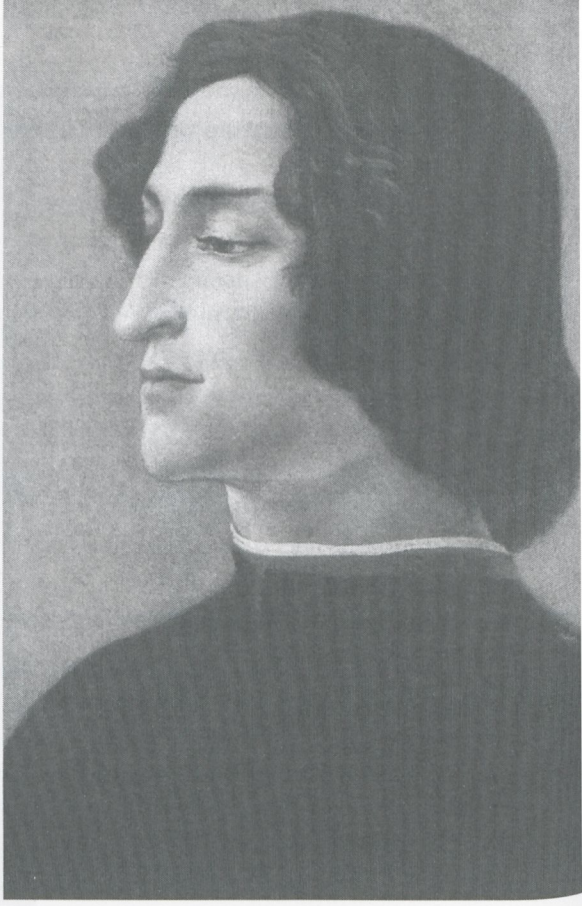
On peut déduire de cette référence à une déesse, qui renonce à jouer de la flûte afin que son visage conserve son expression de chasteté, un rapprochement sur le fond avec Simonetta, dépeinte comme une nymphe, et que Botticelli présente en même temps munie de sa cuirasse métallique comme une Minerve et incarnant l'image idéale de la chasteté. Le camée n'évoque pas seulement le triomphe d'Apollon sur Marsyas, mais également le triomphe de la chaste Minerve, divinité tutélaire de la *« giostra »* de 1475. Il est dès lors plausible que cette allusion renvoie plus généralement à l'exercice d'un art protégé par Minerve elle-même. En effet, ce camée était souvent représenté dans les manuscrits de l'époque lorsqu'il était question de la fureur divine de l'inspiration poétique, le *« furor divinus »*.[38]

Comme le montre la majorité des portraits mentionnés jusqu'ici, la carrière de Botticelli comme portraitiste s'est retrouvée liée aux Médicis au plus tard à partir de 1475 environ. Ce lien a perduré avec les portraits aujourd'hui disparus de Pierre et Laurent de Médicis[39] et avec un type de portrait dont on a conservé quatre différentes versions et qui représente Julien de Médicis assassiné le 26 avril 1478 lors de la conjuration des Pazzi.[40] Contrairement aux portraits moins célèbres de Botticelli[41], ses portraits des Médicis présentent, à deux exceptions près[42], des vues de profil déjà anachroniques à son époque[43]; ils se distinguent toutefois des portraits qui les ont précédés par des dimensions nettement plus grandes. Outre ces dimensions monumentales, on remarque également dans quelques cas une organisation de l'espace différente, comme cela était du reste usuel dans les portraits de femme réalisés à la même époque et caractéristiques de la peinture de Botticelli de façon générale. Le plus grand et sans aucun doute le plus remarquable de ces portraits se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Washington et représente Julien de Médicis (ill. 6).[44] Des quatre versions connues de ce tableau, celle-ci manifeste la plus grande variété dans la représentation de l'espace et le degré le plus élevé de complexité iconographique. Le spectateur regarde le jeune homme représenté presque de profil et selon le type de portrait en buste à travers un faux cadre en pierre peint par l'artiste. En bas à gauche sur le cadre en pierre, on distingue même une branche de bois sec sur laquelle s'est posée une colombe. Elle est tournée vers la gauche du tableau, tandis que Julien est tourné vers la droite. C'est de nouveau un cadre en pierre qui forme l'arrière-plan du portrait, complété cette fois par un volet dont l'un des deux battants seulement est ouvert; les yeux de Julien sont d'ailleurs eux-mêmes ouverts seulement à moitié, et un seul est visible entièrement. Ces deux derniers motifs ont leur origine dans l'art sépulcral, ce qui permet de supposer que nous avons ici affaire, dans cette version conservée à Washington, à un portrait réalisé à titre posthume, à la mémoire de Julien, après son assassinat.[45] La colombe représentée en bas, à gauche,

38 Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*, Newark, University of Delaware Press 1996, p. 43–62.
39 Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 25 et 30.
40 *Virtue and Beauty*, *op. cit.* note 21, p. 180; Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 26–29. Voir plus loin.
41 *Ibid.*, cat. 18, 22, 52, 58, 64, 106.
42 *Ibid.*, cat. 19 et 25.
43 *Ibid.*, cat. 26–29 et 30.
44 Boskovits, *Italian Paintings*, *op. cit.* note 6, p. 170–175.
45 Voir Roberto Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, 2 vol., Milan, Rizzoli 1958, I, p. 48; Fern R. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art* (Washington), 2 vol., Washington, National Gallery of Art 1979, p. 121–122; Andor Pigler, « Portraying the Dead. Painting – Graphic Art », *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4, 1957, p. 1–75; Jan Bialostocki, « The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18, 1973, p. 7–32.



Ill. 7 : Botticelli, *Portrait de Laurent de Médicis (Il Magnifico)*, après avril 1478, tempera sur bois, 55 × 37 cm, autrefois Paris, coll. Michele Lazzaroni (dernière localisation connue)



Ill. 8 : Botticelli et atelier, *Portrait de Julien de Médicis*, après avril 1478, tempera sur bois sur toile, 54,5 × 36,5 cm, Milan, coll. Mario Crespi

au bord du cadre, évoque également le thème de la mort. Aristote écrit par exemple (*Histoire des animaux*, IX, 4) que la colombe, après la mort de son partenaire, se comporte de façon parfaitement loyale, ne noue aucune relation nouvelle et ne s'installe plus que sur des branches de bois sec.[46] Outre l'hommage au défunt, le sujet de ce portrait est donc également la loyauté, et mis au regard de l'assassinat de Julien de Médicis lors de la conjuration des Pazzi, cela ouvre une piste d'interprétation sérieuse. Car, de fait, face aux événements politiques dramatiques qui se déroulent alors, la loyauté des partisans des Médicis à Florence est bien la nécessité du moment, c'est même une nécessité vitale. Les conjurés avaient choisi de commettre leur crime lors de la messe du dimanche dans le Dôme de Florence

46 Herbert Friedmann, « Two Paintings by Botticelli in the Kress Collection », *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on His Eightieth Birthday*, Londres, Phaidon 1959, p. 116–123.

Ill. 9 : Bertoldo di Giovanni, *Médaille de la conjuration des Pazzi*, 1478, bronze, 6,6 cm diamètre. Avers, *Portrait de Laurent de Médicis*. Revers, *Portrait de Julien de Médicis*. Washington, National Gallery of Art, fondation Andrew W. Mellon

puisque c'était la meilleure occasion de liquider en même temps Laurent et son jeune frère Julien, les plus influents des Médicis. Pourtant, le complot ne fut qu'à moitié réussi puisque seul Julien fut assassiné. Son frère Laurent, en revanche, échappa à ce funeste destin et ne fut que légèrement blessé ; il le dut à Francesco Nori, un fidèle partisan des Médicis, qui s'interposa pour le protéger et y perdit la vie.[47] C'est essentiellement grâce à cette ultime preuve de loyauté et aidé par d'autres amis que Laurent put s'échapper et organiser la contre-révolte. Dans les heures et les jours qui suivirent immédiatement l'assassinat de Julien, il fut également question de loyauté, car c'est elle qui put sceller la défaite des conjurés.

L'importance de Botticelli comme portraitiste ne tient donc pas uniquement à la force d'évocation très concrète de ses tableaux, mais aussi au fait que la production en série de certains types – Simonetta et Giuliano – s'inscrivait apparemment dans une véritable politique de l'image.[48] Les

47 Sur la conjuration des Pazzi, voir Francesco Guicciardini, *Storie fiorentine*, éd. Alessandro Montevecchi, Milan, Rizzoli 1998, p. 117–127 ; Walter, *Der Prächtige*, *op. cit.* note 31, p. 143–163.

48 Sur la politique de l'image des Médicis, voir Horst Bredekamp, « Die Medici, Sixtus IV. und Savonarola : Botticelli's Konflikte », *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie*, éd. Hein Theo Schulze-Altcappenberg, catalogue de l'exposition, Ostfildern, Hatje Cantz 2000, p. 292–297 ; Hans Körner, *Botticelli*, Cologne, DuMont 2006, p. 91–96.

types de portrait et leurs variantes n'ont pas fait l'objet d'une unique version, comme cela était le cas pour la très grande majorité des portraits aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, mais ont circulé en tant que types en plusieurs exemplaires. C'est vrai autant pour la *Bella Simonetta* que pour les différentes versions du portrait de Julien. Il se trouve en outre que ce type de portrait possède son pendant, auquel on peut le confronter. Par exemple, il existait, il y a encore quelque temps, un tableau symétrique au portrait de Julien conservé à Milan qui représentait son frère aîné Laurent (ill. 7 et 8). Les portraits des deux frères sont pratiquement identiques: mêmes habits, même port de tête; pourtant ils diffèrent sur un détail significatif: tandis que Laurent de Médicis qui se tient de profil et tourné vers la droite est représenté avec les yeux ouverts, Julien, assassiné en 1478, a les yeux à moitié fermés, comme dans la version de ce portrait conservée à Washington, mais de façon certes moins marquée (ill. 6). Le but, en confrontant ces deux portraits de profil, était manifestement de montrer que Laurent était celui des deux frères qui avait survécu à la conjuration des Pazzi, et que Julien était la victime qui n'avait pu échapper à ses meurtriers.

Le portrait en médaille que réalisa l'artiste florentin Bertoldo di Giovanni juste après la conjuration des Pazzi donne une idée de la manière dont les portraits de Julien produits en plusieurs exemplaires étaient mis en circulation afin de favoriser la politique de l'image des Médicis (ill. 9). On compte au moins dix-neuf exemplaires de cette médaille; sur l'avers, au premier plan, on distingue la tentative d'assassinat de Laurent de Médicis, devant les clôtures de chœur du Dôme de Florence, et au-dessus, représenté à une échelle bien plus grande, son portrait de profil tourné vers la droite.[49] Une inscription sur le côté en appelle de surcroît au bien commun, ou à la sécurité publique (SALVS PVBLICA). Sur le revers sont représentés, dans une disposition presque similaire, le meurtre de Julien et son portrait tourné vers la gauche, tandis que l'inscription exhorte à un deuil public (LVCTVS PVBLICVS). La composition des deux portraits sur la médaille renvoie aux deux portraits symétriques déjà mentionnés de Laurent et Julien de Médicis. Du reste, la physionomie des deux hommes, les vêtements qu'ils portent, se ressemblent sur la médaille et sur les tableaux. Les portraits gravés sur la médaille renvoient probablement aux portraits peints ou à la même ébauche. On sait que la médaille de Bertoldo, produite en plusieurs exemplaires, fut offerte en cadeau, vraisemblablement à des

49 Voir James D. Draper, *Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household*, Columbia/ Londres, University of Missouri Press 1992, n° 3.

partisans fidèles des Médicis. Elle reproduisait l'événement tragique qui s'était déroulé dans le Dôme de Florence et évoquait en même temps par ses inscriptions le deuil public et le bien commun dont Laurent de Médicis, celui des deux frères qui avait survécu, était le garant. On peut considérer que les portraits de Botticelli avaient la même fonction.

Tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif, l'œuvre de portraitiste de Botticelli fut ainsi, entre 1475 et 1485, largement déterminée par la politique de l'image des Médicis, tout comme du reste la propagande des Médicis trouva en retour dans les tableaux de l'artiste un médium efficace. Toutefois, la production de portraits de Botticelli pour les Médicis décrut lentement dans les années qui suivirent. Il réalisa certes jusqu'à la fin du siècle quelques portraits d'hommes appartenant au cercle des Médicis[50] qui, par l'attention portée à la psychologie et par leur type de représentation de face annoncent le Cinquecento, mais ils n'étaient plus vraiment novateurs. Botticelli et ses commanditaires préférèrent se tourner vers le genre de la peinture mythologique monumentale qui fit la gloire de son « inventeur » et contribua à occulter son rôle en tant que portraitiste novateur. C'est ici, dans un genre vraiment nouveau de l'art pictural, que la puissance créatrice et innovatrice de Botticelli parvint à s'exprimer et à s'imposer le plus durablement.

50 Zöllner, *Botticelli*, *op. cit.* note 5, cat. 63 et 78.