



cat. 5 (détail)

Musée Jacquemart-André  
Institut de France

# Botticelli

ARTISTE & DESIGNER

Sous le patronage de l'Ambassade d'Italie en France

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition  
au musée Jacquemart-André du 10 septembre 2021 au 24 janvier 2022

 **culturespaces**  
PARTAGER LA CULTURE

 *Fonds  
Mercator*



# Introductions

le peintre est à l'image du personnage qu'il décrit: sophistiqué et désordonné, excentrique et génial comme l'ont mis en exergue plusieurs historiens<sup>4</sup> et comme le revisite Patrizia Zambrano dans ce catalogue. On trouve en complément de ces biographies une série d'anecdotes sur le peintre dans des ouvrages qui ne lui sont pas spécifiquement consacrés, mais c'est surtout dans les archives florentines que de nombreuses découvertes ont été faites depuis le tout début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> jusqu'à récemment, comme en témoigne la monographie d'Alessandro Cecchi parue en 2005.

Fils d'un modeste tanneur («galigaio») du nom de Mariano et de sa femme Smeralda, Botticelli est le dernier d'une fratrie de huit enfants<sup>6</sup>. Ses trois frères aînés Giovanni, Antonio et Simone accompagneront le peintre sa vie durant. Son père Mariano avait acquis en 1464 la demeure où Sandro ouvrit son atelier et demeura sa vie entière, via Nuova d'Ognissanti<sup>7</sup>, aujourd'hui rebaptisée via del Porcellana. À quelques pas de celle-ci se trouve l'église Ognissanti où il est toujours possible de se rendre sur le tombeau des Filipepi, situé dans une chapelle à droite de la nef. Le frère aîné Giovanni héritera de la demeure familiale à la mort de Mariano en 1482, puis Simone et Sandro l'hériteront de ce dernier en 1494. Botticelli y mourra en 1510, dans la misère aux dires de Vasari<sup>8</sup>, un témoignage confirmé par le fait que ses héritiers refusèrent son héritage<sup>9</sup>. Ainsi, le contenu de son atelier qui devait receler de nombreux dessins, modèles variés, tableaux esquissés et peut-être quelques livres si l'on se réfère à l'inventaire posthume de son ami et ancien disciple Filippino Lippi<sup>10</sup>, disparu quelques années avant lui, fut sans doute dispersé entre ses derniers assistants. Parmi eux, il est possible que son neveu, répondant lui aussi au nom de Mariano<sup>11</sup> (1473/1474-1527) et qui apparaît inscrit au registre des peintres en 1503-1505, ait prolongé pendant quelque temps une production d'inspiration botticellienne dont la matrice originale se devine encore malgré une exécution de plus en plus maladroite et caricaturale<sup>12</sup>.

Comme le rapporte Vasari, la première formation de Botticelli s'est certainement faite auprès d'un orfèvre. Son frère Antonio exerçait un métier apparenté à cet art puisqu'il était *battiloro*<sup>13</sup>. Il travaillait l'or et autres métaux fins qui étaient ensuite utilisés dans la décoration des cadres et des médailles, par exemple, mais également dans celle des textiles, du mobilier et des cierges. Cependant, les *battilori* ne possédaient pas cette maîtrise du dessin qui distinguait les orfèvres à proprement parler, que l'on qualifiait à l'époque de véritables «maestri di disegno<sup>14</sup>», «maîtres de dessin». Près de l'officine d'Antonio, située via Porta Rossa, était sur la via Vacchereccia l'atelier de l'orfèvre

Maso Finiguerra (1426-1464), qui a certainement joué un rôle de premier plan dans la formation de Botticelli, dont le style graphique apparaît très proche de celui de ce dernier. Les familles Filipepi et Finiguerra étaient par ailleurs voisines et liées par mariage, le frère aîné de Sandro, Giovanni, ayant épousé la cousine de Maso, Nera<sup>15</sup>. C'est donc à travers un dense réseau de compagnonnage et de parentèle que Botticelli a acquis une première formation artistique et c'est probablement par ce même canal qu'il intégra l'atelier de Filippo Lippi (1406-1469) vers 1459-1460. Filippo Lippi, héritier des leçons de Masaccio (1401-1428), était alors l'un des peintres les plus importants de Florence et il apparaît dans les livres de comptes du peintre Neri di Bicci (1419-1492), où figurent également Antonio Filipepi et Maso Finiguerra. Quand Vasari souligne les relations étroites entre les métiers de peintre et d'orfèvre<sup>16</sup>, c'est bien sûr pour promouvoir le rôle central du dessin sur lequel reposent ces arts, mais c'est sans doute également en référence au large réseau d'entraide et de collaboration dont ces deux corps de métiers profitaient.

De 1459/1460 jusqu'à 1465 environ, Botticelli se forme auprès de Filippo alors chargé de recouvrir de fresques la nef de la cathédrale de Prato, formation qu'il mettra à profit lorsqu'il sera appelé une vingtaine d'années plus tard par le pape Sixte IV afin de décorer les murs de la chapelle Sixtine (1481-1482). Lippi part ensuite pour Spolète, mais Botticelli ne le suit pas et c'est sans doute à cette époque qu'il rentre à Florence et ouvre son propre atelier au rez-de-chaussée de la demeure paternelle, via Nuova d'Ognissanti.

On comprend mieux le style si caractéristique de Botticelli, que certains ont qualifié de linéaire et qui dominera toute sa carrière durant, si l'on considère les enseignements de Maso et de Filippo. D'une part, le trait assuré et léger, indispensable au travail de l'orfèvre qui en incisant les métaux n'avait pas le droit à l'erreur, et, de l'autre, une grande maîtrise de la construction spatiale et des couleurs afin de traduire les volumes par un savant jeu d'ombre et de lumière. C'est cette harmonie et la *varietas*, c'est-à-dire la diversité des scènes peintes qui, selon Leon Battista Alberti (1404-1472), auteur, en 1435, du premier traité de peinture en termes humanistes, le *De pictura*<sup>17</sup>, confèrent à l'œuvre sa plus grande beauté. Le style très personnel de Botticelli explique la grande souplesse d'adaptation de ses inventions, facilement transposables dans d'autres techniques. Ainsi Botticelli, comme Maso avant lui, commence très tôt à collaborer avec des sculpteurs tels que Benedetto et Giuliano da Maiano (fig. 58) ou encore des tisserands, brodeurs et graveurs (cat. 17, 19 et 33). Ce dialogue entre beaux-arts et arts

cat. 17 (détail)





## Sandro Botticelli et la France du XIX<sup>e</sup> siècle : musées et collectionneurs<sup>1</sup>

**MATTEO GIANESELLI**

Conservateur au musée national de la Renaissance-château d'Écouen

La redécouverte de Botticelli au XIX<sup>e</sup> siècle est une histoire européenne écrite conjointement par les musées, les collectionneurs, les artistes, les critiques, les écrivains... La question de sa réévaluation en France a été quelque peu délaissée contrairement à ce que l'on observe pour l'Angleterre, fer de lance de la réappropriation de l'artiste. Cet essai se propose de revenir sur le rôle catalyseur joué par les grands collectionneurs présents en France et par les institutions muséales du territoire dans le renouvellement critique et historique qui contribuent à faire de Botticelli, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'une des figures les plus populaires de la création occidentale.

Le XIX<sup>e</sup> siècle s'ouvre sur la saisie dans les collections Farnèse à Naples d'une *Vierge et l'Enfant* de l'école de Botticelli (fig. 19), alors considérée comme une œuvre de Cimabue<sup>2</sup>. Destinée au musée Napoléon, qu'elle rejoint en 1802, la *Madone* est alors exposée aux côtés de cinq autres tableaux de « peintres grecs<sup>3</sup> ». La fausse étiquette accolée au tableau témoigne des difficultés de l'époque à considérer avec cohérence la production du peintre, tant les témoignages visuels sont alors rares.

Dominique-Vivant Denon, directeur du musée depuis 1802, regrette l'absence des primitifs et cherche ainsi à combler les lacunes des collections<sup>4</sup>. C'est le but affirmé de l'exposition des « écoles primitives » en 1814, qui tend à délivrer de véritables « cours historiques de l'art de la peinture<sup>5</sup> ». À l'image des musées florentins depuis quelques années déjà<sup>6</sup> et dans un souci de présentation encyclopédique, la peinture des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles fait donc officiellement son entrée au musée. Ces opérations sont précédées de prospections dans la Péninsule<sup>7</sup>, puis réellement facilitées par la suppression des couvents et congrégations religieuses dans les départements italiens rattachés à l'Empire. Dans une portée didactique, l'exposition, qui s'accompagne d'un catalogue, cherche aussi à « intéresser [r] vivement les artistes<sup>8</sup> ».

L'unique Botticelli alors exposé est la seule œuvre du peintre à avoir été prélevée à ces fins à Florence. Il s'agit d'une version d'atelier de *La Vierge du Magnificat*, autrefois conservée à l'Académie, aujourd'hui déposée au musée Fabre de Montpellier (cat. 43) et que nous attribuons à un proche collaborateur de Sandro, le Maître des bâtiments gothiques. Le tableau, l'un des premiers à être alors présenté publiquement comme Botticelli en dehors de l'Italie, est considéré comme un paragon de l'esthétique et de la technique des écoles primitives : « Les peintres ne connaissant pas encore toutes les ressources de l'art, empruntaient des ornements à la sculpture et de l'éclat à la dorure, pour augmenter la magnificence de leurs compositions<sup>9</sup> ». Le *tondo* trahit une relative modestie par rapport à l'importance d'autres œuvres du peintre conservées à l'époque à Florence<sup>10</sup>. Le directeur des Gallerie degli Uffizi, Giovanni Degli Alessandri, a vraisemblablement cherché à duper Denon, qui s'attendait à recevoir le retable de San Barnaba. Bien que le directeur du musée du Louvre propose de renvoyer le *tondo*, qu'il

**FIG. 19**

Atelier de Botticelli,  
*La Vierge et l'Enfant*, vers 1500,  
tempera sur bois, 63 × 47 cm  
Lille, Palais des beaux-arts, inv. P.789

favorisaient échanges et emprunts entre artistes sans qu'ils fussent nécessairement liés par contrat.

Le tableau londonien est à cet égard très proche d'une version de Botticelli conservée au Museo di Capodimonte à Naples (fig. 34). Ils présentent tous deux une structure similaire, une même distribution des figures qui se détachent, sur un haut muret rappelant l'*hortus conclusus*, ou «jardin clos», de Marie, symbole de sa pureté (Cantique des Cantiques, 4, 12). Seul diffère le traitement de l'arrière-fond qui, dans la version de Verrocchio, se limite à quelques cyprès, un palmier parasol et un myrte fleuri, également associés à Marie. Une différence majeure apparaît dans l'iconographie qui nous présente une Vierge donnant le sein, issue de la tradition byzantine, et du type dit *Galaktotrophousa*. Botticelli exploitera rarement ce motif, à l'exception de la *Madone Campana* (cat. 5), du retable Bardi (Berlin) et de ses dérivés.

À la tête d'un des ateliers les plus importants de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle à Florence, Andrea del Verrocchio s'adonnait autant à la sculpture qu'à la peinture, pour éviter l'ennui, comme le relate Giorgio Vasari dans la biographie qu'il lui consacra. Il forma ainsi des maîtres célèbres, en particulier Léonard de Vinci. Cette polyvalence explique sans doute l'aspect métallique de l'œuvre qui se double d'une qualité sculpturale, rappelant ainsi la double formation d'orfèvre et de sculpteur de son auteur. L'extrême finesse d'exécution, notamment dans le modelé des chairs et des drapés, enrichie de rehauts d'or et autres effets de texture qui viennent parfaire une mise des plus raffinées, révèle un intérêt avéré pour le jeu des matières réagissant différemment à la lumière. Formé comme lui au métier d'orfèvre, Botticelli fait preuve d'un même goût, comme le révélera l'extraordinaire armure et parure de l'allégorie de *La Force* (Gallerie degli Uffizi). — A.D.



## 24 Atelier florentin

### Livre d'heures

Début du xvi<sup>e</sup> siècle

Encre et gouache sur parchemin, 140 × 100 × 55 mm (volume fermé)

Paris, Musée Jacquemart-André – Institut de France, inv. MJAP-Ms 2076

#### PROVENANCE

Peut-être acquis à La Haye en 1883, auprès de Sarlins; Collection Jacquemart-André; legs à l'Institut de France, 1912.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Catalogue des manuscrits...*, 1928, p. 360, n° 18.

Ce charmant petit ouvrage manuscrit, enluminé et doré sur tranche, est couvert d'une reliure en maroquin rouge dont les plats sont décorés aux quatre coins. Il comporte 207 feuillets dont « sept miniatures et initiales peintes médiocres », comme l'écrit avec une sévérité excessive le rédacteur de la notice de 1928. Aux folios 17v et 18r, en introduction de l'*Officium beatae Mariae Virginis*, se trouvent deux enluminures représentant l'Annonciation et la Vierge à l'Enfant, encadrées de festons fleuris et animés de figures.

On peut s'étonner, dans une œuvre d'une qualité somme toute moyenne, mais non sans saveur, de voir peintes les armes des Médicis – ici sous l'Annonciation. Cet ouvrage témoigne d'une production importante de ces manuscrits enluminés à Florence, objets raffinés en concurrence

directe avec les ouvrages imprimés, mais plus séduisants qu'eux grâce à leurs couleurs chatoyantes. Le livre tient une place privilégiée dans les collections médicéennes; il est notamment mis à l'honneur par la construction de la Biblioteca Laurenziana, ainsi nommée car elle donne sur le cloître de San Lorenzo. Le projet architectural est commandé à Michel-Ange par Giuliano de' Medici, futur pape Clément VII, entre 1519 et 1534, mais une partie significative du fonds des 3 000 manuscrits remonte à Cosme l'Ancien (1389–1464). Au long des siècles, les Médicis augmentèrent continument la bibliothèque, à l'instar de leurs collections de gemmes, de pierres dures, de camées et autres objets d'art, symboles prestigieux d'une culture mariant luxe et humanisme. — P.C.

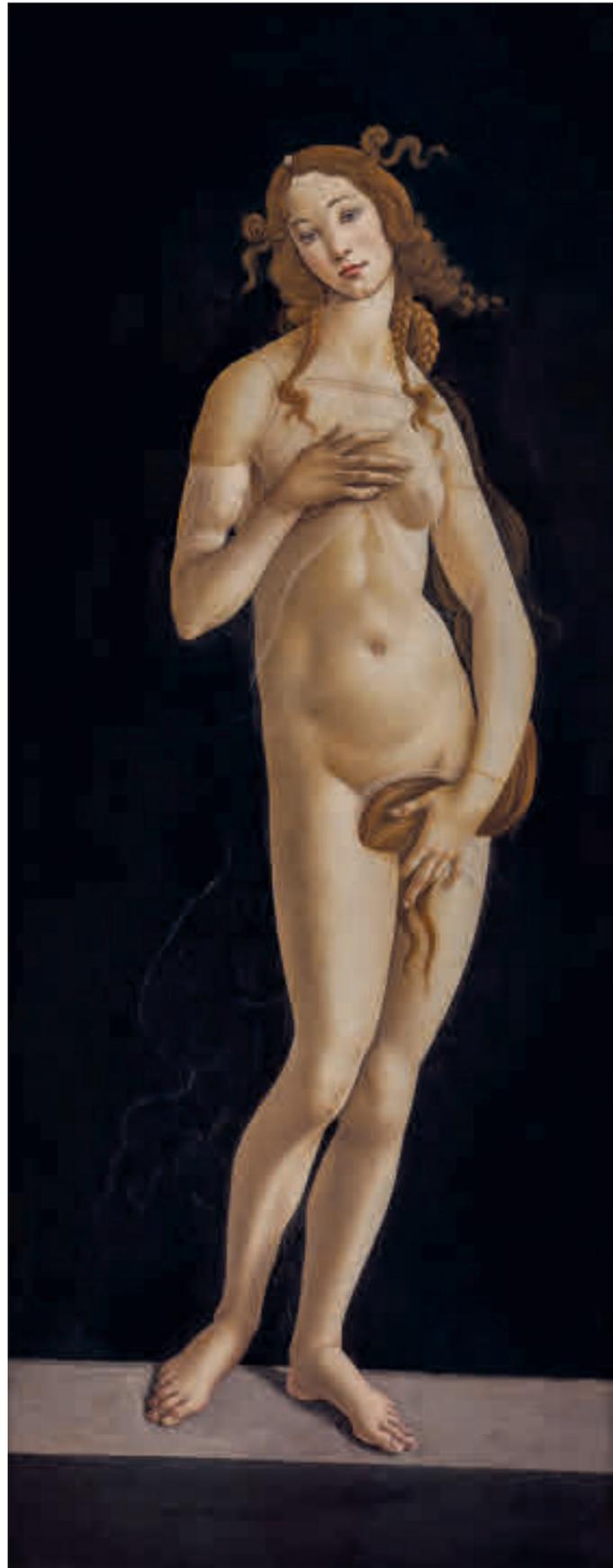


la *Calomnie* conservée aux Gallerie degli Uffizi à Florence (vers 1495).

Dans l'impossibilité où nous sommes de préciser le sujet du tableau, il convient de suivre Lorne Campbell (1990, p. 6) à propos de ce groupe d'œuvres: «qu'on les décrive plutôt non pas comme des portraits mais comme des images idéalisées de belles femmes». Ainsi Vasari, dans sa «Vie de Verrocchio» (Vasari (1550-1568) 1966-1987, III, p. 538), évoque les «têtes de femmes, charmantes par leur grâce et l'arrangement des cheveux». Dans le tableau de Francfort, Botticelli semble en effet transposer en peinture ce genre issu de recherches développées dans l'atelier du sculpteur depuis les années 1470 par des artistes tels que le jeune Léonard de Vinci (Bartoli 2000, p. 176-177, n° 5.6). En témoigne, par exemple, une étude du jeune artiste présentant une magnifique tête idéale dont la coiffure est richement ornée de tresses, de rubans et d'un bijou (vers 1475, Florence, Gallerie degli Uffizi, GDSU, inv. 428 E). Le sens, la fonction et l'aspect de relief du tableau de Francfort font ainsi peut-être écho, en peinture, aux effigies marmoréennes, dues à Desiderio da

Settignano et, plus tard, à Verrocchio, de héros et d'héroïnes antiques présentés en demi-buste et de profil (Caglioti 2019, p. 91). La référence au monde antique est d'ailleurs confirmée ici par le camée inspiré de la cornaline de Dioscouride aujourd'hui connue sous le nom de *Sceau de Néron* (cat. 28), non pas cette dernière de retour à Florence en 1487, mais l'une des nombreuses plaquettes en bronze produites avant même le milieu du siècle dans la capitale toscane (Caglioti-Gasparotto 1997, p. 14-18 – cat. 29). C'est également l'avis d'Alessandro Cecchi (2005, p. 226) qui évoque pour sa part un «revival de l'Antiquité dans une perspective allégorique». Excluant que le tableau présenté ici puisse être un portrait, il établit un rapprochement avec *Mars et Vénus* de la National Gallery de Londres et le dessin de *l'Allégorie de l'Abondance* du British Museum (inv. 1895-9-15-447), qui lui apparaît comme la version en pied du buste de Francfort. Enfin, l'existence de trois versions d'atelier – plus petites, aux arrière-plans variés et de qualité très inégale – semble confirmer le succès de ce type d'images, auxquelles on peut aussi rattacher le dessin d'une tête de femme conservé à Oxford (cat. 27). — P.Z.





**30** Alessandro Filipepi dit Botticelli  
(Florence, vers 1445 – 1510)

*Venus pudica*

Vers 1485 – 1490  
Tempera sur toile, 158,1 × 68,5 cm  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie,  
inv. 1124

**PROVENANCE**

Edward Solly; acquis avec sa collection par le musée en 1821.

**BIBLIOGRAPHIE**

Lightbown 1978, II, p. 120-122, cat. C10 (avec bibliographie précédente); Pons 1989, p. 72, cat. 64a; Cecchi 2005, p. 222; Francfort 2009, n° 34, p. 236-239; Londres 2016, cat. 170, p. 329; Körner 2015, p. 74-76; Debenedetti 2021, p. 160-161.

Ces deux Vénus, ainsi qu'une troisième appartenant à une collection privée, sont les rares vestiges d'une large production de nus féminins exécutés par Botticelli, si l'on en croit les témoignages de ses premiers biographes (*Libro di Antonio Billi, Anonimo Magliabechiano* et Vasari). Le

**31** Alessandro Filipepi dit Botticelli et atelier  
(Florence, vers 1445 – 1510)

*Venus pudica*

Vers 1485 – 1490  
Tempera sur toile, 174 × 77 cm  
Turin, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 172

**PROVENANCE**

Acquis à Florence en 1844 par le révérend Walter Davenport Bromley; vente Christie's, Londres, 12-13 juin 1863, lot 170; Collection Ashburton, Bath House; baron Marochetti; Riccardo Gualino, Turin; don à la Galleria Sabauda en 1928.

**BIBLIOGRAPHIE**

Lightbown 1978, II, p. 121-122, cat. C12 (avec bibliographie précédente); Pons 1989, p. 72, cat. 64; Francfort 2009, n° 34, p. 236-239; Florence 2011, cat. 7.20, p. 228-229; Gabrieli-Bava 2014, cat. 7; Londres 2016, cat. 170, p. 329; Boston-Williamsburg 2017, cat. 19, p. 130; Bava 2019, p. 94-95; Debenedetti 2021, p. 160-161.

modèle dérive de la Vénus anadyomène, c'est-à-dire « sortie des eaux », de *La Naissance de Vénus* (fig. 5), célèbre tableau mythologique, lui-même inspiré de l'œuvre perdue du peintre antique Apelle, et probablement destiné à l'un des importants commanditaires de Botticelli dans les années 1480, le petit-cousin et pupille de Laurent le Magnifique, Lorenzo di Pierfrancesco. Ce jeune homme prodige était proche des humanistes Marsile Ficin et Ange Politien, et le destinataire probable de plusieurs autres scènes mythologiques du peintre.

Botticelli s'inspire d'un type de sculpture antique connu sous le nom de *Venus pudica* dont la statue dite Vénus des Médicis (fig. 47) est peut-être l'exemple le plus célèbre. Cette dernière ne fut cependant pas le modèle direct du



**FIG. 47**

Vénus dite des Médicis, art romain, II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., marbre, H. 153 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n° 224

peintre car elle ne fut découverte à Rome qu'au milieu du siècle suivant. Le type était pourtant déjà connu puisqu'on le retrouve sous la forme d'Ève peinte par Masaccio (1401–1428) dans la chapelle Brancacci au sein de l'église Santa Maria del Carmine à Florence, ou encore sculptée par Giovanni Pisano (vers 1250–vers 1315) et métamorphosée en Vertu (Tempérance ou Charité) dans la cathédrale de Pise, deux exemples certainement bien présents à l'esprit du peintre. En extrayant la déesse de son rivage mythique, Botticelli renoue par ailleurs avec le volume tridimensionnel du modèle original: le teint de porcelaine faisant écho au marbre dont elle était façonnée et le fond noir uni rehaussant la silhouette monumentale proche de la taille humaine. Botticelli étend cette esthétique jusque dans ses portraits où il substitue dans cette même période aux fonds paysagés (idéalisés ou réels, cat. 26), un arrière-plan uni de couleur sombre.

Ces répliques témoignent du succès de ce type d'œuvres dans la Florence du xv<sup>e</sup> siècle, mais également d'une pratique d'atelier à laquelle Botticelli a si souvent recours qu'elle en est presque devenue sa marque de fabrique. Le peintre, en effet, n'hésitait pas à extraire certaines figures de leur composition d'origine pour les adapter à de nouveaux contextes. Pour ce faire, Botticelli disposait d'un répertoire de modèles dessinés, précieusement gardés au sein de l'atelier comme il était d'usage, ce qui lui permettait de varier les compositions en s'appuyant sur un nombre de figures prêtes à l'emploi. Il pouvait donc s'agir de dessins, copiés à main libre et adaptés au nouveau format du tableau à peindre, ou bien de grands cartons, dont on transférait directement les contours sur le nouveau support comme une sorte de calque. Le dessin était ensuite repris à main libre, comme le montrent les réflectographies infrarouges, une technique d'imagerie qui révèle le dessin préparatoire dissimulé sous la couche picturale. Le dessin sous-jacent de la Vénus de Berlin découvre ainsi une multitude de lignes cherchant à redéfinir

le contour rapidement «décalké» et quelques repentirs, signes que la matrice originale a été adaptée aux besoins de la composition présente. La grande similitude entre les deux tableaux, autant dans les proportions que dans la pose tout en laissant apparaître de légères variations, plaide pour l'utilisation d'un même carton, dérivé de la Vénus du fameux tableau des Gallerie degli Uffizi, repris et corrigé indépendamment dans les deux versions afin de créer deux répliques originales et non pas deux copies exactes, ce que ne fait d'ailleurs jamais Botticelli.

Ainsi la Vénus de Berlin semble apparaître elle-même comme le nouveau prototype de la série des Vénus dites pudiques. Très proche du chef-d'œuvre mythologique, elle dévoile un dessin et une facture picturale de très grande qualité, enrichis par l'emploi de matériaux précieux tels que l'or irisant sa chevelure, et devait répondre à une commande importante dont on ignore tout. La Vénus turinoise, quant à elle, plus simple mais apprêtée d'un voile qui souligne sa nudité plus qu'elle ne la cache, fut sans doute réalisée avec une plus grande collaboration de l'atelier.

Le format vertical suggère que ces œuvres étaient originellement insérées dans le revêtement en bois qui décorait alors les demeures patriciennes. Ces grandes Vénus rappellent par ailleurs une tradition ancienne, liée au mariage et à la fertilité. On avait alors coutume de commander en cadeau de nocces une paire de coffres dont les couvercles étaient parfois décorés, à l'intérieur, d'un nu féminin allongé. La fonction de cette belle image était non seulement de susciter le désir, qui assurait la descendance de la dynastie, mais également de garantir, par l'intermédiaire d'une contamination visuelle, une belle progéniture.

Le succès du modèle botticellien est attesté par une troisième Vénus, variante d'atelier quelque peu maladroite, ainsi qu'une version réalisée à la même époque par Lorenzo di Credi (cat. 32), puis plus tard par Lorenzo Costa (fig. 48) qui séjourna à Florence bien après la mort du peintre. — A. D.



est toutefois animé de violents contrastes de couleurs, à l'image du *Christ couronné d'épines* de Cambridge (Harvard Art Museum). Comme dans ce dernier d'ailleurs, la mise en scène du mystère sacré est soutenue par le recours à un dais, suggéré par la tente du général, qui accentue la théâtralité de la représentation. Ce décor pourrait également faire écho à la *Judith* d'Andrea Mantegna (Washington, DC, National Gallery of Art; fig. 54), autrefois conservée dans la collection de Laurent de Médicis et que le peintre pouvait donc connaître directement.

Par son atmosphère raréfiée, le tableau témoigne aussi de la ferveur de la fin du siècle, animée par les sermons du frère dominicain Savonarole, dont Botticelli se fait ici l'écho. À la fin des années 1490, au moment même de la réalisation de cette *Judith*, son art se transforme radicalement. Bien que, dans sa posture et sa grâce, Judith puisse faire encore songer à une relecture de la Flore du *Printemps*, Botticelli tourne

le dos définitivement aux mythologies qui avaient fait son succès. Il pratique alors un art zélé, aux accents résolument archaïsants et mystiques. C'est une peinture de la foi recouvrée et triomphante, exaltant parfois une piété doloriste et ascétique (*Ecce Homo*, Bergame, Accademia Carrara), exhortant jusqu'au sublime le sentiment religieux (*Crucifixion mystique*, Cambridge Fogg Art Museum; *Nativité mystique*, Londres, The National Gallery).

Dans cette optique, Botticelli multiplie, comme ici, les œuvres de très petites dimensions, aptes à soutenir l'intimité de la pratique dévotionnelle. Il participe ainsi au renouveau des images de dévotion portatives (Leipzig, Museum der bildenden Künste, fig. 55; Rome, Galleria Pallavicini). Le panneau d'Amsterdam pouvait ainsi être conservé dans un coffret, destiné au cadre domestique, comme une invitation à suivre l'*exemplum virtutis* incarné par l'héroïne biblique, tel un écho miniature à la didactique des *cassoni*. — M.G.



**FIG. 55**  
Atelier de Botticelli,  
*Le Repos pendant la Fuite en Égypte*, vers 1500 – 1505,  
tempera et huile sur bois, 32 × 21 cm  
Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. G 484





Annexes