

Gaylord BROUHOT, doctorant à Paris 1

*Vraisemblance, authenticité et simulacre : prolégomènes*

*à une étude du portrait du costume*

*dans l'imagerie princière des Médicis au XVI<sup>e</sup> siècle*

L'histoire du costume est reconnue comme un domaine de recherche réservé à l'historien. Or, le costume est par définition un artisanat d'art et son étude est en partie fondée sur l'analyse d'œuvres d'art. Cette ambiguïté dévoile la difficulté d'associer deux conceptions d'apparence antinomique de l'intérêt du costume peint. L'historien<sup>1</sup> s'attache surtout à désacraliser le statut générique et imprécis de l'image du costume au sein des portraits d'État des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, cette reproduction d'une vêtue particulière du prince à un moment donné de sa vie occultant l'état effectif de son vestiaire et les conditions éphémères de son renouvellement. Différente, la démarche de l'historien de l'art<sup>2</sup> se présente comme une réflexion sur la création plastique du costume et les choix stylistiques de l'artiste, de sa prédilection pour certains motifs à sa sensibilité pour le rendu palpable des surfaces matérielles. Avec ces deux approches, l'étude du costume se limite à définir un répertoire de silhouettes et de styles vestimentaires et à déterminer l'originalité iconographique et la portée symbolique de cette grammaire picturale. La valeur du costume dans l'analyse du portrait se résume alors à une illustration de l'histoire du vêtement, du textile et des accessoires d'une part et à son élaboration programmatique d'autre part.

Ces deux orientations réflexives manifestent la volonté des historiens de laisser de côté la possibilité que le costume soit considéré comme un document historique viable, au même titre que les ressources manuscrites. Elles évitent d'aborder une facette polémique de la représentation du costume au sein d'une effigie publique du prince : le degré de fiabilité qui peut être accordé à une image inventée par un artiste et soumise aux exigences du portraituré et/ou du commanditaire. Or, les intentions de l'artiste et du destinataire, qui sont à l'origine de l'élaboration de l'œuvre, émergent précisément du caractère véridique ou illusoire du costume peint qui, comme il résulte d'un choix volontaire et réfléchi, est à même de mettre en évidence des enjeux économiques, politiques et culturels inhérents à l'élaboration d'une effigie du prince.

Afin d'appréhender les enjeux politiques et culturels du portrait d'État, des études récentes publiées en Italie<sup>3</sup> se sont attachées à porter un regard commun sur l'invention de l'artiste et sur son impact visuel, en particulier s'il dévoile une démarche intentionnelle. Mais, pour éviter toute déduction

dépourvue de sens et de légitimité, l'analyse d'un habit, d'une étoffe ou d'un bijou doit s'éloigner de toute référence à son « réalisme », vocable descriptif employé de manière récurrente pour décrire le costume peint. Au contraire, cette approche doit être fondée sur les informations historiques qui réinvestissent le costume du contexte de sa figuration picturale.

Dépasser la notion subjective et descriptive de « réalisme » a nécessité de définir un nouvel outil d'analyse qui place l'histoire du costume au service de l'histoire de l'art afin de déterminer la part de fidélité et d'authenticité vestimentaires au sein d'une œuvre élaborée par un artiste et soumise à son inventivité : le *portrait du costume*. Cette conceptualisation préalable se fonde sur une analyse comparée de l'image peinte du costume et des sources archivistiques propres au vestiaire princier ; elle s'avère pertinente pour distinguer les éléments reflétant une réalité historique de ceux relevant de l'imagination du peintre. Cette démarche se clarifie si elle est appliquée à des images dont la facture semble « réaliste ». Le choix d'étudier les portraits des Médicis peints entre 1537 et 1610 découle de ce constat, les vêtements semblant plus vraies que nature. Cette trop grande proximité de l'image avec la réalité permet alors d'émettre des doutes quand à son « réalisme ».

Dans le portrait d'*Éléonore de Tolède* conservé à Prague, Agnolo Bronzino a soigneusement et habilement représenté l'aspect doux et soyeux du satin de teinte cramoisie, la finesse et la légèreté de la chemise en lin crème, la brillance et le craquant des boucles d'or de la coiffe (*scuffia d'oro*) et du réseau assorti (*rete d'oro*), la texture chinée et chatoyante des broderies d'or du bustier, et l'éclat des pierres précieuses et des perles. L'aspect véridique et la consistance palpable qui émergent de ce *portrait du costume* dépasse le simple « réalisme ». En dissociant chaque texture, Bronzino démontre un souci d'objectivité et un sens de l'observation, mais, en les mariant sur une surface commune, il les intègre à une mise en scène intentionnelle d'éléments choisis pour magnifier l'apparence d'Éléonore de Tolède et sublimer son statut sociopolitique de duchesse de Florence. La vraisemblance des matières est intégrée à une composition plastique qui confond la valeur authentique du costume et la création matérielle élaborée par l'artiste.

Au sein de la création artistique du XVI<sup>e</sup> siècle, la démarche de Bronzino n'a d'originale que sa volonté de peindre chaque matière dans sa minutie la plus intime. Son rendu illusionniste de la texture et de la densité concrète des matières est commun à de nombreux artistes de l'époque et il concorde avec les écrits de plusieurs théoriciens de la Renaissance, qui présentent la peinture comme la seule forme d'art pouvant traduire la subtilité matérielle de chaque étoffe et de chaque pièce de joaillerie. Léon Battista Alberti explique que « l'ivoire, les bijoux et tous les objets coûteux de ce genre deviennent plus précieux grâce à la main du peintre »<sup>4</sup> ; Balthasar Castiglione vante la capacité du peintre à « contrefaire la chair, les étoffes et tous les autres objets colorés »<sup>5</sup> ; Ludovico Dolce ajoute que « pour ce qui est des étoffes, le peintre doit prêter attention à leur qualité parce que les plis varient selon qu'ils sont produits par le velours, l'armoisin, une fine étoffe de lin, ou le gros gris »<sup>6</sup>. Cette

nouvelle appréhension artistique de la matière manifeste la liberté créative accordée au portraitiste du costume et donc la part d'invention qui peut investir l'image peinte des matières et la traduction de leur sensation tactile.

La vraisemblance perceptible dans les portraits d'État s'inscrit aussi dans l'histoire plus particulière du lieu de création du portrait et dans le milieu économique et politique qui s'y associe. Ainsi, l'élaboration des portraits Médicis est indissociable de l'art du portrait en vogue à Florence depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle, époque où le besoin de visibilité publique de l'oligarchie marchande régnant sur la ville avait initié une nouvelle image du portrait fondée sur une prégnance de la vêtue. Une œuvre d'Andrea del Sarto peinte en 1514-1515 met en évidence l'influence du marché textile de Florence sur la création artistique. Même si les informations sur ce portrait sont réduites, sa confrontation avec un textile conservé au Metropolitan Museum of Art de New York démontre l'existence d'un travail spéculaire des matières à partir d'étoffes existantes.

La véracité matérielle des portraits élaborés par Bronzino et son atelier est symptomatique de cette tradition florentine. Le portrait d'*Éléonore de Tolède avec son fils Giovanni* est tout à fait représentatif de l'évolution industrielle de Florence au cours du XVI<sup>e</sup> siècle ; il reflète l'essor de l'artisanat de la soie et du tissage des velours de brocart<sup>7</sup>. Les Médicis avaient déjà des intérêts dans le secteur textile lors de l'arrivée au pouvoir de Côme I<sup>er</sup> en 1537<sup>8</sup> ; ils contribuèrent ensuite à préserver le développement de la production florentine grâce à diverses mesures législatives et économiques. La représentation, en 1545, d'un brocart des plus exceptionnels<sup>9</sup> participait à exhiber un produit évoquant la renommée internationale acquise par la capitale politique et financière du duché de Florence, à ériger la politique cosimienne en modèle de réussite pour l'essor économique d'un État, donc à diffuser la puissance financière et culturelle de la dynastie Médicis auprès des cours princières d'Europe qui étaient devenues leurs clientes.

Quand Alessandro Allori, élève de Bronzino, portraiture *Jeanne d'Autriche*, première grande-duchesse de Toscane, après ses noces avec François I<sup>er</sup> de Médicis, il réalise un *portrait du costume* tout aussi révélateur de la campagne de médiatisation menée par Côme I<sup>er</sup>. Il représente une robe confectionnée avec un *buratto* ; il matérialise l'extrême finesse du tissage arachnéen de cette gaze dont les fils, d'or sur les manches, de soie blanche sur le corsage, sont entrelacés et noués, et dont la qualité repose sur un travail subtil de broderies avec des galons en motifs de chevron, bordés de dentelle *punto in aria* et de fourrure blanche. Ce portrait aussi vrai que nature coïncide précisément avec l'essor du tissage des voiles et des gazes et l'implantation croissante des artisans spécialistes de ce métier au cours des années 1560 à Florence<sup>10</sup>. Le *portrait du costume* faisait la promotion de l'artisanat textile pour lequel Florence était renommée et dont l'essor était favorisé par le pouvoir médicéen. En habillant la sœur de l'empereur Maximilien II de Habsbourg, il promouvait la culture médicéenne grâce à une ambassadrice de renommée européenne.

L'étude du *portrait du costume* interroge les interactions entre l'œuvre d'art et l'histoire qui lui a été associée par l'artiste, de manière directe ou indirecte. Cette démarche d'historien de l'art entend aller au-delà des simples apparences. À l'origine, l'objet vestimentaire se définit par l'inertie de son statut. Le contact avec l'humain lui confère un sens particulier, spécifique à chaque individu. Entre authenticité et simulacre, vérité historique et invention artistique, le *portrait du costume* conserve la trace de cet éveil sémantique de l'objet à travers son rapport avec l'homme, reflétant le rôle imparti à la vêtue princière et à ses accessoires par la société qui les porte, l'artisan qui en façonne la matière et le volume et le peintre qui en immortalise l'apparence. Diverses sources d'information sont à notre disposition pour mettre en lumière le sens dont le vêtement et ses accessoires sont porteurs et ainsi discerner le degré d'authenticité d'un artifice pictural qui crée l'illusion de la réalité : le *portrait du costume*.

Même si peu d'objets vestimentaires et orfèvres ont réussi à traverser les siècles, certains concordent parfois avec l'image visible dans les portraits. L'ouverture de la sépulture d'Éléonore de Tolède et la restauration de sa vêtue funéraire a permis de mettre au jour une bague identique à l'un des bijoux peints par Bronzino dans le portrait de la Narodni Galerie<sup>11</sup>. Or, le camée romain monté en chevalière sur cette bague est gravé d'une combinaison de symboles propitiatoires pour son mariage : deux cornes d'abondance, la fertilité mise en scène par un oiseau au-dessus de son nid, et l'engagement matrimonial exprimé par les deux mains jointes. Associée à la gestuelle de la jeune épouse, ce symbolisme suggère que Bronzino a peint la duchesse en tant que jeune épouse. Diverses descriptions littéraires des cérémonies civiques officielles et certains écrits épistolaires permettent de conforter cette hypothèse. Lors des célébrations de son mariage avec Côme I<sup>er</sup> le 29 juin 1539, Éléonore de Tolède portait une robe en satin cramoisi brodée d'or, dont la facture est décrite comme semblable à celle du portrait<sup>12</sup>. La bague sertie d'un somptueux diamant peut aussi être rapprochée des célébrations du mariage. Selon une lettre datée du 10 mars 1539 et rédigée par Côme I<sup>er</sup> à l'attention d'un de ses diplomates, Giovanni Bandini, cette bague fut remise à Éléonore le 29 mars 1539 à Naples, lors de la passation du contrat de mariage entre les représentants du duc et Pedro de Tolède, vice-roi de Naples. Éléonore arbora ce diamant lors de son arrivée à Pise, comme l'explique Pier Francesco Riccio, majordome du duc, dans une lettre envoyée le 23 juin 1539 à Lorenzo Pagni, diplomate et secrétaire de Côme I<sup>er</sup><sup>13</sup>. Elle portait aussi le collier de perles offert par sa belle-mère, Maria Salviati, immortalisé dans le portrait des Offices.

Des documents d'archives, spécifiques aux Médicis, approfondissent cette analyse comparée. De précieuses informations émergent des registres de la *Guardaroba Medicea* dont la rédaction fut entreprise avec l'arrivée au pouvoir de Côme I<sup>er</sup> en 1537. Ils décrivent précisément les préférences textiles, vestimentaires et ornementales des Médicis. D'une part, les *Giornali di entrata e uscita de la Guardaroba* enregistrent les acquisitions de tissus, de fils d'or, de gemmes et de passementeries nécessaires à l'habillement des ducs puis des grands-ducs de Toscane<sup>14</sup> ; ils mentionnent aussi la couleur, la quantité et la qualité des tissus utilisés pour confectionner les vêtements, l'opulence des ornements employés pour les embellir et le luxe des accessoires destinés à les agrémenter. D'autre part, les *Libri del Taglio* référencent les textiles utilisés selon leur typologie et la fréquence de leur utilisation. Enfin, en 1560, les fonctionnaires de la *Guardaroba Medicea* inaugurent les premiers inventaires des garde-robes de la famille. Ces

répertorient avec précision la silhouette, le tissu et les motifs de chaque vêtement afin de pouvoir les identifier.

Ces documents mis en communication, ils dessinent l'originalité du style vestimentaire de la duchesse de Florence. Dans tous les portraits d'Éléonore, elle est coiffée d'une résille de fils d'or ornée de perles, la *scuffia d'oro*, un accessoire typique du costume des princesses espagnoles qui n'est pas référencé dans les inventaires connus des dames florentines avant les années 1540. Des versions diverses et nombreuses sont répertoriées dans les registres de la *Guardaroba Medicea* ; leur traduction picturale systématique, et quasiment inédite dans l'art du portrait florentin de cette époque, confère à cet article vestimentaire un sens aussi précis que celui des bijoux : il incarne l'un des emblèmes de l'effigie publique de la duchesse de Florence.

La confrontation du portrait avec ces divers documents d'archives aboutit aussi à certains constats d'ordre historique. La réalisation du portrait de *Jeanne d'Autriche*, datée aux environs de 1565, et la facture presque scientifique du *buratto* prennent sens si elles sont replacées dans le contexte historique de la production d'une telle étoffe à Florence et rapprochées des habitudes de consommation textile de la famille Médicis. Le tissage des voiles et des gazes connut une vogue inédite dans les années 1560 grâce à la législation fiscale instaurée par le duc en faveur des artisans de ce métier et grâce aux commandes de Camilla Martelli, seconde compagne de Côme I<sup>er</sup>, et de Jeanne d'Autriche<sup>15</sup>. Le *buratto* portraituré par Allori trouve donc sa place dans l'image publique d'une de ses plus ferventes consommatrices. Par ailleurs, une facture datée du 17 avril 1567 permet de retracer l'origine du pendentif de la grande-duchesse, et ainsi de préciser la datation du portrait. Ce bijou en or orné d'une émeraude montée sur des chatons émaillés fut fabriqué par l'orfèvre de la cour, Hans Domes, à la demande de Côme I<sup>er</sup>, qui l'offrit à sa belle-fille en avril 1567<sup>16</sup>.

Les déductions historiques qui découlent de l'analyse du *portrait du costume* restent toutefois exceptionnelles. Toute vraisemblance matérielle ne témoigne pas d'une authenticité de la vêtue du portraituré. Une certaine méfiance est indispensable eu égard au statut illusionniste de l'image, dont l'élaboration résulte implicitement d'une manipulation par l'esprit et par la main de l'artiste. Il en résulte une difficile appréhension de la frontière entre la nature authentique d'un costume et son caractère inventé, entre l'impression de vérité et l'apparence de simulacre.

L'étude comparée des différents documents contemporains révèle parfois la méprise qui peut s'initier à partir d'une perception erronée du *portrait du costume*. Lorsque Bronzino portraiture *Éléonore de Tolède et son fils François*, il s'attache au rendu concret et palpable des matières, comme à son habitude. Une lettre rédigée le 21 décembre 1549 par Lorenzo Pagni, diplomate et secrétaire de Côme I<sup>er</sup>, nous renseigne sur la nature authentique des costumes représentés. Lorenzo Pagni demande à Pier Francesco Riccio de fournir à Bronzino une robe de brocart appartenant à Éléonore de Tolède et la tenue portée par François à Gênes en 1548, lors de sa rencontre avec le prince d'Espagne, Philippe II. Il précise aussi les instructions de la duchesse quant à la nécessité de traduire avec véracité la vêtue de son fils. La légitimité qui manquait à l'autorité politique des ducs de Florence dépendait en partie d'une reconnais-

ce de leur statut princier par la famille impériale de Habsbourg qui régnait sur l'Europe. Remémorer l'effigie du prince héritier du duché participait à diffuser et à pérenniser l'image dynastique des Médicis.

Une seconde lettre, datée du 20 janvier 1550, permet de démontrer la nécessité d'observer un principe de précaution dans le cadre d'une analyse du costume, en particulier vis-à-vis des écrits épistolaires. Lorenzo Pagni exprime à Pier Francesco Riccio l'urgence impartie à l'élaboration du double portrait. Il précise que la duchesse exige de substituer à la robe de brocart, prévue pour son portrait, une toilette plus sobre de sorte que l'œuvre soit reçue rapidement par Antoine Perrenot de Granvelle, chancelier de Charles Quint. Cette manipulation d'une vêtue authentique permet de prendre la mesure de la place centrale de l'apparence princière au sein de l'élaboration du portrait. L'effigie posthume de *Côme I<sup>er</sup>* effectuée par Lodovico Cardi en 1603 à la demande de Ferdinand I<sup>er</sup> de Médicis est éloquente. Côme I<sup>er</sup> est vêtu de la panoplie grand-ducale qui fut confectionnée pour son couronnement célébré le 5 mars 1570 par le pape Pie V à la chapelle Julienne de Rome. Cette version peinte concorde avec le costume originel qui, comme il fut conservé par les générations suivantes, put être prêté au peintre<sup>17</sup>. Toutefois, cette figuration d'après nature occulte la facture véritable de la doublure en fourrure de l'habit : la partie interne fut élaborée avec des fourrures d'hermine récupérées sur de vieux vêtements<sup>18</sup>. Quand bien même un *portrait du costume* affiche une image vraisemblable et une authenticité historique, il dévoile aussi une part de manipulation, inhérente aux exigences de la commande, aux attentes du commanditaire et surtout à la fonction médiatique accordée au portrait par la société princière de la Renaissance.

Inversement, un *portrait du costume* peut être regardé comme un simulacre de réalité alors que sa facture reflète une authenticité historique. Ce constat résulte souvent de la composition élaborée par l'artiste, qui délaisse les effets de relief et de profondeur et la traduction concrète des textures. Les choix plastiques du peintre Santi di Tito correspondent à cette manière de traduire la matière. Le schématisme et l'impression de planéité de la robe de *Christine de Lorraine* sont propres à son travail ; ils ne participent pas à définir le costume comme un artifice de mode. Le velours brodé de minutieux motifs végétaux est représentatif des produits florentins tissés à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; la structure morcelée et dénaturée de la robe respecte l'étiquette vestimentaire en vogue dans la majorité des cours princières sous l'influence de la mode espagnole ; le collier de perles est un authentique bijou offert par son mari lors la signature par procuration du contrat de mariage le 25 février 1589 à Blois<sup>19</sup> ; la ceinture de joaillerie, créée aux couleurs des armoiries médicéennes avec des rubis, des émeraudes, des perles et des médaillons en or, est un accessoire habituel des femmes de la famille Médicis ; enfin, les fleurs de joaillerie qui ornent les boutons de la robe sont symptomatiques du goût de Christine de Lorraine pour ces accessoires en émail pour lesquels la ville de Florence était réputée depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Entre authenticité et simulacre, l'œil est dans l'incapacité de forger une étude objective de la vraisemblance. L'analyse du *portrait du costume* repose sur la confrontation de cette analyse visuelle équivoque avec divers documents historiques pour instaurer une communication entre l'œuvre d'art et la littérature qui lui donne sens. Par cette approche au carrefour de la création artistique et de l'histoire de la société princière de la Renaissance, il est question de mouvement. Il s'agit de comprendre de quelle manière la reproduction picturale de la vêtue princière s'intègre à un échange entre un individu et l'objet vestimentaire sous l'impulsion des variations éphémères de la mode d'une société donnée.

L'étude du cas médicéen permet ainsi de révéler la faculté du *portrait du costume* à transcrire une réalité du vestiaire des Médicis et une histoire de la création textile à Florence, même s'il intègre une simulation de l'apparence, expressive des ambitions politiques et culturelles de cette dynastie. Miroir d'un changement dans le temps et au sein d'un microcosme choisi, l'image est réinvestie de son contexte créatif et historique. Ce principe d'analyse s'avère donc approprié pour tout portrait dont le costume peint découle d'une intention autre que la représentation à vocation décorative, et possède un arrière-plan culturel et politique.

L'effigie de *François I<sup>er</sup>*, peinte par Jean Clouet en 1525, certifie l'existence d'un *portrait du costume* au-delà de Florence. Commandé par le roi de France, la mise en scène d'une certaine vérité de l'apparence vestimentaire suggère des intentions sous-jacentes au portrait d'État. La largeur et la robustesse des épaules sont conformes à un code d'apparence employé par les hommes de haut rang depuis le début du siècle pour exprimer leur autorité ; le visage barbu respecte le précepte de gravité de l'air théorisé notamment par Léonard de Vinci<sup>20</sup> ; la légèreté de la chemise en lin et la fluidité du manteau en satin mettent en lumière la grâce courtoise du roi mécène ; enfin, la main posée sur l'épée et le pendentif emblématique de l'Ordre de Saint-Michel font état de son statut de premier chevalier du royaume. Image glorieuse et charismatique du roi vainqueur de la bataille de Marignan en 1515, ce portrait cherche à faire oublier l'échec militaire de la bataille de Pavie du 24 février 1525. Comme chez les Médicis, le *portrait du costume* modèle une figure idéale et iconique qui proclame une éminence sociale, une exemplarité politique et une magnificence culturelle en façonnant une effigie princière emblématique de la souveraineté du portraituré sur son royaume.

---

<sup>1</sup> R. BARTHES, *Système de la Mode*, Seuil, Points, 1967 ; A. LURIE, *The Language of Clothes*, Londres, 1982 ; R. LEVI-PISETZKY, *Il Costume e la moda nella Società italiana*, Turin, 1978 ; F. BOUCHER, *Histoire du costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1983 ; J. A. THOMAS, « Fabric and Dress in Bronzino's Portrait of Eleanor of Toledo and son Giovanni », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1994, 57, p. 262-267 ; B. EDELSTEIN, « Bronzino in the Service of Eleonora di Toledo and Cosimo I de' Medici : Conjugal Patronage and the Painter Courtier », dans S. REISS et D. WILKINS (dir.), *Beyond Isabella : Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville, 2001, p. 225-261.

- <sup>2</sup> L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits : European portrait-painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londres/ New Haven, 1990 ; M. BROCK, *Bronzino*, Paris, 2002 ; G. LANGDON, « A 'Laura' for Cosimo : Bronzino's *Eleonora di Toledo with her son Giovanni* », dans K. EISENBICHLER (dir.), *The Cultural World of Eleonora di Toledo, Duchess of Florence and Siena*, Aldershot, 2004 ; G. LANGDON, *Medici Women : Portraits of Power, Love and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, University of Toronto, 2006.
- <sup>3</sup> K. ASCHENGREEN PIACENTI (dir.), *Moda alla corte dei Medici : Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti, 1993), Florence, 1993 ; C. ACIDINI LUCHINAT (dir.), *Magnificenza alla corte dei Medici : Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, cat. expo. (Florence, Museo degli Argenti, 1997), Milan, 1997 ; C. CANEVA (dir.), *I Volti del Potere. La ritrattistica di corte nella Firenze granducale*, cat. expo. (Florence, 2002), Florence, Giunti, 2002 ; R. ORSI LANDINI, B. NICCOLI (dir.), *Moda a Firenze, 1540-1580 : Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Florence, 2005.
- <sup>4</sup> L. B. ALBERTI, *De Pictura*, Florence, 1435, II, 25.
- <sup>5</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, I, 51.
- <sup>6</sup> M. ROSKILL, *Dolce's « Aretino » and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York City, 1968, p. 151 ; L. DOLCE, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, trad. N. Bauer, Paris, 1996 (Venise, 1557), p. 80-81.
- <sup>7</sup> F. DE MARINIS (dir.), *Velvet : History Techniques Fashions*, cat. coll., New York, Idea Booko, 1994 ; R. ORSI LANDINI (dir.), *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo*, cat. expo. (Milan, 1999), Milan, Skira editore, 1999 ; R. ORSI LANDINI (dir.), *Seta : Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, ouvr. coll., Milan, Silvana Editoriale, 2006.
- <sup>8</sup> R. DE ROOVER, « The Medici Bank : Organization and Management », *The Journal of Economic History*, VI, 1, mai 1946, p. 24-52 ; R. GOLDTHWAITE, « The Medici Bank and the World of Florentine Capitalism », *Past and Present*, CXIV, 1987, p. 3-31
- <sup>9</sup> Pour une étude plus précise de l'authenticité illusoire de ce *portrait du costume* d'Éléonore de Tolède, cf : G. BROUHOT, « Le *portrait du costume* : Invention du portrait d'État des Médicis et panégyrique de la mode florentine (1537-1590) », dans P. MOREL (éd.), *Le miroir et l'espace du Prince dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, à paraître en 2011.
- <sup>10</sup> *Moda a Firenze, op. cit.*, note 3, p. 192 ; U. DORINI, *Statuti dell'Arte di Por Santa Maria al tempo della Repubblica*, Florence, 1934, p. 653-655.
- <sup>11</sup> La bague fut trouvée lors de l'ouverture des sépultures médicéennes en 1948. Elle est conservée au Museo degli Argenti à Florence. Cf : M. SFRAMELI (dir.), *I Gioielli dei Medici : dal vero e in ritratto*, cat. expo. (Florence, Museo degli Argenti, 2003-2004), Florence, Sillabe, 2003, p. 67, n° 9.
- <sup>12</sup> J. COX-REARICK, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 39 ; R. SIMON, « Bronzino's portrait of Cosimo I in armour », *The Burlington Magazine*, CXXV, 1983, p. 536 ; C. STREHLKE, *Pontormo, Bronzino and the Medici, the transformation of the renaissance Portrait in Florence*, Philadelphia Museum of Art, Penn State Press, 2004, p. 136 ; *Moda a Firenze, op. cit.*, note 3, p. 50.
- <sup>13</sup> « *La S.ra Duchessa entro in Pisa con una vesta di raso nero e tutta piena di gran punti d'oro cosi in testa et col colletto ; stamattina lassato el bruno, è venuta fora con una veste pavonazza di velluto et ricamata d'oro, in testa una scuffia d'oro, a collo il vizzo gli dono el s.r Duca, in dito el Diamante* ». Éléonore porte le collier de perles et le diamant qui lui ont été offerts trois mois plus tôt. Cf : BAIÀ, *Eleonora di Toledo duchessa di Firenze e Siena*, Todi, Tipografia Zenone Foglietti, 1907, p. 20
- <sup>14</sup> Ces transcriptions débutent en 1544 et suivent l'exemple de journaux précédents aujourd'hui détruits.
- <sup>15</sup> Entre 1550 et 1570, près de vingt *velettai* bergamasques s'affilièrent à la corporation de l'Arte della Seta et, selon les cadastres de 1561, ils installèrent six ateliers *via de' Servi*, un nombre considérable pour l'époque.
- <sup>16</sup> Selon les archives de la *Guardaroba*, le verso était enrichi d'un décor émaillé à grotesque ou avec une *impresa* personnelle. Cf : *I Gioielli dei Medici, op. cit.*, note 11, p. 46-47.

- <sup>17</sup> K. LANGEDIJK, « A New Cigoli : The State Portrait of Cosimo I de' Medici, and a Suggestion concerning the Cappella de' Principi », *The Burlington Magazine*, CXIII, 1971, 823, p. 575-579. Ce portrait devait servir de modèle à une sculpture destinée à orner la tombe de Côme I<sup>er</sup> dans la *cappella dei Principi* en l'église florentine de San Lorenzo.
- <sup>18</sup> G. LAZZI, « Un'eccezionale occasione di lusso : L'incoronazione di Cosimo I de' Medici », *Archivio Storico Italiano*, Florence, 1989, p. 106.
- <sup>19</sup> M. CHIARINI et all. (dir.), *L'ombra del Genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, cat. expo., Milan, 2002, p. 39.
- <sup>20</sup> L. DE VINCI, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, 1987 (Paris, 1651), p. 247.