



HAL
open science

L'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne au XVIe siècle : une approche historiographique et transdisciplinaire

Frédéric Gonand

► **To cite this version:**

Frédéric Gonand. L'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne au XVIe siècle : une approche historiographique et transdisciplinaire. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2022. Français. NNT : 2022UPSLP024 . tel-04100299

HAL Id: tel-04100299

<https://theses.hal.science/tel-04100299>

Submitted on 17 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

**L'influence des facteurs économiques sur la peinture
italienne au XVI^e siècle :
une approche historiographique et transdisciplinaire**

Soutenue par

M. Frédéric GONAND

le 22 juin 2022

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Histoire de l'art

Composition du jury :

M. Pierre-Michel MENER	Professeur, Collège de France	<i>Président</i>
Mme Maria Clelia GALASSI	Professeure ordinaire, Università di Genova	<i>Rapporteure</i>
Mme Stefania MASON	Professeure honoraire, Univ. degli Studi di Udine	<i>Rapporteure</i>
M. Mickaël SZANTO	Maître de Conférences, Univ. Paris Sorbonne (IV)	<i>Examineur</i>
M. Michel HOCHMANN	Directeur d'études, EPHE-PSL	<i>Codirecteur de thèse</i>
M. François-René MARTIN	Professeur, ENSBA et Ecole du Louvre	<i>Codirecteur de thèse</i>



**L'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne
au XVI^e siècle : une approche historiographique et
transdisciplinaire**

Thèse pour l'obtention du grade de docteur en histoire de l'art

Frédéric Gonand

sous la direction conjointe de

M. Michel Hochmann

(Ecole Pratique des Hautes Etudes - Université Paris Sciences et Lettres)

et de

M. François-René Martin

(Ecole du Louvre)

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	2
REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE CARACTÉRISATION DU CONTEXTE ÉCONOMIQUE DE LA PRODUCTION DE PEINTURES AU CINQUECENTO.....	6
<i>Une littérature qui suggère un contexte économique spécifique pour la peinture du Cinquecento</i>	<i>7</i>
<i>Consommation ostentatoire, luxe privé, « marchés » de peintures et corporations, peintres et commanditaires</i>	<i>13</i>
QUESTIONS DE MÉTHODOLOGIE.....	17
RÉSUMÉ DE LA THÈSE.....	21
<i>Précurseurs et premières tentatives.....</i>	<i>22</i>
<i>Histoires d'ethos de la demande privée de peintures au Cinquecento.....</i>	<i>24</i>
<i>L'offre de peintures au XVIe siècle italien : entre émergence d'un « marché », régulation et commandes individuelles</i>	<i>26</i>
PRÉCURSEURS ET PREMIÈRES TENTATIVES.....	30
PREMIÈRES INTUITIONS AU XIXE SIÈCLE	31
<i>Les noces polémiques de l'art et de l'économie chez John Ruskin.....</i>	<i>31</i>
<i>L'économie de la peinture comme terra incognita : portée et limites de Jacob Burckhardt pour le sujet</i>	<i>37</i>
L'APPORT DÉCISIF DE LA SOCIOLOGIE NON MARXISTE AU TOURNANT DU XXE SIÈCLE.....	41
<i>Emergence d'une classe de loisir et consommation ostentatoire chez Thorstein Veblen.....</i>	<i>42</i>
<i>Luxe privé et naissance du capitalisme au XVIe siècle selon Werner Sombart.....</i>	<i>48</i>
DES PISTES DE RECHERCHE AU MILIEU DU XXE SIÈCLE DEMEURÉES SANS DESCENDANCE	55
<i>Un chemin resté peu approfondi : l'herméneutique marxiste et l'histoire de la peinture du Cinquecento.....</i>	<i>56</i>
Eléments de théorie marxiste de l'art dans les années 1940.....	56
Une application largement manquante pour le XVIe siècle.....	58
Questions de méthodologie.....	62
L'objection de principe de Goldthwaite.....	62
L'objection statistique de Montias.....	63
<i>Un « chemin qui ne mène nulle part » : la querelle décliniste des années 1950 sur les dépenses artistiques.....</i>	<i>64</i>
Les dépenses artistiques ont-elles précipité un déclin économique de l'Italie à la Renaissance ?...65	
Les apports des modèles d'analyse économique des années 1950 : critique de la querelle décliniste	69
Les modèles macroéconomiques des années 1950 : Solow et Lewis.....	69
Une reconstitution statistique très récente du PIB par tête au XVIe siècle.....	77
UN PIONNIER RESTÉ AU SEUIL DE NOTRE SUJET : MARTIN WACKERNAGEL	78
<i>Un historien du XV^e siècle qui éclaire l'histoire sociale de l'art du XVIe siècle</i>	<i>79</i>
<i>Un héritage méthodologique de premier ordre.....</i>	<i>82</i>
HISTOIRES D'ETHOS DE LA DEMANDE PRIVÉE DE PEINTURES AU CINQUECENTO : LES MOTIFS EXTRINSÈQUES DE CONSOMMATION	84
OSTENTATION ET LUXE PRIVÉ : LES HISTORIENS DE LA FIN DU XXE SIÈCLE SUR LA CULTURE MATÉRIELLE ET LA DEMANDE PRIVÉE DE PEINTURES AU CINQUECENTO	86

<i>Etudes historiques sur l'appréciation de la richesse ostentatoire vers la fin du Quattrocento</i>	86
Le socle des études sur la libéralité et de la magnificence à la fin du Moyen-âge	87
L'analyse du devenir de la notion de magnificence dans l'Italie urbaine et non féodale de la Renaissance	89
Les travaux sur une nouvelle interprétation de la magnificence au Quattrocento	89
Les études relatives aux effets sur la culture matérielle d'une structure sociale non féodale et urbaine.....	90
Les études relatives aux objectifs des commanditaires.....	92
<i>Etudes d'un essor au XVIe siècle italien d'un goût pour la « splendeur » privée et d'une demande privée de peintures</i>	99
L'intérêt des historiens pour l'émergence de la « splendeur » privée et l'ornement de la maison..	99
L'idée de consumérisme artistique et pictural au Cinquecento : l'influence sur les historiens de l'art anglo-saxons de l'anthropologie et de la recherche en marketing des années 1980.....	102
La question de la place des femmes dans la demande privée de peintures au XVIe siècle italien	108
La conjecture de Sombart dans les années 1910 et ses résonnances dans la recherche actuelle	108
Une thématique encore relativement peu abordée par les Gender Studies sur le XVIe siècle italien	112
<i>L'essor quantitatif de la demande privée de peintures au Cinquecento</i>	119
La thématique historique d'une « culture de l'image » au Cinquecento.....	119
Une thématique globalement confirmée par des données d'inventaires - questions de méthodologie	121
Etudes quantitatives disponibles pour la peinture au XVIe siècle en Italie.....	122
L'intérêt méthodologique des études de Montias sur le XVIIe siècle aux Pays-Bas.....	137
APPORT D'UNE ANALYSE ÉCONOMIQUE : LES MOTIFS EXTRINSÈQUES DE CONSOMMATION, DU CONTEXTE SOCIAL AUX PROLONGEMENTS FORMELS.....	140
<i>La distinction en économie de la consommation entre « effet Veblen » et « effet de snobisme »</i>	141
Les fonctions d'utilité en analyse économique : une brève introduction	141
La distinction entre « l'effet de snobisme » des économistes et l'« effet Veblen » des sociologues	145
Du « magnifique » au « splendide », un nouveau motif d'emploi des richesses	147
<i>L'effet de snobisme des économistes et la peinture maniériste des historiens</i>	149
<i>La question distincte et complémentaire de l'« effet de mode »</i>	158
Avancées de l'analyse économique sur l'effet de mode dans la consommation	158
Implications potentielles pour la recherche historique du XVIe siècle italien	161
<i>D'autres motifs de consommation de peintures privées à explorer au Cinquecento ?</i>	164
Le souhait de transmettre en héritage un capital sous forme de biens culturels ?.....	164
Un souhait d'achat spéculatif a priori peu probable au XVIe siècle italien	168
CONCLUSION.....	171
L'OFFRE DE PEINTURES AU XVIÈME SIÈCLE ITALIEN, ENTRE ÉMERGENCE D'UN « MARCHÉ », RÉGULATION ET COMMANDES INDIVIDUELLES	174
EMERGENCE D'UNE OFFRE DE PEINTURES CONÇUES COMME DES BIENS HOMOGENES ET DESTINÉES À UN « MARCHÉ ».....	183
<i>Une tactique de vente de « peintres-entrepreneurs »</i>	183
Un cas monographique du XVIe siècle: Bachiacca (1494-1557)....	183

... qui illustre une figure historiographique à succès : le « peintre-entrepreneur » italien à la Renaissance	186
Un précédent florentin à la fin du XVe siècle: Neri di Bicci.....	186
Des successeurs romains au XVIIe siècle: les bamboccianti et la demande du “public”	187
Une interprétation téléologique à discuter	190
<i>Des gains de productivité de l’offre de peintures a priori globalement significatifs.....</i>	<i>191</i>
D’une analyse de l’organisation productive au sein de l’atelier du peintre... ..	192
... à une approche plus statistique en termes de prix moyen des peintures au XVIe siècle. ...	195
<i>Des formes organisationnelles de marché relativement peu développées pour la peinture du Cinquecento.....</i>	<i>207</i>
Les foires-expositions de peintures	208
Le mécanisme bien développé des Panden au nord de l’Europe.....	208
Un développement beaucoup plus limité et tardif des foires-expositions de peintures en Italie	210
Les enchères sur le marché secondaire	212
La (très) lente émergence de marchands spécialisés dans les peintures au Cinquecento.....	214
LA PRODUCTION DE PEINTURES COMME ŒUVRES UNIQUES : DÉFAILLANCE DE MARCHÉ, RÉGULATION DE LA QUALITÉ ET THÉORIE DES JEUX.....	220
<i>Revendication de la peinture comme œuvre unique et problème d’asymétrie d’information</i>	<i>222</i>
Du côté de l’offre, naissance d’un esprit de distinction	222
Du refus de la peinture comme artisanat à l’affirmation d’une spécialisation professionnelle des peintres-artistes	222
Une traduction institutionnelle: l’émergence progressive des Académies.....	224
Les conséquences économiques d’une information imparfaite sur la qualité de la production des artistes peintres : une application du modèle d’Akerlof (1970).....	231
<i>Le débat sur l’influence des guildes sur la peinture italienne du XVIe siècle</i>	<i>234</i>
Une recherche sur les règles des guildes applicables aux peintres encore relativement peu développée.....	235
Le rôle effectif des guildes pour les peintres italiens du XVIe siècle: un débat qui reste ouvert .	246
Les guildes de peintres avaient-elles un effet favorable sur la qualité de l’offre de peintures au Cinquecento ?	247
Les guildes et leurs effets sur la concurrence entre peintres et l’innovation.....	255
Analyse critique.....	260
Un cas spécifique: l’émergence d’une fonction économique du peintre comme évaluateur du prix des peintures de ses collègues	262
<i>Peintres et commanditaires au prisme de la théorie des jeux.....</i>	<i>264</i>
Etudes des facteurs qui influencent les prix des peintures dans les contrats.....	265
Une utilisation de la théorie des jeux qui reste encore inaboutie.....	273
Une première tentative relativement maladroite: Nelson et Zeckhauser (2008).....	276
La piste de la méthode du récit analytique	284
CONCLUSION.....	292
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	295
BIBLIOGRAPHIE	302
RÉSUMÉ (200 MOTS)	314

REMERCIEMENTS

Je remercie Michel Hochmann et François-René Martin pour la confiance, l'attention, la patience et le soutien bienveillant qu'ils m'ont toujours accordés durant la rédaction de cette thèse. Ils ont été des guides sûrs sur les mers parfois sans rivage apparent des écrits des historiens de la peinture de la Renaissance quand ils incluent des considérations liées à l'économie. Je considère nos échanges comme un grand enrichissement où étaient entremêlés les principes méthodologiques des historiens et les concepts des économistes. Leur érudition m'a souvent impressionné. Je remercie aussi Sophie Mouquin qui, recevant en mai 2017 un improbable courriel qui lui indiquait qu'un enseignant-chercheur en économie (qu'elle n'avait jamais rencontré) était en quête de directeurs pour une thèse en histoire de l'art, a pris le message au sérieux et fourni les noms de Michel et François-René.

Je dédie cette thèse à la mémoire de Philippe Mongin qui dirigea ma thèse de doctorat en sciences économiques soutenue en 2007. Philippe était un proche ami. Philosophe de la rue d'Ulm, thésard de Raymond Aron, directeur de recherche du CNRS en économie, grand amateur de peintures, vrai intellectuel : je me réjouissais d'avance qu'il assiste à la soutenance de ma deuxième thèse après avoir dirigé la première. Il s'en est allé, bien trop tôt, en août 2020.

INTRODUCTION

« *Hic sunt dracones* » : l'annotation figure sur l'un des plus anciens globes terrestres réalisé en 1510. En cartographie ancienne, elle désigne traditionnellement une région dont l'existence est connue mais l'exploration méthodique et apparemment craintive pas encore menée. Les historiens de l'art de la Renaissance ont tôt perçu l'existence de liens entre la peinture et les phénomènes économiques, peut-être parce que ces liens paraissaient naturels aux hommes de la Renaissance qu'ils étudient¹. Mais la recherche d'une formulation rigoureuse de l'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne de la fin de la Renaissance paraît aujourd'hui encore être un terrain de réflexion en devenir, à défaut d'être une dangereuse *terra incognita*.

Pour aborder la question, cette introduction générale va d'abord présenter une première caractérisation schématique de l'environnement économique de la production de peintures au *Cinquecento*, puis fournir un panorama de la région à découvrir. Elle procédera ensuite à quelques considérations méthodologiques qui joueront un rôle de boussole pour orienter la découverte. Elle présentera enfin les principaux résultats de cette thèse.

Première caractérisation du contexte économique de la production de peintures au Cinquecento

Par rapport au XVe siècle² ou au XVIIe siècle³ pour lesquels plusieurs études magistrales ont étudié le cadre économique de production des œuvres d'art, le contexte économique du XVIe siècle italien offre une physionomie spécifique.

¹ Cf. Baxandall (1972) (ed. française 1985), p.1.

² Cf. Wackernagel (1938), Antal (1947), Baxandall (1972) notamment.

³ Cf. Haskell (1963 et 1980), notamment.

Une littérature qui suggère un contexte économique spécifique pour la peinture du Cinquecento

Du point de vue démographique, le XVI^e siècle est caractérisé par une augmentation générale de la population dans toute l'Europe, après une longue stagnation au XV^e siècle.⁴ Les estimations disponibles suggèrent une augmentation de 60 millions d'habitants aux environs de 1500 à près de 80 millions à la fin du XVI^e siècle.⁵

Durant tout le Moyen-Age et jusqu'au début des temps modernes, la population italienne est significativement plus concentrée dans les villes que partout ailleurs en Europe. Ce fait est notable et structure de nombreuses analyses des pages qui suivent. Au milieu du XIV^e siècle, avant la peste noire, l'Italie était déjà le centre urbain majeur de l'Europe. Elle comptait les trois régions avec la plus forte concentration urbaine (Milan, Venise et Florence, chacune plus importante que Gand). À cette époque en Europe, 11 villes comptaient plus de 40.000 habitants en Italie (contre seulement 8 ou 9 villes dépassant ce seuil ailleurs sur le continent) et 70 comptaient entre 10.000 et 40.000 habitants (contre environ 50 dans le reste de l'Europe).⁶ Le XVI^e siècle correspond au développement de villes de plus de 100.000 habitants. Une douzaine émergent sur le continent pendant cette période, dont la plupart sont italiennes: Venise compte 168.000 habitants en 1563 et 195.000 en 1577, Naples environ 240.000, Milan environ 200.000, Palerme environ 100.000 en 1600, Rome environ 100.000 en 1600 alors que Florence n'a en 1530 que 60.000 habitants. À titre de comparaison Paris en 1594 compte 180.000 habitants.⁷

Si les causes profondes de l'émergence de centres urbains entre le Xe et le XII^e siècle demeurent discutées entre historiens, le fait majeur est qu'elle reflète un mouvement migratoire sous la forme d'un déversement de la population rurale vers les villes.⁸ Ce mouvement migratoire a longtemps rendu facilement disponible une réserve de main d'oeuvre pour l'industrie italienne de la laine et de la soie⁹, source de la supériorité économique de l'Italie en

⁴ Cf. Cipolla (1976), p.226. Page 150, cet auteur précise qu'alors que la population européenne comptait environ 30 à 35 millions de personnes aux environs de l'an mil et avait augmenté à 80 millions au milieu du XIV^e siècle, la peste noire de 1348 fit disparaître 25 millions de personnes en quelques années. Les guerres, les famines et les épidémies freinèrent considérablement l'augmentation de la population au cours des 150 années qui suivirent.

⁵ Cf. Russel (1958) et De Vries (1984).

⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.99.

⁷ Cf. Sombart (1913), p.21, qui cite ces chiffres.

⁸ Cf. Cipolla (1976), p.144.

⁹ Cf. Doren (1936), p.480.

Europe au bas Moyen-âge. Le développement de l'industrie italienne de la laine va aussi tirer profit de l'expansion précoce du commerce international de l'Italie¹⁰ et de la possibilité associée d'apporter des fils de laine de pays lointains de bonne qualité, et de teintures, pour vendre un produit fini sur un marché en croissance.¹¹

Ce développement industriel a permis une accumulation relativement précoce du capital dans la péninsule et l'émergence d'un secteur bancaire et financier.¹² A la fin du XVIe siècle, l'Italie était (encore) la région la plus industrielle de l'Europe occidentale avec un niveau de vie relativement élevé¹³ et qui connaissait déjà des crises financières¹⁴, signe d'une relative abondance de capital.

Avec cette accumulation précoce du capital amorcée en Italie, le XVIe siècle a connu une accélération des salaires et un tassement remarquable des taux d'intérêt. En ce qui concerne les salaires, les historiens tendent à considérer que du milieu du XIVe siècle au milieu du XVIe siècle le salaire d'un ouvrier non qualifié de la construction à Florence est demeuré très stable (environ une demi-lire par jour).¹⁵ Toutefois, à partir du retour de la paix dans la péninsule au milieu du XVIe siècle, l'économie italienne connaîtrait une inflexion favorable¹⁶. Les documents attestent d'une envolée inédite des salaires, par exemple pour un ouvrier de l'Arsenal de Venise¹⁷. Au cours de la deuxième moitié du XVIe siècle, l'accélération des salaires réels tend à peser sur la compétitivité de l'industrie italienne vis-à-vis de ses nouveaux concurrents anglais et, surtout, hollandais (voire français) qui produisent à coût plus bas¹⁸. En ce qui concerne les taux d'intérêt, ils ne cessent de diminuer tout au long du siècle¹⁹. Le phénomène est spécialement accentué en Italie, où par exemple les taux d'intérêt sur les emprunts publics à Gênes étaient de 1,5% à la fin du siècle²⁰ alors la couronne d'Espagne

¹⁰ Cf. Doren (1936), pp.297s.

¹¹ Cf. Doren (1936), p.479.

¹² Cf. Doren (1936), p.459.

¹³ Cf. Cipolla (1952), p.178.

¹⁴ Cf. Guerzoni (2011), p.216 qui étudie des crises financières entre 1529 et 1534.

¹⁵ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.11.

¹⁶ Cf. Cipolla (1976), p.255, qui parle d'« été indien », une appréciation un peu optimiste au regard des recherches contemporaines en ce domaine, que nous examinerons plus loin.

¹⁷ Cf. Hochmann (1992), p.6.

¹⁸ Cf. Cipolla (1976), pp.251 et 256. Cipolla (1952), p.181, note que les statistiques vénitiennes apportent des éléments tangibles montrant un effondrement des exports italiens au XVIIe siècle.

¹⁹ Cf. Cipolla (1976) (graphique p.229) et Goldthwaite (1987a), p.33.

²⁰ Cf. Cipolla (1976), p.227.

s'endettait à 5,5% à la même époque, signe éloquent d'une accumulation plus avancée du capital en Italie.

Au total, les travaux historiques utilisés ou fournis par les historiens de l'art suggèrent globalement que l'économie italienne du XVI^e siècle avait accumulé des quantités relativement significatives de capital, grâce à un développement industriel relativement précoce qui tirait profit de marchés à l'export et de l'arrivée de populations rurales en milieu urbain. L'augmentation associée du capital par tête a ensuite graduellement pesé sur la rentabilité du capital, renchérit les salaires et pesé sur la compétitivité des industries nationales.

Pour un économiste un peu au fait d'économie du développement, ces enchaînements évoquent le cadre analytique développé par Lewis (1954) et qui a reçu le prix Nobel d'économie en 1979. Le modèle de Lewis est un cadre théorique pour analyser le développement d'une économie initialement rurale et qui s'urbanise. Il montre que les gains de productivité et la rentabilité de l'industrie sont élevés tant que dure l'exode des campagnes vers les villes, mais qu'ils ralentissent quand viennent à ralentir les flux de main d'œuvre vers les villes. Alors les salaires accélèrent, les taux d'intérêt se replient et le taux de croissance de l'économie diminue, ce qui fait entrer l'économie encore incomplètement développée dans une zone de moindre dynamisme macroéconomique. Il ne s'agit pas, dans cette introduction, de présenter ces thèses en détail. L'important est ici de mentionner qu'un premier détour par l'analyse économique permet d'intégrer dans un cadre théorique homogène et cohérent d'assez nombreux faits établis par les historiens, faits qui pouvaient au premier abord apparaître un peu disparates. Il souligne aussi l'intérêt de toute recherche historique sur les salaires et les taux d'intérêt dans l'Italie du XVI^e siècle.

De plus, le recours à l'analyse économique peut aider à comprendre certaines évolutions imparfaitement expliquées par les historiens. Goldthwaite évoque ainsi les difficultés des historiens de l'époque moderne à élaborer une réflexion sur les raisons du déclin de l'Italie à partir du XVI^e siècle.²¹ Même si les causes sont sans doute multiples, le phénomène de "*middle income trap*" prévu par le modèle de Lewis, et sur lequel nous reviendrons, offre une hypothèse possible qui bénéficie d'une cohérence forte et régulièrement validée par les données, au moins au XX^e siècle.

²¹ Cf. Goldthwaite (1987a), p.15.

Enfin, le recours à l'analyse économique fournit des éléments de contexte utiles pour étudier certaines évolutions socio-économiques qui vont directement impacter la demande d'œuvres d'art en général en Italie au XVIe siècle, et de peintures en particulier.

L'industrie devenant de moins en moins rentable en raison des enchaînements formalisés par le modèle de Lewis, il n'est alors pas très étonnant d'observer, comme le remarquent les historiens, que les vieilles fortunes italiennes du XVIe siècle se sont détournées progressivement du secteur industriel et du commerce. A Venise, même si de nombreux nobles continuèrent à se consacrer au commerce, la classe des patriciens dans l'ensemble a cessé de considérer que sa vocation est de partir à la recherche du profit.²² Les *cittadini* - ordre qui regroupait tout ceux qui, bien que n'étant pas patriciens, ne pratiquaient pas un art mécanique (marchands, juristes...) - l'ont supplantée peu à peu dans ce domaine. La noblesse vénitienne, qui pratiquait auparavant une certaine austérité, a commencé à employer son argent non plus dans le commerce et les grandes expéditions maritimes, mais le luxe et le bien-être.²³ Les maisons de campagne petites ou grandes que possédaient de nombreux vénitiens sont une manifestation de la croissance de l'investissement foncier qui caractérise la société de la deuxième moitié du XVIe siècle.²⁴ La diminution de la présence des jeunes patriciens dans les comptoirs de Venise au Levant met en évidence leur retrait des activités commerciales.²⁵ En dehors des investissements fonciers, ils dépensent de plus en plus afin d'embellir leurs demeures.²⁶ A Florence au XVIe siècle, certains historiens notent le même phénomène qui voit les marchands d'hier s'éloigner de la frugalité et de l'industrie d'antan. Des auteurs vont jusqu'à suggérer un mouvement de rapprochement avec une culture courtisane.²⁷

Les notions de cour et de culture courtisane sont problématiques dans l'Italie du XVIe siècle et les historiens les emploient d'ailleurs souvent avec prudence. L'Italie ne connaît en effet pas clairement de cour au sens strict au moins jusqu'à la fin du XVIe siècle. Longtemps, à Florence notamment, la définition de la noblesse n'était pas centrée sur la notion de service d'un prince. Les "cours" italiennes étaient bien différentes de celles de l'Europe du Nord. Les Visconti, les Gonzague ou les d'Este n'avaient pas une tradition de légitimité car ils avaient conquis le

²² Cf. Hochmann (1992), p.6.

²³ Cf. Braudel (1979), cité par Hochmann (1992), p.6.

²⁴ Cf. Palumbo Fossati (2012), p.146.

²⁵ Cf. Tucci (1981), pp.43-55. Cf. aussi Goldthwaite (1993), p.192s.

²⁶ Cf. Palumbo Fossati (2012), p.155.

²⁷ Cf. Kempers (1987), p.15.

pouvoir par la force. Venise ou Gènes avaient une oligarchie mais pas de véritable cour puisqu'elles étaient des républiques. A Venise, les pouvoirs du Doge sont relativement contenus. Florence aussi n'a qu'une oligarchie. Quand les Médicis deviennent ducs à la fin du siècle, une cour se développe mais elle est loin d'inclure toutes les vieilles familles florentines.²⁸ La plupart des villes n'étaient pas organisées autour d'un prince dont le gouvernement aspirait une part élevée de la richesse pour maintenir une cour et par conséquent concentrait la demande entre les mains d'un seul agent.²⁹ De fait, l'ouvrage réputé de Martin Warncke sur *L'Artiste et la Cour*, publié en 1989 dans sa traduction française, mentionne davantage d'exemples tirés du nord de l'Europe que de l'Italie. Des cours plus en ligne avec les traditions aristocratiques de l'Europe du Nord ne commencèrent progressivement à se développer que vers la fin du siècle quand le climat politique orageux imposa notamment la rationalisation de l'organisation des rapports intrafamiliaux et la nécessité d'obéissance des branches cadettes.³⁰

Dans ce contexte, la notion de "noblesse" en Italie au XVIe siècle ne correspond pas à une réalité bien définie. La thèse centrale de l'historien américain Richard Goldthwaite est qu'à la Renaissance italienne, est noble celui qui vit la vie d'un noble et que ce "statut" se reflète notamment dans ses habitudes de consommation.³¹ Ce qui est vrai du XVe siècle l'est plus encore, et en un sens nouveau, du XVIe siècle. Plusieurs historiens sociaux de l'art qui ont étudié la période soulignent l'émergence dans l'Italie du XVIe siècle de groupes sociaux moins ouverts que les élites économiques et industrielles antérieures du XVe siècle, et qui tendent à adopter des comportements de rentiers.

Il revient à Thorstein Veblen, sociologue du tournant du XXe siècle à la fois réputé et quelque peu marginalisé par ses pairs³², d'avoir fourni une analyse théorique de l'émergence d'une classe de loisir, c'est-à-dire possédante et non industrielle.³³ Parmi les exigences de la "classe de loisir" décrite par Veblen, la plus impérieuse est la nécessité de s'abstenir de tout travail productif.³⁴ Dans la mentalité de ce groupe, selon Veblen, travailler c'est être faible et assujéti

²⁸ Cf. Goldthwaite (1993), p.175.

²⁹ Cf. Goldthwaite (1987a), p. 28.

³⁰ Cf. Guerzoni (2011), p.173. Cf. aussi Goldthwaite (1993), p.197.

³¹ Cf. Goldthwaite (1993), pp.202-203.

³² Toutefois R. Aron le fait figurer parmi les grands noms de son ouvrage *Les étapes de la pensée sociologique* où un chapitre entier lui est consacré.

³³ Cf. Veblen (1899), p.137, qui fournit cet élément de définition.

³⁴ Cf. Veblen (1899), p.27.

à un maître: une vie de loisir est le témoignage tout indiqué et probant de la puissance pécuniaire et donc de la puissance tout court.³⁵ Le terme de loisir tel que l'emploie Veblen ne parle ni de paresse ni de repos: il exprime la consommation improductive du temps qui tient à un sentiment de l'indignité du travail productif et qui témoigne de la possibilité pécuniaire de s'offrir une vie d'oisiveté.³⁶ Dans ce contexte, mettre en relief sa consommation d'articles de prix est une méthode d'honorabilité pour l'homme de loisirs.³⁷ Loisir et consommation ostentatoire révèlent alors un élément commun que Veblen nomme le "gaspillage"³⁸, notion qu'il souhaite voir débarrassée de son acception normative portant réprobation. Du point de vue économique, ce type de dépense ostentatoire n'est ni plus ni moins légitime qu'un autre. Si le groupe choisit ce genre de dépense, c'est qu'il y trouve relativement plus d'utilité que dans des formes de consommation sans gaspillage³⁹.

Pour un économiste contemporain, ces analyses sociologiques du tournant du XXe siècle évoquent les recherches en économie qui, depuis les années 1950, ont porté sur les fonctions d'utilité représentant les préférences d'un agent économique. Loin de considérer des comportements de consommation ostentatoire ou de consommation de luxe comme irrationnels, les économistes ont depuis assez longtemps réfléchi sur les motifs de consommation d'un bien qui ne sont pas liés aux caractéristiques intrinsèques de ce bien, mais par exemple au fait qu'il soit consommé par beaucoup d'autres consommateurs (effet de mode), qu'il soit au contraire consommé par très peu de personnes (effet dit de "snobisme", sans connotation péjorative) ou que son prix soit élevé et que son achat constitue un signe extérieur de richesse.

Sur notre sujet, ces questions liées aux analyses macroéconomiques ou de sociologie économique ont beaucoup occupé les historiens jusqu'aux années 1960. A partir des années 1970, c'est l'analyse des comportements individuels qui a plus spécifiquement intéressé l'histoire sociale de l'art.

³⁵ Cf. Veblen (1899), p.28.

³⁶ Cf. Veblen (1899), p.31.

³⁷ Cf. Veblen (1899), p.51.

³⁸ Cf. Veblen (1899), p.58.

³⁹ Cf. Veblen (1899), p.66.

Consommation ostentatoire, luxe privé, « marchés » de peintures et corporations, peintres et commanditaires

Les historiens, en particulier anglo-saxons, sont nombreux à souligner que la consommation ostentatoire (*conspicuous consumption*)⁴⁰ et son acceptation sociale se développent en Italie à la fin du XVe siècle.⁴¹ Au XVIe siècle, le nouveau modèle de consommation émerge en Italie qui contraste avec les traditions rurales et féodales du Nord.⁴² Il est devenu habituel de considérer que la richesse est un instrument pour montrer les vertus de magnificence et de libéralité et, par là, un moyen d'acquérir la célébrité et la gloire.⁴³

Selon les historiens de l'art et en particulier M. Wackernagel, l'augmentation sensible de la demande – et de la production – d'œuvres d'art et de biens de luxe constitue l'une des caractéristiques saillantes du XVIe siècle italien.⁴⁴ Un auteur de référence, dont on ne saurait sous-estimer l'influence souterraine tant sur les débats de la première moitié du XXe siècle que sur les recherches historiques actuelles, est ici le sociologue allemand Werner Sombart. Sombart est notamment le sociologue anti-marxiste du luxe et du rôle des femmes dans les sociétés européennes de la Renaissance. Avec moins de bonheur mais non moins d'influence, comme nous le verrons, il a aussi essayé d'être un "macroéconomiste du luxe" et il considère que l'industrie du luxe au XVIe siècle a déclenché l'émergence du capitalisme. L'analyse économique contemporaine habituelle ne peut que douter de la thèse macroéconomique de Sombart, mais l'apport de son analyse sur la consommation de luxe privé demeure.

Werner Sombart définit le luxe, en première approximation, comme toute dépense qui va au-delà du nécessaire.⁴⁵ Le luxe peut comporter une dimension quantitative (liée à une accumulation) mais peut aussi inclure une dimension qualitative⁴⁶ que résume la notion de raffinement⁴⁷. Selon Sombart qui cite ici explicitement Veblen, la cause essentielle du luxe⁴⁸

⁴⁰ Cf. Goldthwaite (1987a), p.15.

⁴¹ Cf. Fraser-Jenkins (1970), p.169, qui montre que cette acceptation sociale ne s'est généralisée que progressivement et uniquement dans la deuxième moitié du XVe siècle.

⁴² Cf. Goldthwaite (1993), p.202.

⁴³ Cf. Goldthwaite (1993), p.209.

⁴⁴ Cf. Wackernagel (1938), p.156 ou aussi Goldthwaite (1987a), p.15.

⁴⁵ Cf. Sombart (1913), p.49.

⁴⁶ Cf. Sombart (1913), p.49.

⁴⁷ Cf. Berry (1994), p.11.

⁴⁸ Cf. Sombart (1913), p.51.

et l'une des caractéristiques essentielles de la consommation ostentatoire est le souhait de se distinguer des autres, ou du moins d'un groupe d'autres personnes.

Le XVI^e siècle italien est aussi, selon les historiens, celui de l'invention du luxe domestique ou privé.⁴⁹ La concentration urbaine réduit par nature l'espace vital, et les domiciles des plus fortunés évoluent globalement de châteaux médiévaux vers des palais plus petits mais où s'accumulent des objets précieux de nature variée. C'est au XVI^e siècle qu'apparaissent des traités sur l'art de tenir sa demeure, qui concentrent leur attention sur la vie privée et beaucoup moins sur la vie sociale au-delà des murs du domicile.⁵⁰ L'accumulation de biens dans la maison fait naître une nouvelle culture matérielle, avec de nouveaux types de meubles, de crédences, de parures de chaises, de fauteuils...⁵¹

Dans ce contexte, le statut de la peinture évolue sensiblement au *Cinquecento*. Objet religieux au XV^e siècle, elle évolue petit à petit vers un élément du mobilier de la maison, puis devient une œuvre d'art dont la détention comporte en elle-même un message social à destination d'autres personnes.⁵² Au XV^e siècle, la peinture n'était généralement pas encadrée ni accrochée au mur mais insérée dans des lambris sur les murs ou appliquée à des pièces de meubles en tant que décoration. Au XVI^e siècle, elle devient indépendante, accrochée au mur avec un cadre qui devient de plus en plus travaillé,⁵³ tel un objet indépendant du mobilier et sur lequel se porte un intérêt croissant. La peinture est reconnue comme élément décoratif en soi, indépendant de la structure architectonique de l'intérieur.⁵⁴ A Venise, la large diffusion des tableaux de chevalet dans les intérieurs est un phénomène souvent relevé par les voyageurs.⁵⁵ La place des tableaux dans les inventaires est de plus en plus abondante à mesure qu'avance le siècle.⁵⁶ Certains Vénitiens qui ont l'habitude de décorer leurs demeures avec les tableaux en arrivent à constituer une collection.⁵⁷ Même si des précédents existent au XV^e siècle, Isabelle d'Este au début du XVI^e siècle offre une figure de collectionneuse avec son *studiolo* de

⁴⁹ Cf. Sombart (1913), pages 82 et 83.

⁵⁰ Cf. Goldthwaite (1993), p.210.

⁵¹ Cf. Goldthwaite (1993), p.232.

⁵² Cf. Goldthwaite (1993), p.244, qui parle ici de "manifeste culturel"

⁵³ Cf. Goldthwaite (1993), p.226.

⁵⁴ Cf. Cecchini (2000), p.13.

⁵⁵ Cf. Hochmann (1992), p.177.

⁵⁶ Cf. Palumbo Fossati (2012) par exemple.

⁵⁷ Cf. Jestaz (2001), Cecchini (2000), Fortini Brown (2004 réed. 2005), Hochmann (2008), Cecchini (2008), Palumbo Fossati (2012), Hochmann (2017) par exemple. Nous reviendrons sur ces références.

peintures. Le phénomène de la peinture comme bien de consommation de luxe se répand pendant le *Cinquecento*. La peinture joue un rôle central dans la culture visuelle italienne de l'époque.⁵⁸

Par ailleurs, le XVI^e siècle italien est l'une des premières configurations historiques, avec les Flandres à la même époque, où les historiens de l'art évoquent l'émergence d'éléments d'un *marché de l'art*. Le peintre et son atelier ne sont plus systématiquement considérés comme des artisans qui, le plus souvent, ornaient au XVe siècle des coffres, panneaux muraux, bannières, tapis de selle, assiettes et autres aiguières.⁵⁹ Les historiens de l'art ont ainsi approfondi sur le passé récent la conjecture de Martin Wackernagel selon laquelle le XVI^e aurait vu émerger un "marché" de peintures à côté de la production, plus traditionnelle, de peintures liées à une commande spécifique. Le premier marchand d'œuvres d'art que nous connaissons par son nom est le Florentin Giovanni Battista della Palla: il apparaît au début du XVI^e siècle.⁶⁰ La notion de marché de l'art implique notamment un caractère impersonnel des relations et des mécanismes de médiation entre l'offre et la demande de peintures. Elle interrompt le rapport direct entre les vendeurs et les acheteurs qui caractérise les rapports de patronage.⁶¹

Toutefois, la notion de marché a pu être imparfaitement cernée par certains historiens de l'art. Elle est plus précisément définie par les économistes et n'est pas équivalente à un simple essor des volumes de peintures échangés.

Le mécanisme d'échange qu'est le marché implique en premier lieu une offre et une demande de biens relativement homogènes, c'est-à-dire aux caractéristiques identiques ou quasi-identiques - standardisées. Aux yeux de l'analyse économique contemporaine, la production de peintures au XVI^e siècle italien offre d'assez nombreuses possibilités de ne pas pouvoir constituer un marché "parfait". Pour autant, la peinture n'est pas non plus nécessairement condamnée à être un bien hors marché dans tous les cas. Dans ce contexte, il paraît plus pertinent et opératoire de distinguer entre, d'une part, les peintures conçues (et perçues) comme des biens homogènes, standardisés et destinés à un marché, pour lesquelles des gains de

⁵⁸ Cf. Bloom (2006), p.17, qui souligne qu'au début du XVI^e siècle, les priorités de la culture visuelle des Pays-Bas étaient très différentes. La peinture n'était pas un bien de luxe habituellement consommé par l'aristocratie des Pays-Bas bourguignons, qui lui préférait les tapisseries.

⁵⁹ Sur l'évolution du statut social de l'artiste, qui s'éloigne de l'artisan pour se rapprocher du travailleur intellectuel, cf. Hochmann (1992), p.64 – pour Venise comme dans le reste de l'Italie (parmi d'autres références possibles sur ce sujet). Voir aussi Hauser (1953), pp.296-297.

⁶⁰ Cf. Hauser (1953), p.177.

⁶¹ Cf. Guerzoni (2011), p.7.

productivité sont possibles ; et d'autre part les peintures conçues (et perçues) comme des biens non homogènes et non destinés à un marché. Cette distinction recoupe celle des historiens du XVI^e siècle et des hommes du *Cinquecento* qui distinguent entre les peintres-artisans ou peintres-entrepreneurs d'une part et les peintres-artistes d'autre part.

L'affirmation des peintres-artistes (ou, en d'autres termes, de la production de peintures d'art revendiquées comme biens non homogènes, non standardisés), qu'elle ait débouché ou non sur la création d'une Académie,⁶² soulève avec une particulière acuité la question de l'information du client quant à la qualité de la peinture. Depuis 30 ans, un débat a précisément émergé entre historiens, que nous présenterons, sur la question de savoir si les guildes/Académies ont ou non efficacement informé les demandeurs sur le niveau de qualité des peintures au XVI^e siècle italien, et ainsi favorisé le volume des échanges et le bien-être collectif. L'analyse économique, et notamment le modèle d'Akerlof (1970), montre qu'une situation où la qualité des biens ne serait pas bien connue des acheteurs – ce qui risque d'être le cas quand les peintures sont conçues et vendues en tant que biens non standardisés - est de nature à restreindre sensiblement les échanges et donc les revenus des peintres.

Enfin, le fait que les dépenses de luxe deviennent l'apanage d'une classe de loisir émergent au XVI^e siècle modifie les conditions du patronage artistique. Un sociologue de l'art comme B. Kempers a pu généraliser en considérant qu'à un patronage dominé par les ordres mendiants et les cités (approximativement au XIV^e siècle), a succédé une ère des familles de marchands (approximativement le XV^e siècle) puis, progressivement dans le courant du XVI^e siècle, une ère de comportements courtois.⁶³ Dans le contexte du XVI^e siècle italien, les historiens récents et notamment Goldthwaite soulignent d'abord que les élites politiques et économiques étaient rapidement sujettes à changement et que la circulation de la richesse était plus fluide.⁶⁴ Dans cet environnement complexe et mouvant, ces élites éprouaient un besoin renforcé de communiquer sur leur position sociale au sein de leur propre groupe (détenteurs du pouvoir politique, marchands, ecclésiastiques, notables de la finance...), ou vis-à-vis d'autres groupes

⁶² A Venise, la corporation des peintres reste puissante pendant tout le XVI^e siècle et on n'y trouve pas d'institution comparable à l'Académie de Saint-Luc de Rome ou à l'Académie du dessin de Florence (cf. Hochmann (1992), p.58). A Florence, Vasari réussit à fonder une Académie du dessin en réunissant, au-delà des corporations, l'élite des architectes, des sculpteurs et des peintres (Cf. Hochmann (1992), p.67).

⁶³ Cf. Kempers (1987), p.12.

⁶⁴ Cf. Goldthwaite (1987a), p.31.

et notamment des citoyens ordinaires.⁶⁵ Ce signalement prenait habituellement la forme d'un mode spécifique de consommation.

Pour un économiste, ces considérations des historiens évoquent les modèles de signalement de la théorie des jeux, développés en particulier par Michaël Spence en 1974 et qui lui valurent plus tard le prix Nobel d'économie. Un "jeu" en économie est une interaction stratégique, c'est-à-dire une configuration où le comportement d'un agent A modifie l'utilité d'un agent B, dont le comportement influence en retour l'utilité de l'agent A. La question est alors de savoir comment A va pouvoir optimiser sa situation compte-tenu de ce qu'il anticipe comme étant le comportement optimal de B. Depuis les années 1970, l'économie a largement développé l'étude des jeux dans la mesure où de nombreux comportements économiques peuvent être compris grâce à cet outil théorique.⁶⁶ En particulier, certains modèles de signalement sont des jeux où des agents ont un intérêt à adopter des comportements coûteux mais qui fournissent une information à un marché ou à une société. Dans ce cadre, la consommation ostentatoire d'œuvres d'art correspond, pour un commanditaire, à une stratégie de signalement.

Au total, un premier aperçu cursif de la matière suggère bien l'existence de facteurs économiques qui peuvent exercer une influence significative sur le volume de la production de peintures au XVIe siècle italien, et la lumière que l'analyse économique est susceptible de projeter sur l'ensemble de ces facteurs d'influence.

Questions de méthodologie

Le premier panorama de la *terra incognita* qui vient d'être présenté suggère que la matière à étudier est vaste et variée. A ce stade, quelques réflexions méthodologiques paraissent utiles pour fournir une boussole et organiser la découverte de la région.

A plusieurs reprises dans le panorama est apparue en filigrane l'idée que les historiens n'ont peut-être pas encore pleinement tiré profit des avancées conceptuelles des économistes des dernières décennies. Ce constat n'implique aucune dimension performative. Il reflète certains effets difficilement évitables de la spécialisation du travail scientifique. Nous aurons l'occasion

⁶⁵ Cf. préface de M.Spence dans Nelson et Zeckhauser (2008).

⁶⁶ Les racines de la théorie des jeux sont à trouver chez les mathématiciens et les militaires américains des années 1950, en particulier avec les travaux de John Nash, prix Nobel d'économie.

de montrer que les économistes peuvent être aussi largement ignorants des travaux des historiens quand ils étudient certaines questions d'économie de l'art.

Cette situation reflète sans doute aussi en partie des différences d'approche méthodologique entre l'histoire et l'économie. Gombrich soulignait que l'historien de l'art cherche à relier des événements précis entre eux pour élaborer une théorie, alors que le spécialiste de science sociale s'intéresse aux régularités des événements pour confirmer sa théorie.⁶⁷ Esch estime ainsi que l'historien de l'art procède préférentiellement (et surtout depuis quelques décennies) par domaine relativement circonscrit, par période plutôt brève, par définitions assez restreintes d'objets d'art – alors que l'historien de l'économie tendrait davantage, selon lui, à donner à ses arguments de recherche un domaine plus ample, un espace temporel plus long, élargissant l'éventail des objets d'art ou bien de luxe et autres objets à la mode.⁶⁸ Dans ce contexte, les causes d'incompréhension peuvent être nombreuses, et la spécialisation scientifique ne favorise pas la capacité à développer des réflexions transdisciplinaires. La nature exacte du hiatus méthodologique entre histoire de l'art et analyse économique nécessiterait une analyse épistémologique plus poussée, qui ne sera pas abordée ici.

La difficulté compréhensible des historiens de l'art à s'appropriier les méthodes des économistes qu'elles soient analytiques, conceptuelles, statistiques ou économétriques, fait néanmoins planer une menace potentiellement sérieuse sur leur analyse relative à l'influence des facteurs économiques sur les œuvres d'art. Pour prendre un exemple, le sens de la notion de « marché » est souvent considéré comme évident par les historiens de l'art⁶⁹ alors que son application aux œuvres d'art soulève pour l'économiste de nombreuses, intéressantes et difficiles questions. Des historiens de l'art pourtant autorisés ont pu considérer, de façon un peu navrante, que le raisonnement économique et ses catégories peuvent être utilisés avec pertinence “sans connaissance approfondie du corpus théorique et des études appliquées et de l'économie moderne”.⁷⁰ Un autre, pourtant habituellement mieux inspiré, a pu écrire en 1976 que l'épargne ne serait qu'une fonction de facteurs psychologiques et socioculturels, du niveau de revenu, et de la distribution du revenu.⁷¹ Pourtant le cadre théorique de référence sur la

⁶⁷ Cf. Gombrich (1975): "*The art historian is interested in individual events which will exemplify any number of general theories whereas the social scientist is interested in the regularities or laws of the subject that determine these theories*".

⁶⁸ Cf. Esch (2002), p.23.

⁶⁹ Cf. Guerzoni (2011), p.6.

⁷⁰ Cf. De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), p.3. Nous traduisons.

⁷¹ Cf. Cipolla (1976), p.37.

consommation pour les économistes depuis un demi-siècle⁷² montre que la consommation reflète surtout un comportement d'optimisation au cours du temps, lié notamment au revenu moyen (et non au revenu courant) et au taux d'intérêt. Une autre juxtapose les PIB par tête des pays en fonction du poids des corporations, et en tire des conclusions définitives sur le rôle néfaste des corporations,⁷³ ce qui n'est statistiquement et économétriquement pas acceptable. D'autres appliquent la théorie des jeux mais sans développer de modèle analytique ni bien appliquer ce qu'est une contrainte dans le programme de maximisation d'un agent.⁷⁴

Au-delà de l'embarras qu'éprouve un économiste à la lecture de ce type d'assertions économiques de la part d'historiens, ces imprudences méthodologiques peuvent conduire à des contresens dangereux pour la validité du travail de l'historien lui-même.

Face à ce type de problème méthodologique et transdisciplinaire, le recours à l'histoire économique n'est pas à même de faire le lien entre l'histoire de l'art et l'économie. La raison en est que l'histoire économique ne recourt pas essentiellement aux outils de l'analyse économique. Le présent travail n'est donc pas une « histoire économique de la peinture » dont le champ exact serait d'ailleurs à définir. L'analyse de quelques travaux d'histoire économique pourra, certes, ponctuellement être nécessaire. A ce titre, la question de l'influence des facteurs économiques sur la peinture a pu donner naissance à une littérature d'histoire économique utilisée par les historiens d'art, surtout dans les années 1950 et 1960 avec la « querelle du déclinisme ». Celle-ci considère, dans le sillage de R. Lopez, que l'accélération des dépenses en biens artistiques a contribué significativement à la stagnation économique de l'Italie à la Renaissance. Tant des considérations économiques théoriques que statistiques suggèrent aujourd'hui que cela n'a probablement pas été le cas.

Une démarche historiographique est beaucoup plus à même de mettre à jour la manière dont les historiens de l'art ont abordé l'influence des facteurs économiques sur la peinture d'art. Par définition, la matière première de son analyse consiste dans les écrits des historiens de l'art, et plus précisément dans ceux qui abordent la question de la dimension économique de la peinture. Notre démarche relève donc en ce sens de la science historique. Toutefois, compte-tenu de l'objet de l'étude, notre analyse entend mener un travail d'historiographe avec le regard d'un économiste, c'est-à-dire en traduisant en concepts économiques contemporains les

⁷² Cf. Modigliani et Brumberg (1964).

⁷³ Cf. Ogilvie (2019), p.560.

⁷⁴ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), pp.55-59.

intuitions et pistes économiques issues du travail des historiens de l'art. Cette traduction est rendue possible, du moins tel est l'espoir formulé ici, par les fonctions de professeur d'économie à l'Université de Paris, qui est celle de l'auteur de ces pages.

L'histoire sociale de l'art, qui connaît en Jacob Burckhart et Martin Wackernagel des précurseurs de grande envergure, a connu un essor significatif depuis les années 1960-1970.⁷⁵ Les historiens de l'art ont notablement développé leurs recherches sur les conditions locales de production et de demande d'oeuvres d'art, constituant des bases de données à partir des archives en particulier notariales.⁷⁶ Une telle approche peut ainsi contribuer au troisième niveau d'une analyse iconologique des peintures : Erwin Panofsky notait ainsi qu'au-delà d'une analyse phénoménale (*i.e.*, formelle) d'une œuvre qui implique la reconnaissance d'un style, au-delà d'une analyse de la signification de l'œuvre dans son contexte culturel et notamment littéraire, les œuvres donnent à voir un ultime contenu : ce que le sujet, à son insu, révèle de son comportement envers le monde et les principes qui le guident - sa *Weltanschauung* en lien avec l'histoire générale des idées.⁷⁷

Compte-tenu de l'objet de cette étude, il est évident que notre travail se rattache d'abord et essentiellement à l'histoire sociale de l'art. Si les oppositions canoniques permettent de clarifier les premiers développements d'une réflexion, il convient de garder en mémoire qu'elles peuvent être dépassées avec bonheur. Baxandall (1972) offre un exemple de thèse où les conditions sociales de production de l'œuvre d'art influencent directement son aspect formel (au XV^e siècle). Au XVI^e siècle, l'on verra que les achats « ostentatoires » de peintures ont contribué à l'infléchissement d'une peinture qui, tout en demeurant en grande partie religieuse, voit mûrir l'idée d'une peinture-poésie où la délectation s'affirme comme une fin à côté de la dévotion. Nous aurons donc l'occasion dans le cours de l'étude d'évoquer la question d'une forme de convergence entre facteurs économiques au *Cinquecento* et aspects formels de la peinture.

Conjointement à l'analyse historiographique de l'usage par les historiens de l'art de notions d'analyse économique, ce travail étudiera comment les avancées de la science économique sur les dernières décennies peuvent répondre de façon adéquate aux besoins d'analyse des historiens. Dans le panorama introductif des pages précédentes, environ une dizaine de théories

⁷⁵ Cf. Passini (2017), p.9.

⁷⁶ Cf. Ormrod (1999), p.544-545.

⁷⁷ Cf. Panofsky (1931 rééd. 1976), pp. 251-252.

économiques ont été évoquées et il s'agira de les relier aux problématiques des historiens de l'art dans le corps de cette étude. De cette façon, le hiatus entre historiens de l'art et économistes dans l'étude de l'influence des facteurs économiques sur la peinture d'art pourra être décrit – et ainsi réduit. On cherchera à évoquer des pistes de recherche transdisciplinaire potentiellement fructueuses pour l'avenir telles qu'elles transparaîtront à l'issue de cette analyse historiographique et critique car transdisciplinaire.

Une dernière remarque méthodologique concerne une nécessaire – mais nécessairement contenue – analyse comparative avec les travaux pertinents dans notre domaine d'étude qui portent sur le XVe siècle et le XVIIe siècle, en Italie ou ailleurs. Si notre étude est clairement concentrée sur le XVIe siècle italien, l'attention ne peut pas être complètement exclusive d'autres périodes ou zones géographiques. Les caractéristiques du XVIe siècle pour le sujet qui nous occupe peuvent utilement être mises en évidence “en creux” par une évocation des principaux enseignements des grands travaux d'historiens d'art sur les facteurs économiques influençant la peinture du XVe siècle (on pense notamment à Wackernagel (1938)) et du XVIIe siècle (on pense à Haskell (1963)). C'est aussi la raison pour laquelle les travaux de J.M. Montias, qui portent sur les facteurs économiques influençant la peinture des Pays-Bas au XVIIe siècle, seront évoqués et commentés au moment opportun, car ils offrent des aperçus intéressants et importants du point de vue méthodologique, y compris pour le *Cinquecento*.

A titre de dernière précision méthodologique, nous indiquons ici avoir pris en compte les sources documentaires et écrits des historiens de l'art jusqu'à l'année 2019 incluse.

Résumé de la thèse

La thèse développe, dans un premier temps, une étude historiographique des écrits des historiens de l'art avant les années 1970 – soit avant l'essor des études d'« histoire sociale de l'art ». Ce premier chapitre permet de poser des concepts de base pour l'analyse historique et économique qui sont toujours opératoires aujourd'hui pour les historiens de l'art. Les deux chapitres suivants portent respectivement sur la demande et l'offre de peintures au *Cinquecento* telles qu'elles ont été analysées par les historiens de l'art depuis le dernier quart du XXe siècle. Le chapitre sur la demande montre que les historiens de la peinture du *Cinquecento* ont pu emprunter à l'histoire des idées (du luxe), à l'anthropologie et aux *gender studies* ; analyse les travaux qui tendent à indiquer une augmentation sensible de la demande de peintures en Italie au XVIe siècle, et argumente que des pistes de recherches transdisciplinaires stimulantes

existent qui mobiliseraient les apports de l'analyse économique et notamment de la théorie des motifs extrinsèques de consommation. Le chapitre sur l'offre distingue entre offre de peintures comme « biens homogènes » destinés à être échangés sur un marché et offre de peintures comme « biens non homogènes » hors marché, distinction classique pour un économiste et qui semble bien correspondre aux données historiques disponibles. Dans le premier cas, on aborde la question de la mesure du prix de marché des peintures et des gains de productivité des peintres, et note que les institutions de marché (foires, enchères, marchands) étaient encore peu développées au *Cinquecento*. Dans le deuxième cas, on étudie les implications économiques en termes d'asymétries d'informations, et notamment le rôle effectif des guildes ou des Académies au XVI^e siècle italien, thème très discuté entre historiens et sur lequel les économistes peuvent utilement contribuer à préciser le débat. Le chapitre se termine par une dernière section relative à l'étude des interactions réciproques des comportements des peintres et des commanditaires, pour laquelle la théorie des jeux est appelée à fournir des éléments de réflexion pertinent.

Précurseurs et premières tentatives

Le chapitre « *Précurseurs et premières tentatives* » mène une analyse historiographique critique des études antérieures aux années 1970 relatives au lien entre phénomènes économiques et production d'œuvres d'art et notamment de peintures au XVI^e siècle en Italie.

La question de l'influence de facteurs économiques sur la peinture en général et celle du *Cinquecento* en particulier plonge ses racines au XIX^e siècle, avec notamment les réflexions de John Ruskin et Jacob Burckhardt. John Ruskin (1819-1900) perçut un lien nécessaire et même souhaitable entre l'art et l'économie, ou du moins la vision qu'il en avait. Ruskin est le premier à avoir développé des intuitions judicieuses sur les notions de consommation d'art, de richesse, de valeur, de magnificence et d'accumulation – des notions appelées à un heureux avenir historiographique pour notre sujet. Jacob Burckhardt (1818-1897) est le premier historien de la culture intellectuelle de l'Italie de la Renaissance en général et de la première moitié du XVI^e siècle en particulier. Quand le savant bâlois parle d'histoire de la culture intellectuelle, son intuition sera prolongée par les historiens de l'art des années 1980 qui étudient l'histoire de la culture matérielle du *Cinquecento* et considèrent l'Italie comme berceau d'une nouvelle attitude moderne vis-à-vis des biens, à la source du consumérisme.

Au tournant du XX^e siècle, deux savants d'une catégorie minoritaire – des sociologues non marxistes du tournant du XX^e siècle – ont formalisé une notion appelée à un large

développement historiographique pour notre sujet : celui de *consommation ostentatoire*. Thorstein Veblen (1857-1929) est un sociologue américain dont les réflexions, notamment sur l'utilité tirée de l'ostentation, sur la concurrence entre consommateurs souhaitant véhiculer un message social par leur vie luxueuse, ou sur les phénomènes de mode consumériste, ont eu une grande postérité historiographique. L'ouvrage *Luxus und Kapitalismus*, paru en 1913, de Werner Sombart (1863-1941), sociologue allemand constitue la première analyse structurée des rapports entre facteurs économiques et production artistique appliquée à l'Italie du XVIe siècle. Sombart insiste sur l'émergence d'un luxe privé, à l'urbanisation rapide de la population au XVIe siècle, et à la "sécularisation de l'amour" – *i.e.*, le rôle social des courtisanes et femmes entretenues.

Le chemin qui mène de ces précurseurs du tournant du XXe siècle aux spécialistes d'histoire sociale de l'art à partir des années 1970 n'a pas suivi une ligne droite. L'approche marxiste de l'histoire de l'art, qui s'est développée significativement dans les années 1940, ne pouvait que s'inscrire dans une tradition très distincte de celle de Sombart et Veblen. A part Hauser (1953), elle ne s'est d'ailleurs guère intéressée à la peinture du *Cinquecento*. La « thèse macroéconomique » de Sombart, selon laquelle le luxe est à l'origine du capitalisme au XVIe italien, apparaît suspecte voire probablement erronée aux yeux de l'analyse économique contemporaine. Beaucoup d'historiens de l'Italie de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance ont néanmoins essayé d'établir, dans les années 1950, un lien entre les dépenses artistiques et la croissance économique. Cette démarche a engagé les chercheurs sur un chemin qui ne pouvait mener nulle part, comme l'analyse économique peut le montrer.

Enfin, l'inflexion de la recherche vers l'histoire sociale de l'art à partir des années 1970 a eu un précurseur avec Martin Wackernagel. Ses travaux publiés en 1938 portent davantage sur le XVe siècle que sur le XVIe qui constitue l'objet de notre étude. Mais ses intuitions au sujet de la peinture italienne du début du XVIe siècle constitueront une matière de travail pour de nombreuses études d'histoire de l'art à la fin du XXe siècle. Wackernagel estime aussi que le luxe privé distingue nettement le début du *Cinquecento* du début du *Quattrocento* - une phrase qu'aurait pu écrire Sombart. Il est un des premiers et principaux jalons dans l'étude systématique des commandes et du patronage artistique. Et il est l'un des premiers historiens à renseigner précisément l'idée de "marché de l'art" au *Cinquecento*.

Histoires d'ethos de la demande privée de peintures au Cinquecento

J.Burckhardt centrait son analyse sur la *culture intellectuelle de l'Italie à la Renaissance*. Les historiens de l'art surtout anglo-saxons depuis les années 1980 ont étudié la *culture matérielle de l'Italie à la Renaissance*. Ils se sont intéressés à la compréhension chez les humanistes florentins du XVe siècle de la vertu de *magnificence*. La littérature historique contemporaine voit dans l'émergence de cette nouvelle culture matérielle les conséquences de l'apparition d'une nouvelle forme de noblesse dans un contexte urbain et non féodal, où la notion de noblesse est mal définie dans les milieux urbains, et où le "statut" de noble se reflète surtout dans des habitudes de consommation. Au XVIe siècle, un nouvel *ethos* du luxe privé serait apparu en parallèle en Italie, selon l'analyse historique contemporaine. Plusieurs historiens de la fin du XXe siècle feront un rapprochement entre ce que Sombart appelle le "raffinement" et ce que le napolitain Giovanni Pontano nommait la vertu de "splendeur" dans son *Traité des vertus sociales* publié en 1498. Chez Pontano, la vertu de splendeur s'exprime dans le raffinement de l'existence que mène une personne à l'intérieur de son logis, avec des meubles, des objets décoratifs, des jardins, l'habillement... et des peintures.

Sous l'influence d'études anthropologiques ou de certaines recherches en marketing des années 1980, les historiens de l'art notamment anglo-saxons ont développé l'idée de l'émergence d'un *consumérisme artistique et pictural* au *Cinquecento*. Généralement ils considèrent que l'accélération de la demande de biens artistiques au *Cinquecento* a spécialement bénéficié aux peintures, en lien notamment avec l'apparition d'une *culture de l'image*. Nous présentons les travaux d'historiens ayant construit des bases de données parfois de grande ampleur (Jestaz, Hochmann, Cecchini, Palumbo Fossati ou Fortini Brown) et qui permettent aujourd'hui de disposer de sources documentaires relativement précises et quantitatives, en particulier pour Venise au XVIe siècle. Ces travaux confirment en bonne partie l'idée d'une envolée des achats de peintures en Italie au *Cinquecento* –plutôt concentrée vers la fin du siècle si l'on en croit les sources documentaires en général et de notaires en particulier, et davantage à Venise qu'à Rome apparemment. Des travaux complémentaires, notamment économétriques, demeurent nécessaires qui tireraient utilement profit des bases de données d'inventaires dressées par les historiens de l'art depuis une vingtaine d'années. Nous suggérons que cette démarche permettrait d'éviter le risque de réductionnisme sociologique de certains travaux historiques, qui distinguent entre un « goût des *cittadini* » et un « goût des patriciens » à Venise, distinction tentante mais qui s'avère en réalité difficile à harmoniser avec les données disponibles.

Sombart soulevait la question de la place des femmes dans la demande privée de peintures au XVI^e siècle italien. Les *gender studies* sur la peinture italienne au XVI^e siècle se développent de plus en plus depuis quelques décennies. Les études disponibles offrent des perspectives de recherche intéressantes pour notre analyse de l'*ethos* de consommation de peintures au *Cinquecento*. Elles suggèrent l'existence de modes picturales dans un environnement où les images circulent en quantité et en vitesse comme jamais auparavant grâce à l'impression d'estampes qui véhiculent partout des images-types, l'existence d'un lien entre le type de produits iconographiques et le positionnement économique et social de la population qui l'achète, l'existence d'une demande spécifiquement féminine de peintures, et le développement d'une demande plus masculine de peintures de femmes à tendance érotisante. Ces quatre résultats historiques étaient déjà contenus dans les conjectures de Sombart.

Aux yeux de l'analyse économique, ce que les historiens suggèrent comme l'apparition du thème de la splendeur au XVI^e siècle, en plus de celle de la magnificence au XV^e siècle, est davantage qu'une transposition d'une vertu de prince à une population plus large. L'analyse économique suggère qu'il s'agit d'un motif différent d'emploi des richesses : d'un motif où il s'agit de montrer à la collectivité sa richesse par une dépense de montant élevé dans une œuvre (le plus souvent architecturale) vers un motif où il s'agit surtout de posséder des objets singuliers et que les autres n'ont pas, objets qui demeurent le plus souvent à l'intérieur de l'espace privé.

Depuis les années 1950, les économistes étudient les « facteurs de consommation extrinsèques » qui ne sont pas liés directement aux caractéristiques du bien. Ainsi, l'effet de mimétisme (*bandwagon effect*) ou de mode apparaît quand l'utilité de consommer un bien augmente quand d'autres consomment ce même bien (« *je consomme ce bien parce que d'autres le consomment aussi* »). A l'inverse, l'effet de « snobisme » – sans connotation péjorative en analyse économique - existe quand l'utilité de consommer un bien donné diminue lorsque d'autres consomment ce même bien (« *je consomme ce bien précisément parce que les autres ne le consomment pas* »).

Les catégories issues de la théorie de la consommation élaborée par les économistes peuvent-elles apporter quelque élément pertinent pour l'analyse formelle des peintures par les historiens de l'art italien au XVI^e siècle? En particulier, l'effet de snobisme des économistes peut-il trouver quelque écho dans les écrits des historiens de l'art relatifs aux caractéristiques formelles

du maniérisme, “pratique artistique dominante du XVI^e siècle” selon Daniel Arasse?⁷⁸ Un tel exercice transdisciplinaire est par nature complexe et bien délicat. Nous faisons ici le choix, d’ampleur volontairement restreinte, d’évoquer certaines convergences notamment lexicales entre la définition économique de l’effet de snobisme et certaines analyses formelles d’historiens de la peinture italienne au XVI^e siècle, sans en tirer de conclusion à portée générale. De fait, des convergences entre les mots employés par les historiens pour qualifier les caractéristiques formelles de la peinture maniériste en Italie centrale et septentrionale après 1520, et ceux des économistes pour présenter les caractéristiques de l’effet de snobisme, émergent régulièrement.

Par ailleurs, nous montrons en quoi l’analyse économique de l’effet de mode peut fournir des pistes de recherches complémentaires pour les historiens de l’art qui s’intéressent à l’*ethos* de la demande privée de peintures au *Cinquecento*. Des effets de modes picturales peuvent concerner des parties spécifiques de la population. Des travaux d’analyse économique suggèrent ainsi que l’effet de mode serait le propre de consommateurs qui n’appartiennent pas à l’élite, qui ne sont pas les plus riches et qui souhaitent surtout signaler qu’ils *ne font pas* partie des pauvres. Nous montrons que ce résultat serait cohérent avec plusieurs travaux récents des historiens de l’art sur la peinture du *Cinquecento*.

L’offre de peintures au XVI^e siècle italien : entre émergence d’un « marché », régulation et commandes individuelles

Les historiens de l’art ont abordé sur le passé récent la conjecture de Martin Wackernagel selon laquelle le XVI^e aurait vu émerger un “marché” de peintures à côté de la production, plus traditionnelle, de peintures ayant fait l’objet d’une commande spécifique. Du point de vue historiographique, la tendance actuelle est à reconnaître la coexistence de mécanismes de marché émergents avec des mécanismes contractuels *intuitu personae*. La notion de marché a été imparfaitement cernée par certains historiens, qui est plus précisément définie par les économistes et n’est pas équivalente à un simple essor vigoureux des volumes de peintures échangées. Le mécanisme d’échange qu’est le marché implique en premier lieu une offre et une demande de biens relativement homogènes, c’est-à-dire aux caractéristiques identiques ou quasi-identiques. Aux yeux de l’analyse économique contemporaine, la production de peintures au XVI^e siècle italien offre d’assez nombreuses possibilités de ne pas constituer un

⁷⁸ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.7.

marché “parfait”. Pour autant, la peinture n’est pas non plus nécessairement condamnée à être un bien hors marché dans tous les cas. Il nous paraît plus rigoureux, pertinent et opératoire de distinguer entre peintures conçues (et perçues) comme des biens homogènes et destinées à un marché, et peintures conçues (et perçues) comme des biens non homogènes et non destinées à un marché. Cette distinction recoupe bien celle des historiens du XVI^e siècle et des hommes du *Cinquecento*, qui distinguent entre les peintres-artisans ou peintres-entrepreneurs d’une part et les peintres-artistes d’autre part.

Le premier chapitre présente les recherches récentes des historiens de l’art sur la question de l’émergence d’une « offre de marché » de peintures au *Cinquecento*. Il présente notamment la figure spécifique du peintre-entrepreneur de la Renaissance qui produisent des peintures relativement homogènes, c’est-à-dire formellement standardisées. La question associée de l’évolution de la productivité des peintres au XVI^e siècle, déjà évoquée par Vasari, constitue un thème important au croisement de l’histoire et de l’économie. Au-delà des considérations qualitatives sur les évolutions de l’organisation productive au sein des ateliers, des études quantitatives sont possibles pour évaluer la productivité moyenne des peintres au *Cinquecento*. L’utilisation adéquate des bases de données construites par les historiens requiert d’emploi de techniques économétriques adaptées, en particulier la méthode des régressions de prix hédoniques, que nous présenterons. La recherche économique la plus récente, qui utilise des échantillons de données encore parfois discutables, applique ces techniques économétriques robustes. Elle suggère que le prix des peintures aurait tendancielleme nt plutôt diminué au *Cinquecento*, ce qui dans un contexte d’envol de la demande de peintures suggère des gains de productivité significatifs chez les peintres. Ces résultats semblent confirmer l’hypothèse des historiens en faveur d’un développement d’une offre de peintures standardisées à destination d’un « marché de l’art », mais des travaux complémentaires demeurent nécessaires. Les travaux historiques récents indiquent que les différentes formes organisationnelles possibles de ce marché (foires-expositions, enchères, marchands spécialisés) auraient émergé plus tardivement et plus lentement en Italie au XVI^e siècle que dans le nord de l’Europe.

Le second chapitre aborde les questions liées à la production de peintures comme biens non homogènes, *i.e.*, comme œuvres uniques et non duplicables, le plus souvent liées à une commande *intuitu personae*. Cette thématique était bien présente à l’esprit des hommes du XVI^e siècle italien. Les traités des lettrés et critiques d’art insistaient sur les différences qui séparent les peintres-artisans qui peignaient des meubles et vendaient dans la rue, et les peintres-artistes qui par la noblesse de leur art s’élevaient au-dessus des “boutiquiers de la

peinture”. L’affirmation de la production de peintures d’art revendiquées comme biens non homogènes, inimitables, soulève avec une particulière acuité la question de l’information du client quant à la qualité de la peinture. L’enjeu du signalement de la qualité de la production est encore plus important pour une structure professionnelle comme une Académie que pour une guildes. Or l’analyse économique (*i.e.*, le modèle d’Akerlof (1970)) montre l’importance des conséquences pour les échanges de peintures d’une situation où la qualité ne serait pas observable par les acheteurs: elle est théoriquement de nature à restreindre sensiblement les échanges de peintures et donc les revenus des peintres. Du point de vue économique, si les peintres souhaitent préserver leurs revenus, ils ont intérêt à un mécanisme qui indique de façon crédible que leur « production de biens non homogènes » est de qualité. C’est encore plus vrai s’ils se considèrent comme des peintres-artistes n’ayant rien à voir avec des peintres-artisans ou des peintres-entrepreneurs. Depuis 30 ans, un débat a émergé entre historiens sur la question de savoir si les guildes/Académies ont ou non efficacement informé les demandeurs sur le niveau de qualité des peintures au XVI^e siècle italien, et ainsi favorisé le volume des échanges. Les historiens de l’art du *Cinquecento* au cours des dernières décennies ont semblé voir dans une guildes davantage qu’un cartel de défense d’intérêts catégoriels, mais aussi un instrument de régulation adapté à une offre de peintres-artistes revendiquée comme telle face aux peintres-entrepreneurs. Nous montrons que cette inflexion dans l’analyse historique a tiré profit d’une influence des théories économiques. Nous présentons et commentons ce débat qui tirerait profit d’études historiques complémentaires et ciblées sur les guildes de peintres au XVI^e siècle italien, leurs fonctions théoriques et leur rôle effectif au-delà de leurs statuts. Par ailleurs, les travaux d’historiens qui ont construit de grandes bases de données n’en font pas encore d’exploitation statistique rigoureuse, et encore moins économétrique, ce qui suggère des pistes de recherches transdisciplinaires à venir.

Le troisième chapitre porte sur les échanges et négociations à l’occasion de ventes directes entre peintres et commanditaires au *Cinquecento*. Elle s’ouvre sur une étude des travaux des historiens de l’art quant aux facteurs qui influencent le prix d’une peinture explicitement commandée à un peintre (en « gré-à-gré ») au *Cinquecento*. Par-delà la variété des situations, les éléments de régularité qui ressortent des travaux des historiens sont précieux pour formaliser les relations entre peintres et commanditaires au *Cinquecento* avec l’emploi de la théorie des jeux, l’un des principaux développements de l’analyse économique de la deuxième moitié du XX^e siècle. L’idée d’appliquer la théorie des jeux à l’analyse de la relation entre peintres et commanditaires est assez récente en histoire de l’art. Aux yeux d’un économiste, la

première tentative développée en ce domaine, réalisée par Nelson et Zeckhauser en 2008, paraît maladroite. Nous suggérons comment le sujet pourrait valablement être repris de façon méthodologiquement plus rigoureuse, en s'inspirant d'un type d'analyse économique connue sous le nom de "récits analytiques". Le récit analytique constitue une application de modèles économiques, notamment de théorie des jeux, à des situations historiques généralement relativement anciennes, afin d'en montrer la cohérence avec les concepts d'analyse économique développés à l'époque contemporaine. Nous proposons pour finir (sans formalisation mathématique compte-tenu de la nature de cette étude) les principales caractéristiques d'un modèle possible de jeu répété entre commandaire et peintre au *Cinquecento*. Ce modèle de théorie des jeux permettrait de définir les caractéristiques de la commande à l'équilibre et notamment son prix.

PRECURSEURS ET PREMIERES TENTATIVES

La question de l'influence de facteurs économiques sur la peinture en général et celle du *Cinquecento* en particulier fait partie du champ des recherches en histoire sociale de l'art, discipline qui a pris un essor considérable à partir des années 1970.

Toutefois les racines de notre sujet d'étude plongent relativement loin dans le passé – jusqu'au XIXe siècle, avec notamment les réflexions de John Ruskin et Jacob Burckhardt. Avec ces deux précurseurs pour notre thématique, le XIXe siècle a posé le principe de l'existence d'un lien entre peinture et conditions de production artistique (intellectuelles, sociales, voire matérielles). Mais la nature et les caractéristiques de ce lien ne sont pas encore étudiées en détail à l'époque. Il reviendra à deux savants d'une catégorie minoritaire – les sociologues non marxistes du tournant du XXe siècle que sont Thorstein Veblen (1857-1929) et Werner Sombart (1863-1941) – de formaliser une notion appelée à un large développement historiographique pour notre sujet : celle de *consommation ostentatoire*.

Ces quatre précurseurs (Ruskin, Burckhardt, Veblen et Sombart) lèguent un cadre de référence certes encore incomplet. Toutefois les notions qu'ils ont élaborées seront des clés pour les historiens qui étudieront dans la deuxième moitié du XXe siècle les comportements de consommation ostentatoire et les relations entre commanditaires et peintres.

Le chemin qui mène des précurseurs du tournant du XXe siècle aux spécialistes d'histoire sociale de l'art à partir des années 1970 n'a pas suivi une ligne droite. En premier lieu, l'approche marxiste de l'histoire de l'art, qui s'est développée significativement dans les années 1940 notamment avec les travaux notamment d'Antal, Klingender ou Hauser, ne pouvait que s'inscrire dans une tradition très distincte de celle de Sombart et Veblen. *In fine*, son apport historiographique pour notre sujet s'avère limité. En second lieu, la « thèse macroéconomique » de Sombart selon laquelle le luxe est à l'origine du capitalisme au XVIe italien apparaît suspecte, voire probablement erronée aux yeux de l'analyse économique contemporaine.

Enfin, l'ouvrage fameux publié par Martin Wackernagel en 1938, qui porte sur l'environnement et les conditions de production des artistes à Florence du début des années 1420 à la fin des années 1520, contient des intuitions sur la peinture italienne du début du XVIe siècle qui constitueront une matière de travail pour de nombreuses études d'histoire de l'art

ultérieures. Les idées qu'il avance sur la peinture du XVI^e siècle – la peinture comme luxe privé, les modalités de la commande artistique et le rôle des guildes quand naît un « marché » de la peinture – vont structurer l'histoire de l'art de la fin du XX^e siècle sur notre sujet.

L'ensemble de ce chapitre aborde la peinture du XVI^e siècle sous un angle très global, qui est celui des analyses des historiens avant l'émergence de l'« histoire sociale de l'art » dans les années 1970. S'il peut paraître peu satisfaisant à des yeux contemporains en matière de lien avec les données empiriques, il n'en demeure pas moins que le cadre conceptuel qui a été légué aux historiens contemporains en la matière a une forte cohérence d'ensemble. Ce cadre influence toujours aujourd'hui, explicitement ou non, le travail de la recherche historique.

Premières intuitions au XIX^e siècle

Les noces polémiques de l'art et de l'économie chez John Ruskin

John Ruskin (1819-1900) est un historien d'art anglais qui perçut, avant beaucoup d'autres et au rebours de beaucoup d'autres, un lien nécessaire et même souhaitable entre l'art et l'économie, ou du moins la vision qu'il avait de celle-ci. Il est le premier à avoir développé des intuitions judicieuses au sujet des notions de consommation d'art, de richesse, de valeur, de magnificence ou d'accumulation de capital artistique dont nous verrons qu'elles joueront ultérieurement un rôle central dans l'étude des facteurs économiques qui influencent la peinture du *Cinquecento*.

John Ruskin est né en 1819 à Londres. Fils d'un marchand de vin écossais, il fait ses études à Oxford, se lie d'amitié avec Turner et écrit de volumineux ouvrages sur les peintres de son époque. Esprit volontiers original mais au goût sûr⁷⁹, il est nommé professeur d'art à Oxford en 1870. Fils unique d'une mère révérencée et qui décédera à près de 90 ans, relativement malheureux en mariage et sans descendant, il mène la fin de sa vie de façon assez isolée et décède en 1900. Historien d'art sensible à la situation souvent lamentable des ouvriers de l'Angleterre victorienne, il laisse des écrits polémiques sur les théories économiques de son temps qu'il condamne au nom d'une éthique de la vie et du beau qui en fait l'un des représentants de l'utopisme. Ses écrits en la matière sont enflammés et déstructurés comme

⁷⁹ Qu'il me soit permis ici de saluer en John Ruskin l'homme qui écrivit si heureusement dans son journal daté du 6 mai 1841 cette phrase : « *Venice and Chamonix are my two homes on earth* ». Cf. Ruskin, *Diaries*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1956-1958. Pour un approfondissement, voir Héléard (2005).

une jungle parcourue de cataractes rhétoriques que rien ne semble pouvoir arrêter, avec, surnageant ici et là, des intuitions particulièrement profondes qui continuent de nos jours d'inspirer pensées et travaux.

L'historien d'art qu'est John Ruskin ne considère pas les œuvres comme séparées des conditions sociales qui les ont produites. En ce sens, il figure en excellente place parmi les principaux précurseurs de l'histoire sociale de l'art. Sa démarche est en effet singulière à au moins deux titres. Elle contraste avec l'utilitarisme benthamien de la plupart des économistes de son époque, pour lesquels les principes respectifs de l'art et de l'économie se mélangent aussi mal que l'huile et le vinaigre. Elle se distingue aussi de l'approche d'un des fondateurs de l'histoire de l'art, Winckelmann, qui réfléchit sur l'art en concentrant exclusivement son attention sur les styles et les formes. Passer de la critique d'art à l'économie politique semblait logique pour Ruskin. Il est l'un des premiers penseurs d'une longue lignée pour lequel ce mouvement est naturel.

Ses écrits sur les liens entre art et économie sont centrés sur la recherche d'une définition de la richesse et de la valeur.⁸⁰ Un objectif connexe est de réfléchir aux conditions morales d'acquisition de cette richesse.⁸¹ Concrètement, Ruskin commence par s'attacher à définir le "juste salaire". Il présente le salaire juste comme une somme d'argent qui procure au travailleur autant de travail qu'il a donné. Son montant est donc indépendant "de toute référence au nombre d'hommes volontaires pour fournir ce travail".⁸² En termes économiques contemporains, le salaire juste selon Ruskin est indépendant de l'offre de travail. Par là, Ruskin est proche de la théorie de la valeur travail qu'à l'époque Marx est en train de développer.⁸³ Il considère ainsi que "la valeur du travail peut ne pas être très facile à évaluer mais le travail a une valeur fixe et réelle autant que l'est le poids d'un corps"⁸⁴. Dans ce contexte, la notion de *valeur* l'intéresse car elle lui permet de se distinguer des économistes de son temps et de leur conception de la valeur comme fixée par l'échange sur un marché.⁸⁵ Ruskin utilise l'étymologie du mot pour

⁸⁰ Cf. Ruskin (1862), p.12.

⁸¹ Cf. Ruskin (1862), p.14.

⁸² Cf. Ruskin (1862), p.72.

⁸³ Le rapprochement entre Ruskin et Marx doit demeurer prudent et éviter l'anachronisme. Ruskin (1862) (p.81) souligne que son propos "*n'a rien de socialiste*" et que tout son travail "*accepte l'impossibilité de l'égalité entre les hommes*". L'argument n'est certes pas très puissant, mais il reste significatif que Ruskin l'ait employé.

⁸⁴ Cf. Ruskin (1862), p.73. Je traduis.

⁸⁵ Cf. Ruskin (1862), p.88.

considérer que ce qui a de la valeur, est *ce qui conduit vers la vie*.⁸⁶ La valeur d'une chose est donc indépendante de l'opinion et de la quantité. Et une valeur est utile si elle est dans les mains de l'homme bon (*valiant*).⁸⁷ La richesse est ainsi la possession de ce qui a de la valeur dans les mains de l'homme bon.⁸⁸ Cette valeur est invariable.

Sur ce fondement conceptuel centré sur la valeur du travail, l'historien de l'art Ruskin développe alors une *Economie politique de l'art*, titre d'un de ses ouvrages publié en 1857. Il part du principe que toute économie (des Etats, des ménages ou des individus) est l'art d'organiser le travail, pour en déduire qu'une économie politique de l'art porte sur l'art d'organiser le travail de l'art.⁸⁹ En ce sens, son économie politique de l'art est incluse dans notre notion contemporaine d'histoire sociale de l'art. Concrètement, elle le conduit à se demander comment produire le travailleur (*i.e.*, l'artiste), comment employer cet homme de génie, comment accumuler et préserver son œuvre dans les plus grandes quantités possibles, et enfin comment distribuer son travail au mieux de l'intérêt national.

Dans son économie politique de l'art, Ruskin valorise la notion de consommation d'art et développe une intuition qui aura beaucoup de succès historiographique et renvoie à une distinction d'une grande portée économique. Il critique la notion d'économie conçue comme art d'épargner l'argent, et considère, invoquant l'étymologie grecque (*Oikonomia*), que l'économie est l'art de dépenser la monnaie grâce à une sage organisation du travail artistique.⁹⁰ La consommation est vue comme la "couronne de la production", et la richesse d'une nation ne peut être estimée selon lui que par ce qu'elle consomme. L'objet final de l'économie politique est donc de définir les bonnes règles applicables à la consommation et une utilisation noble de l'acte de consommer.⁹¹ Au final, l'enjeu pour une nation n'est pas tant de mobiliser le maximum de travail et d'emploi, mais de savoir 'combien de vie est produite', sachant que "la vie, c'est la finalité de la consommation".⁹²

Le discours de Ruskin peut certes paraître bien conceptuel au premier abord, voire passablement désordonné dans son développement. Mais le fait est que les idées qu'il combat,

⁸⁶ Cf. Ruskin (1862), p.92.

⁸⁷ Cf. Ruskin (1862), p.97.

⁸⁸ Cf. Ruskin (1862), p.95.

⁸⁹ Cf. Ruskin (1857), p.14.

⁹⁰ Cf. Ruskin (1857), p.15.

⁹¹ Cf. Ruskin (1862), p.112.

⁹² Cf. Ruskin (1862), p.115.

celles qu'il a influencées ultérieurement, et le nombre d'historiens de l'art qui le citent aujourd'hui encore comme une référence⁹³, spécialement pour l'analyse de l'art du XVIe siècle, font de lui un indiscutable et incontournable précurseur pour notre sujet d'étude.

Les idées que Ruskin combat sont celles de l'utilitarisme matérialiste et pas toujours très nuancé des économistes de son temps. Ruskin cite l'un des plus respectés d'entre eux - John Stuart Mill dans les remarques préliminaires de ses fameux *Principles of Political Economy* – qui estime que “chacun a une notion suffisamment correcte pour les besoins courants de ce qu'est la richesse” et qu'il ne cherchera donc pas à creuser davantage des questions de définition qu'il considère comme des préciosités métaphysiques (*metaphysical nicety of definition*).⁹⁴ Pour Ruskin au contraire, la richesse est une notion morale et d'une morale objective et non utilitariste, qui renvoie essentiellement à une question de justice abstraite: “il y a des trésors lourds de larmes humaines, il est des moissons mal engrangées (...).”⁹⁵

On ne saurait sous-estimer la portée d'une telle posture, ni son originalité dans le contexte qui l'a vue naître. Alors que l'art représente pour nombre d'économistes utilitaristes de l'époque une dépense non seulement frivole mais surtout improductive et fatalement nuisible pour le bien-être en général et l'industrie en particulier, Ruskin émet en plein XIXe siècle une voix discordante suivant laquelle les dépenses artistiques sont solubles dans l'économie pour autant qu'on adopte une vision de l'économie qui ne soit pas une caricature matérialiste de l'utilitarisme. Pour Ruskin, les noces de l'art et de l'économie n'ont rien d'impossible et elles sont même souhaitables.

Concrètement, Ruskin considère que l'art et l'économie sont liés notamment dans les notions de magnificence et d'accumulation. Il évoque la notion de magnificence – que nous allons retrouver tout au long de notre thèse – et donc de consommation lors de son évocation des fresques des frères Lorenzetti dans l'Hôtel de ville de Sienne, avec leurs figures symboliques du bon gouvernement. Ruskin remarque finement qu'autour du souverain figurent les vertus de force, de tempérance et d'autres... mais que les trésors de la Cité sont confiés à la

⁹³ Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de décrire cette littérature en détail. On aura néanmoins une idée du succès historiographique de Ruskin en citant quelques articles qui, sur plusieurs décennies, ont porté sur lui: Fain (1951), Fain (1952), Fain (1956), Jaudel (1972), Sherburne (1972), Anthony (1983), Spear (1984), Stoddart (1990), Austin (1991), Franzini (1994), Stoddart (1998), Birch (1999), Henderson (1999), Forbes (2000), Moore (2000), O'Gorman (2001), Knowles (2001). Peu d'auteurs du XIXe siècle peuvent se prévaloir d'un intérêt aussi constant.

⁹⁴ Cf. Ruskin (1862), p.12.

⁹⁵ Cf. Ruskin (1862), pp.55 et 56. Je traduis.

magnanimité - à la grandeur de cœur, et non pas à la mollesse ou l'étroitesse du cœur.⁹⁶ Il évoque aussi la notion d'accumulation quand il considère que tous les trésors de ce monde ne doivent pas être produits uniquement pour la génération présente, que la science des nations est d'être accumulative de père en fils, que l'histoire et la poésie des nations est une "accumulation où chaque génération apporte des trésors à l'histoire et hérite de ceux de ses ancêtres".⁹⁷ Un économiste contemporain parlerait ici de la notion de capital artistique accumulé.

La postérité de Ruskin parmi les historiens sociaux de l'art, et en particulier de la Renaissance, est grande. En particulier, son influence est profonde sur les historiens marxistes du milieu du XXe siècle comme Antal, Klingender et Hauser⁹⁸, mais aussi sur les historiens de l'art qui s'intéressent prioritairement à la demande d'art plutôt qu'à l'offre. La pensée de Ruskin, qui passe sans heurt de l'histoire de l'art à l'économie politique et qui développe une forme de "théorie de la valeur travail", avait en effet beaucoup pour attirer l'attention des historiens de l'art marxistes. Quand Klingender tente de définir dans les années 1940 ce qu'est une théorie marxiste de l'art, il s'approprie les thèses de Nikolaï Tchernychevski parues dans une thèse de 1853 et le cite: « la beauté est dans l'objet ce qui exprime la vie ou ce qui nous rappelle la vie »⁹⁹, une phrase qu'aurait parfaitement pu écrire Ruskin et qui correspond exactement à sa conception de la valeur. Pour Klingender comme pour Ruskin, il s'ensuit que l'art a une fonction morale – au rebours de l'approche utilitariste.

L'idée utilitariste des dépenses artistiques comme nuisance économique, combattue par Ruskin, sera explicite dans la "querelle décliniste" des années 1950 que nous étudions *infra*. L'article fameux de R.Lopez (1952) considère ainsi que la construction d'églises dans l'Italie de la Renaissance a détourné les capitaux et la main d'œuvre indispensables au commerce et d'industrie – une thèse siamoise de celles que combattait Ruskin.¹⁰⁰

L'influence de Ruskin ne se limite pas à la littérature marxiste ou anti-utilitariste. Son insistance sur la consommation explique logiquement que Goldthwaite, dans ses travaux de

⁹⁶ Cf. Ruskin (1857), p.47

⁹⁷ Cf. Ruskin (1857), p.56. Je traduis.

⁹⁸ Cf. Guerzoni (2011), p.69.

⁹⁹ Cf. Klingender (1943), p.19.

¹⁰⁰ Cf. Ruskin (1857), p.55, qui souligne de façon ironique que "tout économiste qui se respecte aurait tendance à prouver et à proclamer en permanence que, pour les riches comme pour les pauvres, le respect pour les morts ne devrait pas amener à leurs construire de belles et fastueuses tombes, mais à se rappeler d'eux." Je traduis.

référence devenus classiques sur la demande d'œuvres d'art dans la Renaissance italienne, le cite explicitement¹⁰¹ pour justifier l'étude de la dépense artistique, par contraste avec les très nombreuses études de la production d'œuvres d'art. Et la notion de capital social ou culturel, que Goldthwaite croit devoir au keynésien John Hicks,¹⁰² est comme nous l'avons vue l'une des caractéristiques les plus originales de la réflexion de Ruskin.

L'économiste de l'art discerne aussi chez Ruskin des intuitions sur lesquelles porte la recherche économique contemporaine. Il n'est pas anodin que l'un des principaux économistes actuels de l'art, David Throsby, ait écrit un article récent sur l'héritage économique de Ruskin, dont il retient deux idées : une conception de l'art comme réserve de valeur, et une conception de la valeur de l'art qui ne peut pas être complètement représentée en termes monétaires.¹⁰³ L'idée de l'art comme stock de valeur est exprimée aujourd'hui par le concept économique de *capital culturel*.¹⁰⁴ Le capital culturel a plusieurs caractéristiques en commun avec d'autres biens de capitaux: il peut être sujet à de la dépréciation au cours du temps, il nécessite de l'investissement en maintenance... Par ailleurs, l'intuition de Ruskin sur l'art comme facteur d'équité intergénérationnelle¹⁰⁵ a de quoi inspirer encore aujourd'hui plusieurs études et formalisations chez les économistes. Enfin, Ruskin est le premier à introduire une distinction entre les qualités intrinsèques de l'art et sa valeur d'échange sur le marché, sujet privilégié de la littérature sur les fonctions d'utilité avec consommation de luxe, que nous étudierons plus loin.

Naturellement, l'apport de Ruskin pour l'étude de l'influence des facteurs économiques sur la peinture de l'Italie au XVIe siècle ne doit pas être exagéré. Son propos demeure très général et ne porte sur aucun pays ou aucune période en particulier. Sa démarche d'historien qui n'utilise jamais les sources factuelles est éloignée des canons méthodologiques contemporains de la discipline. De même, Ruskin n'est d'aucune aide dans la formalisation précise des concepts économiques. En particulier, sa compréhension des phénomènes d'accumulation du capital

¹⁰¹ Cf. Goldthwaite (1993), p.4.

¹⁰² Cf. Goldthwaite (1987a), p.34.

¹⁰³ Cf. Throsby (2011), p.278.

¹⁰⁴ La notion économique de capital culturel est différente de la notion sociologique telle qu'employée par exemple par Pierre Bourdieu.

¹⁰⁵ Cf. Throsby (2011), p.279.

physique est inexistante¹⁰⁶ et il l'assume même comme telle.¹⁰⁷ Et la façon pour mesurer concrètement la valeur juste du travail, notion essentielle à son raisonnement, demeure un mystère absolu, ce qui l'a condamnée à demeurer depuis un siècle et demi au rayon des abstractions sans traduction concrète.

Quoi qu'il en soit, les travaux de John Ruskin ont introduit des notions qui articulent art et économie et dont nous verrons l'héritage historiographique important pour l'étude des facteurs économiques qui influencent la peinture du *Cinquecento*.

L'économie de la peinture comme terra incognita : portée et limites de Jacob Burckhardt pour le sujet

Jacob Burckhardt (1818-1897) est le premier historien de la culture intellectuelle de l'Italie de la Renaissance en général et de la première moitié du XVI^e siècle en particulier. A ce titre, il est considéré comme l'un des plus importants précurseurs de l'histoire sociale de l'art. Par contraste, Winkelmann écrivait une histoire formelle de l'art dans l'Antiquité. Certes, Burckhardt parle relativement peu de peinture en tant que telle, et jamais d'économie. Mais son ouvrage de 1860 sur *La Civilisation de la Renaissance en Italie* demeure un point de référence et une source d'inspiration pour de nombreux auteurs postérieurs qui s'intéresseront à notre sujet. Goldthwaite, auteur pivotale pour l'étude de la consommation ostentatoire d'art dans l'Italie du XVI^e siècle, s'inspire ainsi explicitement¹⁰⁸ de Burckhardt quand il évoque son intention d'étudier l'histoire de la culture matérielle de l'Italie du XVI^e siècle, qui s'assume comme héritière de l'histoire de la culture intellectuelle du *Cinquecento* menée un siècle plus tôt par le savant suisse.

¹⁰⁶ Cf. Ruskin (1862), p.76, qui explique que dans une procédure juste, la totalité du prix du travail va dans les mains de l'homme qui a produit le travail. Il n'y a donc pas de surplus laissé dans les mains de l'employeur: la rémunération du capital est nulle.

¹⁰⁷ Cf. Ruskin (1862), p.107 où, lorsqu'il parle de la valeur d'une production, fait essentiellement référence à la valeur du travail utilisé dans cette production. De fait, Ruskin (1862), p.109, reconnaît que son lecteur peut être surpris par la rareté de ses références au rôle du capital. Il indique alors que le capital est pour lui "*un matériel de base et plus précisément comme une racine qui ne fournit sa fonction vitale que quand il commence à produire quelque chose d'autre qu'une racine, à savoir un fruit. La terre n'est utile qu'en tant qu'espoir futur de récolte mais en essence sa production est pour la bouche et elle est finalement mesurée par cette bouche*" (je traduis). Il ne réalise pas qu'il pourrait écrire la même phrase avec le facteur travail, et ne voit donc pas la complémentarité entre le travail et le capital.

¹⁰⁸ Cf. Goldthwaite (1993), p.5 dans l'introduction, et Goldthwaite (1993), p.253 dans la conclusion de son maître ouvrage.

Jacob Burckhardt est né en 1818 à Bâle. Fils d'un pasteur calviniste, il se destine d'abord à la théologie. Ses origines intellectuelles sont ainsi mêlées à un engagement religieux auprès des communautés chrétiennes issues de la réforme. *La Civilisation de la Renaissance en Italie* publiée en 1860 lui vaut une célébrité immédiate. Célibataire érudit, peu expansif, grand voyageur, il fut aussi un historien de la Grèce antique et un grand professeur pendant des décennies, dont les conceptions sur la culture et l'histoire ne furent pas sans influence sur Nietzsche en particulier.

Le contexte bâlois de l'époque mérite d'être mentionné. Au XIXe siècle, Bâle connaît une période d'effervescence culturelle et intellectuelle pour devenir un point de convergence de la pensée antimoderniste dans le monde germanophone. Opposés à la montée de la culture de masse et au nationalisme, ses universitaires y développent une critique conservatrice et élaborée de la société capitaliste libérale moderne.¹⁰⁹ Bâle leur offre alors "un endroit où ceux dont les idées étaient *"unzeitgemass"*, intempestives ou inopportunes, pouvaient se sentir, dans une certaine mesure, chez eux..." - un sanctuaire pour les penseurs qui allaient à l'encontre des orthodoxies régnautes de l'érudition allemande ".¹¹⁰ De fait, l'attitude de Burckhardt vis-à-vis des grands changements qui se produisaient à Bâle et en Europe est celle d'une "résistance sereine". Il savait que les changements étaient inévitables mais ne voyait pas de raison de prétendre qu'ils étaient positifs. Dans le domaine de la recherche, Burckhardt s'opposait aux tendances à la professionnalisation, à la spécialisation et à la fragmentation. Son ouvrage sur la Grèce était une interprétation générale destinée à des lecteurs non spécialistes.¹¹¹ Il a été un critique acerbe de l'école prussienne d'historiographie au XIXe siècle.¹¹² Il en rejetait les principes, arguant que cette histoire "scientifique" des événements et de la politique, étroite et axée sur les faits, tuait les mythes et détruisait tout ce qui était "grand et héroïque".¹¹³

Dans son ouvrage sur une Italie qui a rompu avec le système féodal bien plus que les autres puissances européennes¹¹⁴, le propos de Burckhardt est de développer, une analyse historico-anthropologique de l'émergence d'une culture intellectuelle marquée par un individualisme

¹⁰⁹ Cf. Hinde (2001).

¹¹⁰ Cf. Gossman (2000), p.9.

¹¹¹ Cf. Burke (2002).

¹¹² Cf. Berger (2001).

¹¹³ Cf. Hinde (2001).

¹¹⁴ Cf. Burckhardt (1860), p.10.

moderne¹¹⁵ et une exaltation de la subjectivité. Le plus intéressant est que Burckhardt voit ce phénomène de grande ampleur se matérialiser sous de très nombreux visages historiques – on parlerait aujourd’hui de « signaux faibles ». Lorsqu’il parle des dirigeants, c’est pour souligner la figure des *condottiere* qui deviennent princes souverains par la force et l’éclat militaire, et non par une haute naissance.¹¹⁶ Quand il évoque la référence à l’Antiquité de la Renaissance, c’est pour souligner la figure des différents humanistes dont l’Arétin, modèles individualistes s’il en est, et le procès en hérésie qui leur sera finalement réservé en Italie.¹¹⁷ Quand il analyse, avec une intuition prophétique, le goût des fêtes dans l’Italie du début du XVIe siècle, c’est pour y souligner avec emphase la présence sous-jacente d’une culture où se démultiplient les chemins de l’embellissement corporel et capillaire, et l’émergence de germes de décadence quand un auteur recommande d’éviter les excentricités en ce domaine.¹¹⁸

Au-delà de son tropisme anthropologique, l’œuvre de Burckhardt a aussi une dimension clairement téléologique et théologique : il s’agit pour lui de souligner que l’Italie du début du *Cinquecento* est une préfiguration ambiguë de la réforme protestante qui accomplira en Allemagne l’idéal individualiste de la Renaissance. Tout l’ouvrage est ainsi tendu vers son dernier chapitre (relatif aux mœurs et à la religion) et vers sa conclusion, où l’auteur affirme que l’Italie a fusionné le christianisme et le subjectivisme sans en tirer les conséquences selon lui (*i.e.*, la réforme protestante), en lien avec le poids de l’Eglise catholique dans la péninsule.¹¹⁹

En tant que précurseur pratiquement absolu de l’histoire d’une culture intellectuelle et de l’histoire sociale de l’art, Burckhardt n’écrit contre personne en particulier. S’il est un ennemi qu’il combat, ce serait l’Eglise catholique, qu’il perçoit comme un frein à l’accomplissement d’une réforme protestante en Italie. Le dernier chapitre de son ouvrage contient des

¹¹⁵ Cf. Burckhardt (1860), p.121.

¹¹⁶ Cf. Burckhardt (1860), p.22s.

¹¹⁷ Cf. Burckhardt (1860), p.231.

¹¹⁸ Cf. Burckhardt (1860), p.310: « depuis la chute de l’Empire romain, on n’a travaillé dans aucun pays de l’Europe autant que dans l’Italie d’alors à modifier les formes du corps, le temps, la couleur et la disposition naturelle des cheveux ». Puis, à la même page: « l’Italie tombe dans la décadence quand on voit Giovanni della Casa recommander d’éviter dans la toilette les détails bizarres et de rester fidèle à la mode du temps » en référence à son ouvrage intitulé *Il Galateo*, manuel de leçons de savoir-vivre de la première moitié du *Cinquecento*.

¹¹⁹ Cf. Burckhardt (1860), p.413: “ces hommes modernes, qui représentent la civilisation italienne du temps, sont nés religieux comme les Occidentaux du Moyen-Âge, mais leur puissant individualisme les rend tout à fait subjectifs sous ce rapport comme sous d’autres. ».

développements explicites qui tendent parfois à s'éloigner d'une neutralité axiologique de bon aloi pour un historien de l'art.¹²⁰

En matière de peinture, le propos de Burckhardt est objectivement limité. Ses considérations en la matière figurent dans les passages où il étudie la passion italienne de l'époque pour le monde extérieur (plantes, animaux, goût des voyages...) et sa représentation.¹²¹ Quelques brèves remarques sur la peinture de paysage s'intercalent alors, mais qui laissent à désirer.¹²²

Quoi qu'il en soit, l'influence de Burckhardt sur l'historiographie est considérable. Burckhardt est un historien social de l'art accompli - contrairement à Ruskin, qu'il ne cite pas, et qui est davantage un polémiste pour notre sujet. De plus, Burckhardt *a considérablement élargi le questionnaire des historiens de l'art* en l'ouvrant à l'ensemble des conditions intellectuelles et matérielles des conditions de production des oeuvres. Quand, en 1936, Doren termine sa grande histoire économique de l'Italie à la fin du Moyen-Age, il évoque la figure du marchand comme une première "personnification de l'esprit nouveau d'indépendance et de responsabilité individuelle, de libération de l'individu des liens traditionnels qui, *selon Burckhardt*, est la caractéristique principale de l'homme moderne".¹²³ Quand le savant suisse parle d'histoire de la culture intellectuelle, son intuition sera prolongée par Goldthwaite en 1989 qui étudie, comme nous le verrons, l'histoire de la culture matérielle du *Cinquecento* et considère l'Italie comme berceau d'une nouvelle attitude moderne vis-à-vis des biens, à la source du consumérisme. Quand le Bâlois analyse les fêtes en Italie, il est aujourd'hui prolongé par les travaux de Guerzoni sur l'économie du faste et de la fête.¹²⁴

¹²⁰ Cf. Burckhardt (1860), p.384 : « *C'est à l'Eglise dégénérée qu'incombe la plus lourde responsabilité dont l'histoire ait jamais fait mention : elle a imposé comme une vérité absolue, en employant pour cela tous les moyens que donne la puissance, la doctrine altérée et défigurée au profit de son omnipotence et, forte de son inviolabilité, elle s'est livrée à l'immoralité la plus scandaleuse, pour se maintenir envers et contre tout, elle a porté des coups mortels à l'esprit et à la conscience du peuple, et elle a jeté dans les bras de l'incrédulité et de la révolte beaucoup d'hommes supérieurs qui l'ont répudié moralement. (...) l'origine et la force invincible de la réforme allemande sont dues à des doctrines positives, surtout à celle de la justification par la foi et de l'inefficacité des bonnes oeuvres.* »

¹²¹ Cf. Burckhardt (1860), p.239s.

¹²² Cf. Burckhardt (1860), p.248 : « *non contents d'étudier et de connaître la nature, les Italiens ont su l'admirer. Ils sont les premiers des modernes qui aient vu dans un paysage un objet plus ou moins beau et qui aient trouvé du plaisir à regarder un site pittoresque.* » Page 251 : « *l'émotion la plus vraie et la plus profonde est celle que Pétrarque éprouve en faisant l'ascension du Mont Ventoux* »... mais Pétrarque, après son ascension, la regrette amèrement suite à une réminiscence d'un passage de saint Augustin (cf. Schoenlaub (2018), pp.22-23).

¹²³ Cf. Doren (1936), p.460. Je souligne. Page 462, Doren cite aussi Sombart, que nous allons étudier *infra*.

¹²⁴ Cf. Guerzoni (2011), p.235s et 295s.

L'influence de Burckhardt est toutefois loin de s'étendre dans le détail. Sa démarche épistémologique est souvent déficiente car elle comporte de nombreuses affirmations non vérifiées dans les faits mais toujours affirmées avec vigueur. Assez problématiques du point de vue scientifique sont ses idées dont il reconnaît que certaines sont difficiles à vérifier dans les faits mais qu'il maintient néanmoins.¹²⁵ La recherche ultérieure a très souvent conduit à redresser les thèses du savant suisse, qui oscillent ainsi parfois entre l'intuition fulgurante et une forme d'idéologie.

Enfin, l'auteur se désintéresse totalement de l'économie, de l'histoire du travail ou de celle des techniques, ce qui constitue en soi une limite significative pour notre étude.

Au total, le XIXe siècle, avec les historiens de l'art Ruskin et Burckhardt, a relativement bien posé le principe de l'existence d'un lien entre peinture et conditions de production artistique (intellectuelles, sociales, voire matérielles) – un point que Winkelmann n'aborde jamais. Mais la nature et les caractéristiques de ce lien ne sont pas étudiées en détail.

Dans ce contexte, il reviendra à deux savants d'une catégorie minoritaire – des sociologues non marxistes du tournant du XXe siècle – de formaliser une notion appelée à un large développement historiographique pour notre sujet : celui de *consommation ostentatoire*.

L'apport décisif de la sociologie non marxiste au tournant du XXe siècle

Qu'un apport important à notre étude relative à l'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne du *Cinquecento* soit issu du travail de deux sociologues au début du XXe siècle – et non de deux économistes – ne doit pas surprendre. Comme on l'a vu, quelques penseurs du XIXe siècle avaient déjà eu l'intuition de rapports significatifs entre phénomènes économiques et phénomènes artistiques. Mais à l'orée du XXe siècle, l'analyse économique n'existait pas encore. La discipline la plus proche s'appelait alors l'économie politique, un champ du savoir qui ne modélisait pas les comportements économiques individuels de façon logique. Les économistes au sens contemporain du terme n'existaient donc pas encore en tant

¹²⁵ Cf. Burckhardt (1860), p.244 : « le point qu'il s'agirait d'éclaircir serait de savoir si est dans quel cas les inquisiteurs Dominicains (et aussi les Franciscains) prononçaient des condamnations tout en ayant conscience de la fausseté de ces accusations, soit pour frapper les ennemis de leur doctrine à eux, soit par haine de l'observation de la nature en général et surtout des sciences expérimentales. Cette dernière éventualité a dû se produire quelques fois, mais le fait est bien difficile à prouver. »

que tels, et l'on serait bien en peine de trouver de éléments de réflexion pour notre sujet dans les écrits très généraux d'un auteur économique de premier plan comme Léon Walras.

Thorstein Veblen (1857-1929) est un sociologue américain qui a théorisé, le premier, les notions de loisir et de consommation ostentatoires. Son influence est en particulier directe et explicite sur Werner Sombart (1863-1941), sociologue allemand, théoricien du luxe privé et de la naissance d'un capitalisme pré-industriel au *Cinquecento*. Son ouvrage *Luxus und Kapitalismus*, paru en 1913, constitue la première analyse structurée des rapports entre facteurs économiques et production artistique appliquée à l'Italie du XVI^e siècle. L'influence de Werner Sombart pour le sujet de notre étude est de premier ordre. Il est le premier théoricien du consumérisme artistique du *Cinquecento*. L'introduction de l'idée du rôle de la femme dans la détermination des goûts artistiques aura une longue postérité historiographique. En ce qui concerne l'histoire formelle, ses travaux soulèvent la question de l'influence de facteurs économiques dans une nouvelle représentation, entre autres plus érotique, du nu féminin au *Cinquecento*.

Emergence d'une classe de loisir et consommation ostentatoire chez Thorstein Veblen

Thorstein Veblen (1857-1929) est un sociologue américain qui a théorisé, le premier, les notions de loisir et de consommation ostentatoires.¹²⁶ Il fait le lien entre les structures économiques et sociales et la culture matérielle et esthétique, dans une pensée qui n'est pas essentiellement marxiste. Ses réflexions, notamment sur l'utilité tirée de l'ostentation, sur la concurrence entre consommateurs souhaitant véhiculer un message social par leur vie luxueuse, ou sur les phénomènes de mode consumériste, ont eu une grande postérité historiographique et économique qui n'est pas épuisée aujourd'hui. Son influence sur Werner Sombart, précurseur pivotale pour notre étude au début du XX^e siècle (cf. *infra*) est directe et explicite.

Thorstein Veblen naît aux Etats-Unis en 1857 au sein d'une famille norvégienne, luthérienne et émigrée dans la campagne profonde du Minnesota. Intelligence nettement supérieure à la moyenne, il quittera sa thébaïde natale pour étudier la philosophie à Yale où il obtiendra un

¹²⁶ Nul n'étant une île dans l'histoire des idées, il serait rigoureux de mentionner qu'avant Veblen, Rae (1834) avait déjà parlé de la notion de consommation ostentatoire très proche de celle développée, beaucoup plus systématiquement, par Veblen. Rae lui-même puise à d'autres auteurs, le premier d'entre eux étant le poète antique Horace.

doctorat en 1884. Ces études le catapultent dans le contexte social d'un capitalisme plutôt sauvage, aux valeurs opposées à celles héritées de son enfance. La fusion entre sa capacité d'analyse exceptionnelle et le choc existentiel qu'il expérimente détermineront son profil d'intellectuel sceptique, régulièrement sarcastique, mais d'une exceptionnelle finesse dans l'analyse de la société capitaliste de son temps. Son esprit original et brillant et son acuité intellectuelle hors normes ne sonnent jamais faux. Combiné à une tendance personnelle à la frivolité, il préserve son scepticisme volontiers caustique et provocateur de dégénérer en critique frustrée de celle qu'il nomme la *classe de loisir* et dont il va être le théoricien par excellence. Eternel marginal au sein du système universitaire américain en particulier et de la société en général, il n'obtiendra jamais de poste de professeur permanent à l'université et termine sa vie dans la pauvreté. Il décède en 1929 aux Etats-Unis.

Veblen élabore en premier lieu la *notion de loisir ostentatoire*. Pour lui, la classe de loisir est la classe sociale possédante et non industrielle. Elle n'est pas classe de production et d'acquisition, elle n'est pas classe de service utile mais elle est classe d'exploitation et d'oisiveté. Selon lui, sa fonction est parasitaire de l'industrie.¹²⁷ Parmi ses exigences, celle qui a le plus de portée est la nécessité de s'abstenir de tout travail productif. Pour s'attirer et conserver l'estime des hommes, il ne suffit pas de posséder simplement richesse ou pouvoir: encore faut-il les mettre en évidence.¹²⁸ Une vie de loisir est le témoignage tout indiqué et parfaitement probant de la puissance pécuniaire et donc de la puissance tout court.¹²⁹ Chez Veblen, le terme de loisir ne parle ni de paresse ni de repos. Il exprime la consommation improductive du temps qui tient à un sentiment de l'indignité du travail productif et témoigne de la possibilité pécuniaire de s'offrir une vie d'oisiveté.¹³⁰

C'est dans ce contexte que Veblen élabore son concept de *consommation ostentatoire* dont l'influence intellectuelle ultérieure (sociologique, économique, historiographique) est considérable. Pour Veblen, mettre en relief sa consommation d'articles de prix est une méthode d'honorabilité pour l'homme de loisirs.¹³¹ La consommation ostentatoire n'est pas exactement assimilable à la dépense de luxe. Elle est une consommation dont la satisfaction est liée à la réaction de son environnement social immédiat et du public. Elle vise à une perception sociale:

¹²⁷ Cf. Veblen (1899), p.137.

¹²⁸ Cf. Veblen (1899), p.27.

¹²⁹ Cf. Veblen (1899), p.28.

¹³⁰ Cf. Veblen (1899), p.31.

¹³¹ Cf. Veblen (1899), p.51.

consommer de façon ostentatoire consiste à consommer des biens que les non-consommateurs sont supposés percevoir comme des biens de luxe.¹³² Le point commun entre le loisir ostentatoire et la consommation ostentatoire, c'est le *gaspillage*, entendu en un sens neutre, sans désapprobation et à défaut d'une autre notion. Dans un cas, il se gaspille du temps et de l'effort; dans l'autre, des biens.¹³³ Veblen souligne qu'il s'agit d'un phénomène surtout urbain¹³⁴ – un trait intéressant pour notre étude de l'Italie du *Cinquecento*.

Veblen développe son analyse de la consommation ostentatoire et du gaspillage en des détails très travaillés, et, qui plus est, exprimés en termes économiques. Considérant que, *pour la classe de loisirs, l'utilité des articles estimés pour leur bel aspect dépend étroitement de leur cherté*, il conclut qu'il est très difficile de distinguer l'utilité et la prodigalité quand le beau et l'honorifique se mélangent à ce point¹³⁵ et que, pour reprendre ses termes, "*la règle de cherté affecte notre goût de telle sorte que dans notre estime les signes de cherté s'amalgament inextricablement aux traits admirables de l'objet*"¹³⁶ De là le caractère socialement méritoire de la consommation des marchandises coûteuses, et dont le coût est supérieur à celui qui suffirait pour rendre le service qu'elles doivent rendre.¹³⁷ De là, par exemple, la préférence aux articles "faits main" plutôt qu'à ceux produits par des machines, même si les premiers peuvent avoir des malfaçons que n'ont pas les seconds: la raison en est que le gaspillage ostentatoire peut s'incarner dans les premiers, mais pas dans les seconds.¹³⁸

Enfin, et plus généralement, Veblen distingue entre l'infrastructure économique et la superstructure culturelle, et considère l'influence de la première sur la seconde. Que le théoricien de la consommation ostentatoire développe cette thèse qui fait par ailleurs partie intégrante des théories marxistes est important pour notre étude des facteurs économiques qui influencent la peinture de *Cinquecento*. Plus précisément, Veblen estime que l'institution de la classe de loisir agit non seulement sur la structure sociale, mais aussi sur le caractère des individus. Elle modèle leur façon de penser, exerce son contrôle sélectif sur le développement des aptitudes et des inclinations. Ses deux grands principes, le gaspillage ostentatoire et

¹³² Cf. Berry (1994), p.30.

¹³³ Cf. Veblen (1899), p.58.

¹³⁴ Cf. Veblen (1899), p.59.

¹³⁵ Cf. Veblen (1899), p.85.

¹³⁶ Cf. Veblen (1899), p.86.

¹³⁷ Cf. Veblen (1899), p.101.

¹³⁸ Cf. Veblen (1899), p.105.

l'exemption du travail, influencent l'évolution culturelle. Ils gouvernent les façons de penser.¹³⁹ L'évolution sociale est alors le processus d'adaptation sélective des façons de penser. Les hommes s'adaptent aux conditions de la vie en société: "*L'adaptation des façons de penser, c'est le développement même des institutions*".¹⁴⁰

Du point de vue existentiel, l'œuvre de Veblen est une protestation très sophistiquée d'un intellectuel issu de la terre contre la figure du « bourgeois aux mains blanches, (...) en permanence en compétition avec les autres, riche d'une fortune acquise non par son travail mais par des opérations, légales ou illégales, (...) fondées sur les droits que s'approprient des individus, non sur une production due à leurs efforts. »¹⁴¹ Les affaires économiques de la classe de loisir se traitent dans les professions qu'il appelle "pécuniaires", celles des classes laborieuses se trouvent surtout dans les professions "industrielle".¹⁴² Ici la critique de Veblen devient froidement féroce, qui affirme que l'admission dans la classe de loisir est accordée sur la base de l'aptitude à l'acquisition plutôt qu'au bon service¹⁴³, aptitude qui s'exprime par la force et la fraude¹⁴⁴ et reflète un "*tempérament de rapace*" caractérisé par la férocité, l'astuce et une tournure d'esprit qui dénote un "*égoïsme étroit*", le tout étant favorisé par la culture pécuniaire.¹⁴⁵

Tout cela ne fait pas pour autant de T. Veblen, et loin s'en faut, un marxiste orthodoxe. Le noyau théorique de sa réflexion n'est pas marxiste mais plutôt institutionnaliste et évolutionniste. Il conçoit l'évolution de la structure sociale comme un processus de sélection naturelle des institutions, sans finalité bien définie (au rebours de la logique marxiste). Surtout, les changements d'institutions favorisent une nouvelle sélection des individus au tempérament le plus approprié, elles aident le tempérament et les habitudes à se plier au milieu transformé. Il conçoit la vie de l'homme en société en termes explicitement darwiniens, comme une lutte pour l'existence et un processus d'adaptation sélective. L'évolution de la société est un

¹³⁹ Cf. Veblen (1899), p.139.

¹⁴⁰ Cf. Veblen (1899), p.140.

¹⁴¹ Cf. introduction de Raymond Aron (page X) à l'édition française (Gallimard, 1970) de Veblen (1899).

¹⁴² Cf. Veblen (1899), p.150.

¹⁴³ Cf. Veblen (1899), p.161.

¹⁴⁴ Cf. Veblen (1899), p.178.

¹⁴⁵ Cf. Veblen (1899), p.180.

processus où les individus s'adaptent mentalement sous l'effet du changement des circonstances.¹⁴⁶

Il serait aussi exagéré d'estimer que Veblen est le premier à avoir perçu un lien entre le loisir et l'amour de la beauté. Les deux notions étaient liées pour la classe dirigeante grecque et les philosophes, pour lesquels l'abondance des loisirs était la précondition de tout ce qui est bon et beau.¹⁴⁷ Il n'en demeure pas moins que la synthèse de Veblen sur le sujet est originale, et que personne ne le lui a contesté ultérieurement.

L'influence intellectuelle postérieure de Veblen, en tant que premier théoricien de la consommation ostentatoire, est considérable - même si elle n'a pas toujours été systématiquement soulignée et même si elle semble davantage concerner les économistes que les historiens de l'art.

Quand Veblen remarque que la dépense ostentatoire n'est ni plus ni moins légitime qu'une autre¹⁴⁸ et que si l'agent a choisi ce genre de dépense, c'est qu'il y trouve relativement plus d'utilité que dans des formes de consommation sans gaspillage¹⁴⁹, son analyse anticipe sur les travaux des économistes des années 1960 et 1970 relatifs aux fonctions d'utilité qui tiennent compte du comportement de consommation ostentatoire, que nous analyserons plus loin. Il n'est pas anodin que constater que, dans son maître ouvrage de 1974, Michaël Spence (prix Nobel d'économie en 2001) insère des références à Veblen dans son chapitre intitulé « *status, income and consumption* ».

Quand il évoque la tendance à l'émulation comme étant, avec l'instinct de conservation, "la plus puissante, la plus constamment active, la plus infatigable des moteurs de la vie économique"¹⁵⁰, il préfigure les intuitions sous-jacentes aux modèles de concurrence oligopolistique et/ou la prise en compte de la concurrence entre acteurs dans des modèles de théorie des jeux.

¹⁴⁶ Cf. Veblen (1899), p.124.

¹⁴⁷ Cf. Hauser (1953), p.122, qui cite J.Burckhardt et son ouvrage sur l'histoire de la culture grecque: « *Seul celui qui a des loisirs peut parvenir à la sagesse et la liberté d'esprit, dominer la vie et en jouir pleinement. Le rapport entre cet idéal de vie et la position des rentiers est évident* ».

¹⁴⁸ Cf. Veblen (1899), p.65.

¹⁴⁹ Cf. Veblen (1899), p.66.

¹⁵⁰ Cf. Veblen (1899), p.74.

Quand il considère que le grand principe du gaspillage ostentatoire qui fonde l'institution de la classe de loisirs a pour effet de réduire le rendement industriel de la société,¹⁵¹ il anticipe sur l'argument macroéconomique que développera R. Lopez dans les années 1950 et que nous présenterons plus loin.

Quand il analyse le mimétisme dans les comportements de consommation, de goût pour la conformité aux usages et pour l'honorabilité et non pour la vérité esthétique, il prépare le terrain à la notion de mode dans la consommation d'art sur laquelle reviendra Goldthwaite (1993), un auteur pivot pour cette thématique appliquée au XVIe siècle italien¹⁵² et que nous étudierons plus loin.

Veblen prépare aussi le terrain à une sociologie du goût et du jugement esthétique dont il est possible de discerner un développement important dans *La Distinction* de P. Bourdieu (1979).¹⁵³

Enfin, la thématique de la consommation ostentatoire renvoie à la littérature importante de la Renaissance italienne sur la vertu de magnificence, avec notamment le *Traité sur la splendeur* de Pontano de 1498 et le *Traité sur la magnificence* d'Alessandro Piccolomini de 1550, que nous rencontrerons plus loin.

Certes Veblen n'a rien écrit de structuré sur la peinture ni sur la Renaissance italienne.¹⁵⁴ De fait, son influence sur les historiens de l'art de langues latines paraît globalement contenue. André Chastel a notamment accueilli de façon peu favorable la *Théorie de la classe de loisir* dont la traduction française avait été publiée en 1970. Dominique Schnapper avait à l'époque présenté l'ouvrage de Veblen à l'occasion d'un séminaire organisé par A. Chastel au Collège de France. Selon son témoignage¹⁵⁵, l'historien français paraissait mal à l'aise avec l'idée de l'existence d'un rapport entre l'art et l'argent qui ne recoupait pas « la dimension proprement perceptive de l'oeuvre d'art ». Dans le passage de l'annuaire 1970-1971 du Collège de France relatif à ce séminaire, Chastel notera que la théorie de Veblen « apporte une réflexion sur la

¹⁵¹ Cf. Veblen (1899), p.160.

¹⁵² Cf. Veblen (1899), p.96.

¹⁵³ Cf. Trigg (2001) et Bourdieu (1979). Nous ne cherchons pas à expliquer l'absence dans l'index de la *Distinction* de Pierre Bourdieu (1979) de toute référence à Veblen, alors que plusieurs études (comme Trigg (2001)) soulignent les points communs de son travail avec Veblen (1899) et que Raymond Aron rappelait régulièrement l'importance de l'oeuvre du sociologue américain, dont P. Bourdieu ne pouvait pas ignorer l'existence.

¹⁵⁴ Il s'est spécifiquement intéressé, en revanche, à la mode vestimentaire ou aux sports de la classe de loisir.

¹⁵⁵ Cité par Hervier et Renzulli (2020), p.152.

« consommation improductive », la dépense ostentatoire, (...) soulignant ainsi la coloration « sociale » de certains comportements. (...) Mais il est apparu indispensable de souligner l'écart entre une période – la Renaissance – où le comportement aristocratique est « vécu » et une autre période, où il est, en fait, « mimé »¹⁵⁶, cette dernière distinction pouvant sembler un peu mystérieuse.

Par contraste, et comme nous le montrerons plus loin, les historiens de langue anglo-saxonne des dernières décennies – en particulier Goldthwaite – ont eu recours abondamment à la notion de consommation ostentatoire pour qualifier la demande de peintures au *Cinquecento*. La plupart ont été influencés par les travaux d'un auteur pivotale pour notre étude, qui a appliqué la notion veblénienne de consommation ostentatoire à la peinture italienne au XVI^e siècle : le sociologue allemand Werner Sombart.

Luxe privé et naissance du capitalisme au XVI^e siècle selon Werner Sombart

Werner Sombart (1863-1941) est un universitaire économiste et sociologue allemand, théoricien du capitalisme et notamment d'un *Frühkapitalismus* antérieur à la révolution industrielle. Né en Allemagne d'un père industriel aisé, il étudie en Italie (Pise, Rome) – ce qui n'est pas neutre pour notre sujet - et à Berlin où il obtient un doctorat en économie en 1888. Il fut classé tour à tour - selon les détracteurs, les époques et les publications - comme conservateur ou d'extrême-gauche, philosémite ou antisémite. Dans les années 1890, il entretint une relation épistolaire érudite et respectueuse avec Friedrich Engels qui lui vouait reconnaissance et respect.¹⁵⁷ Il fut toutefois critiqué par les marxistes du XX^e siècle pour sa théorie des origines hédonistes du capitalisme moderne. De fait, Sombart connaissait bien l'œuvre de Marx mais il n'était clairement pas marxiste.¹⁵⁸ Il publia en 1902 une œuvre majeure en 6 volumes, *Der moderne Kapitalismus*, bien distincte du *Capital* de Marx en ce qu'elle ne mobilise que des notions historiques et économiques, sans considérations philosophiques et métaphysiques. Son goût de la polémique lui valut d'assez nombreux ennemis dans les milieux universitaires et les cercles de pouvoir. De fait, sa carrière d'universitaire a été contrariée, et il n'obtint jamais de poste dans de grandes universités. Il enseigna à Berlin (dans un

¹⁵⁶ Annuaire du Collège de France (1970-1971), p.542.

¹⁵⁷ Voir lettre de F.Engels à W.Sombart de 1895 disponible sur <https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/e11-3-95.htm>.

¹⁵⁸ Cf. Sée (1930), p.127.

établissement relativement modeste) de 1917 à 1940. Dans les années 1930, il prôna une alliance entre nationalisme et socialisme mais fut critiqué par le parti nazi qui finira par l'interdire de publication. Très connu de son vivant en Allemagne, il fut longtemps ignoré aux Etats-Unis par manque de traduction. Au final, Werner Sombart n'est pas facile à classer même s'il l'a beaucoup été. Il meurt en 1941 à Berlin.

Son ouvrage *Luxus und Kapitalismus*, paru en 1913,¹⁵⁹ constitue peut-être la première analyse structurée des rapports entre facteurs économiques et production artistique appliquée à l'Italie du XVIe siècle. Le livre est d'une importance majeure pour notre étude, d'autant que son héritage historiographique perdure jusqu'à nos jours. Pour mémoire, les travaux de Veblen sur la consommation de luxe ne portaient pas sur le *Cinquecento*. Sombart fait explicitement référence à son homologue américain en évoquant « son excellent livre sur la classe de loisir qui considère que cette envie de se distinguer des autres est la cause essentielle du luxe » et de la propriété privée.¹⁶⁰

Pour Sombart, le précipité conjoint de trois facteurs dans l'Italie du XVIe siècle explique l'émergence massive d'un luxe privé dont il définit certaines caractéristiques formelles. Le premier facteur a trait à la multiplication, surtout en Italie, de grandes fortunes accumulant un capital non lié à un lien féodal dès les XIIIe et XIVe siècles. A l'époque, ce processus coïncidait avec le début du commerce avec l'Orient et la découverte de mines de métal précieux en Afrique.¹⁶¹ Le deuxième facteur est le développement rapide de la population urbaine dans les cités italiennes au XVIe siècle. C'est la période où apparaît la grande ville avec plusieurs centaines de milliers d'habitants. Le XVIe siècle en compte une douzaine en Europe, et surtout en Italie. Selon les chiffres de l'auteur, Venise compte 168.000 habitants en 1563 et 195.000 en 1577; Naples en compte 240.000, Milan environ 200.000, Palerme environ 100.000 en 1600, Rome environ 100.000 en 1600 alors que Florence n'a en 1530 que 60.000 habitants. À titre de comparaison, Paris compte 180.000 habitants en 1594.¹⁶² Ces grandes cités italiennes sont fondamentalement des lieux de consommation et les principaux consommateurs y vivent : les princes, le haut clergé, les nobles, la haute finance.

¹⁵⁹ Sombart W. (1913), *Luxus und Kapitalismus*, Munich et Leipzig, Duncker & Humblot. Nous n'avons pas trouvé de traduction française. Nous citons la pagination traduction espagnole *Lujo y capitalismo*, ed. Sequitur, 2012. Nous traduisons.

¹⁶⁰ Cf. Sombart (1913), p.51.

¹⁶¹ Cf. Sombart (1913), p.10.

¹⁶² Cf. Sombart (1913), p.21.

Le troisième facteur, qui apporte sa touche de licence à la thèse de l'auteur, est ce que Sombart appelle la sécularisation de l'amour. La multiplication des liaisons illégitimes, puisqu'il en est question ici, a des racines intellectuelles et surtout elle a pu être évaluée quantitativement. Werner Sombart suggère, dans un résumé sans doute un peu général et rapide, que les intellectuels de l'époque – Montaigne, l'Arioste, Rabelais – auraient conçu l'amour comme un sentiment suprême et unique devant nécessairement, selon eux du moins, être éloigné de toute institution humaine, voire sacramentelle. Il décrit alors, statistiques à l'appui (romaines ou vénitienes notamment), l'apparition durant la Renaissance des courtisanes, des concubines, des maîtresses, des amoureuses – bref, des femmes non mariées et entretenues car désirées.¹⁶³

Ces courtisanes eurent un rôle social et esthétique important selon Sombart, en partie parce que les épouses bourgeoises légitimes tendront à suivre leur style et leur goût. Sombart considère ainsi qu'une relation étroite existe entre le développement du luxe au *Cinquecento* et le rôle social prédominant de ces courtisanes et autres femmes entretenues, dans une société très urbaine et qui avait accumulé depuis longtemps de grandes fortunes privées.¹⁶⁴ Telle est la première thèse de son ouvrage.

Pour l'illustrer et en montrer la portée, Sombart distingue quatre tendances temporelles quant aux formes d'expression du luxe au cours des siècles du bas Moyen-Age et de la Renaissance. La tendance à l'intériorisation concerne le luxe en tant qu'il se manifeste publiquement puis, de plus en plus, au sein des maisons et palais privés, à l'abri des regards du public.¹⁶⁵ La tendance à l'objectivation concerne le luxe en tant qu'il se manifeste dans des fêtes puis, de plus en plus, dans des objets de la maison - vêtements somptueux, maisons décorées...¹⁶⁶ Nous reviendrons sur la tendance au raffinement et à la sensualité qui touche à un aspect formel de l'art du *Cinquecento*. Enfin, la tendance à la récurrence renvoie au luxe en tant qu'il se présente sous des manifestations multiples et fréquemment renouvelées: là où le temps de production des cathédrales et des livres était très long au Moyen-Age, s'étalant sur des années voire des décennies, le rythme de production des objets plus petits s'accélère jusqu'à la frénésie.¹⁶⁷ Dans

¹⁶³ Cf. Sombart (1913), p.41.

¹⁶⁴ Cf. Sombart (1913), p.75.

¹⁶⁵ Cf. Sombart (1913), p.77.

¹⁶⁶ Cf. Sombart (1913), p.78.

¹⁶⁷ Cf. Sombart (1913), p.79.

ces quatre tendances, Sombart voit à l'œuvre l'émergence du rôle des femmes en général et des courtisanes en particulier.

Sombart aborde ici logiquement une thématique promise à un bel avenir historiographique: l'apparition du luxe domestique dans la Renaissance italienne,¹⁶⁸ ses ouvrages abordant la décoration intérieure, l'apparition d'un art culinaire (avec l'usage nouveau du sucre), le développement du luxe dans la décoration dans un logis de taille plus réduite et inséré dans un tissu urbain dense, qui pousse au raffinement des matières et des formes, l'art des meubles. Sombart y voit toujours le terrain de jeu privilégié des femmes et des amantes¹⁶⁹ et il sera suivi par beaucoup sur ce chemin d'histoire des idées.¹⁷⁰ De fait, les maisons de certaines courtisanes servait de modèles de décoration. À Venise, la demeure d'Angela del Moro (dite *Zaffetta*) au palais Loredan était un lieu de visite indiqué, toujours selon Sombart.¹⁷¹

Dans l'exposé de sa thèse, Sombart introduit une distinction entre une forme de luxe apparentée surtout au *Quattrocento* et une autre forme plus spécifique au XVI^e siècle italien. Il pose sa définition fameuse du luxe comme désignant toute dépense qui va au-delà du nécessaire¹⁷² qui sera souvent reprise dans les décennies suivantes. Ne s'attardant pas sur la dimension quantitative du luxe (liée à l'accumulation), il distingue au sein de sa dimension qualitative – qu'il nomme *raffinement* – deux dimensions selon qu'elles concernent soit la matière, soit la forme de l'objet. Surtout, il distingue entre luxe "altruiste" et luxe "matérialiste ou égoïste": "Elever à Dieu un autel d'or ou s'acheter une chemise en soie sont dans les deux cas des actes de luxe même s'ils sont complètement distincts. Dans le premier cas, il sert un idéal et on peut parler d'un luxe altruiste. Pour le second il s'agit plutôt d'un luxe matérialiste ou égoïste. Ce livre traite essentiellement du second".¹⁷³ Sombart semble considérer que le développement du rôle social des courtisanes favorise au XVI^e siècle le second, au détriment croissant du premier qui s'apparente davantage, comme nous le verrons, à la magnificence de la seconde moitié du XV^e siècle.

Une des clés de l'argumentation de Sombart est par ailleurs de souligner comment ce goût du luxe "égoïste" qui est propre à de nouveaux enrichis a contaminé de sa vision "*matérialiste et*

¹⁶⁸ Cf. Sombart (1913), p.80.

¹⁶⁹ Cf. Sombart (1913), p.83.

¹⁷⁰ Cf. Rybczynski (1988).

¹⁷¹ Cf. Sombart (1913), p.83.

¹⁷² Cf. Sombart (1913), p.49.

¹⁷³ Cf. Sombart (1913), p.50.

ploutocratique” le monde des vieilles familles aristocratiques. La transmission de valeur sera si poussée selon Sombart que bientôt c’est la noblesse elle-même qui définira les formes du luxe et les modes propres aux classes élevées.¹⁷⁴

La deuxième thèse du livre de Sombart affirme que, dans ce contexte, le capitalisme (*Frühkapitalismus*) est né du luxe et de l’industrie et du commerce qui lui sont associés. Pour Sombart, le phénomène concerne surtout les XVIIe et XVIIIe siècles mais il considère explicitement que des industries de luxe à grande échelle existaient dès le XVIe siècle.¹⁷⁵ Ici l’analyse de Sombart se fait méticuleuse pour démontrer l’ampleur du développement de la demande de biens de luxe à cette période. L’auteur mène son enquête de façon quantitative, inductive et monographique, avec de nombreux exemples et sources statistiques.

Une telle thèse est en rupture manifeste avec l’approche marxiste. Marx et les marxistes considèrent que c’est l’augmentation de la taille des marchés, à la faveur notamment du processus colonial amorcé au XVIe siècle, qui a favorisé l’émergence du capitalisme. Pour Sombart, c’est le luxe qui a contribué de nombreuses manières au développement du capitalisme et qui a créé des marchés: les secteurs du luxe jouent alors le rôle de déclencheur macroéconomique.

L’influence, explicite ou implicite, de Werner Sombart pour le sujet de notre étude est de premier ordre. Il est le premier théoricien du consumérisme artistique du *Cinquecento*. Il n’est ainsi pas anodin que Goldthwaite le cite en 1993 dans la conclusion de son maître-ouvrage pour notre sujet. Il y souligne notamment que l’étude du savant allemand sur le luxe met à jour l’émergence de nouvelles valeurs culturelles.¹⁷⁶

L’influence de Sombart sur les travaux d’histoire économique de l’Italie de la Renaissance dans la première moitié du XXe siècle est directe. Par exemple, la conclusion de la vaste étude de Doren publiée en 1936 sur l’histoire économique de l’Italie du Moyen-Age le cite explicitement¹⁷⁷ après avoir consacré une partie entière sur le *Frühkapitalismus* de l’Italie médiévale, avec notamment le rôle du commerce. Surtout, des historiens de l’économie marxistes critiqueront sa “thèse macroéconomique” relative au rôle du luxe dans l’émergence

¹⁷⁴ Cf. Sombart (1913), p.74.

¹⁷⁵ Cf. Sombart (1913), p.119.

¹⁷⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.254.

¹⁷⁷ Cf. Doren (1936), p.462.

du capitalisme primitif, qui a peu à voir avec des mécanismes d'exploitation ou de luttes des classes.

L'introduction de l'idée du rôle de la femme dans la détermination des goûts artistiques constitue une avancée dans la réflexion qui aura une longue postérité. Dans certains cas, cette veine de littérature équiparera la féminisation du luxe dans le logis avec une forme de mollesse ou de douceur dans les formes artistiques (en particulier, le rococo au XVIIIe siècle).¹⁷⁸

Sombart est aussi en avance sur son temps en matière de justification des thèses avancées par le recours aux statistiques. Il est ainsi l'un des premiers à jeter un pont entre l'étude historique et la démarche des économistes qui recourent le plus possible à la validation par les quantités.¹⁷⁹ Cette démarche apparaît particulièrement dans le chapitre intitulé « Le capitalisme, fils du luxe » de son ouvrage de 1913, où il étudie la fonction du luxe dans la genèse et le développement du capitalisme. Sa démonstration emploie explicitement une méthode historico-empirique même si les sources dont il dispose à son époque sont de mauvaise qualité. Sombart s'appuie ainsi sur des listes d'échanges commerciaux établie par Wilhelm Heyd en 1879.¹⁸⁰ Il montre qu'entre l'Orient et l'Occident le commerce était surtout du commerce de biens de luxe (médicaments, épices, parfums, pigments, pierres précieuses, textiles de luxe...). Sombart commente d'autres statistiques rassemblées - un siècle auparavant... - par Humboldt (1811) relatives au commerce international et avec les colonies.¹⁸¹ Quand il bute sur l'impossibilité d'illustrer quantitativement le développement de l'industrie du luxe au XVIe siècle par manque de données suffisamment précises, il recourt alors à une méthode inductive et monographique et identifie les manifestations de la vie industrielle propres aux industries de luxe. Il parle de l'industrie de la soie en utilisant des données de l'*Encyclopédie méthodique* publiée à la fin du XVIIIe siècle.¹⁸² Cette démarche lui donne des preuves de l'existence à grande échelle de cette industrie au XVIe siècle (soie, miroirs, céramiques...).

Sur cette base, Sombart critique la théorie de Marx qui considérait que le capitalisme avait été encouragé par l'élargissement des marchés permis par le processus colonial au XVIe siècle. Il cite ici le marxiste Bücher, selon lequel l'économie artisanale produit pour le client local qui

¹⁷⁸ Cf. Berry (1994), p.14.

¹⁷⁹ Cf. Sée (1930), p.126.

¹⁸⁰ Cf. Heyd (1879).

¹⁸¹ Cf. Sombart (1913), pp.95s. Cf. aussi Humboldt A.v. (1811).

¹⁸² Cf. Sombart (1913), pp.116.

achète sur le marché local alors qu'une économie capitaliste ne se développerait que grâce à l'exportation pour des clients inconnus situés dans d'autres lieux. Sombart estime l'argument fallacieux: pour lui, l'élément important est l'existence d'un niveau minimal de ventes possibles qui permet le développement d'une industrie du luxe produisant des volumes relativement contenus mais à prix élevé,¹⁸³ que ces biens soient exportés ou non.

Pour notre étude, les travaux de Sombart comportent deux limites principales. La première est liée à son argument macroéconomique selon lequel les dépenses de luxe ont favorisé l'émergence de marchés étendus et du capitalisme à partir du *Cinquecento*. Certes, l'argument n'est pas directement lié à notre sujet, mais sa critique a entraîné des historiens de l'art dans des discussions sans réelle issue dans les années 1950, notamment avec la « querelle décliniste » entre Lopez et Cipolla sur laquelle nous reviendrons. Cette querelle a ralenti à notre sens l'avancée sur de bons rails de la réflexion relative à l'influence de facteurs économiques sur la peinture du XVIe siècle italien. Elle tentait de répondre à une question à notre sens mal posée dans la mesure où les outils actuels d'analyse économique font douter de la pertinence de la thèse macroéconomique de Sombart. Il reste qu'à un siècle de distance, son analyse continue d'influencer ponctuellement certains historiens.¹⁸⁴ Nous y reviendrons plus loin.

La deuxième limite des travaux de Sombart est qu'ils ne portent pas beaucoup sur la peinture de la période. Sombart fournit un cadre global très utile de réflexion sur le luxe privé du XVIe siècle, au sein duquel la peinture peut s'insérer naturellement. Mais cet aspect de l'analyse n'est pas abordé par l'auteur, qui fait ainsi figure de précurseur plutôt que de premier explorateur de notre sujet.

Au total, quatre précurseurs (Ruskin, Burckhardt, Veblen et Sombart) lèguent un cadre de référence, encore incomplet, et quelques notions-clés aux historiens qui analyseront dans la deuxième moitié du XXe siècle les comportements de consommation ostentatoire et les relations entre peintres et commanditaires.

¹⁸³ Cf. Sombart (1913), pp.93-94.

¹⁸⁴ Cf. Guerzoni (2011), p.232 et 233, qui estime que l'« économie du faste et des festivités » au XVIe siècle contribuait à « l'accumulation de capitaux exigé par les processus d'industrialisation ».

Des pistes de recherche au milieu du XXe siècle demeurées sans descendance

Le chemin qui mène des précurseurs du tournant du XXe siècle aux spécialistes d'histoire sociale de l'art à partir des années 1970 n'a pas suivi une ligne droite.

L'approche marxiste de l'histoire de l'art, qui s'est développée significativement dans les années 1940, ne pouvait que s'inscrire dans une tradition très distincte de celle de Sombart et Veblen. Elle connaît par contre des affinités avec quelques idées de Ruskin. Toutefois elle ne s'est pas préférentiellement intéressée à la peinture du *Cinquecento*. Par ailleurs, elle peut soulever des questions épistémologiques de vérification des sources documentaires. Au total, son apport historiographique pour notre sujet s'avère relativement contenu.

La « thèse macroéconomique » de Sombart, selon laquelle le luxe est à l'origine du capitalisme au XVIe italien, apparaît très suspecte, voire probablement erronée aux yeux de la théorie économique du milieu du XXe siècle et des études statistiques les plus récentes. Les facteurs de croissance sur longue période sont désormais bien connus par les économistes, et leurs théories en la matière confirmées par les données. Au XVIe siècle, les données disponibles confirment que l'Italie a connu un ralentissement de sa croissance liée à la décélération de l'exode rural et un tassement de son développement industriel – sans compter l'effet défavorable des troubles politiques et militaires de la première moitié du siècle. Le ralentissement du progrès technique a aussi joué. Tous ces facteurs n'étaient pas connus de Sombart, ni intégrés dans son analyse de l'émergence du capitalisme. Sa thèse n'en a pas moins eu un retentissement historiographique important au milieu du siècle dernier. Beaucoup d'historiens de l'Italie de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance ont essayé d'établir un lien entre les dépenses artistiques et la croissance économique, et notamment un lien négatif, au rebours de l'argumentaire de Sombart ainsi pris comme cible. Cette démarche a engagé les chercheurs en ce domaine sur un « chemin qui n'a mené nulle part » pour reprendre le titre d'un poème de R.M. Rilke (et qui a aussi inspiré un traducteur français d'Heidegger).

Un chemin resté peu approfondi : l'herméneutique marxiste et l'histoire de la peinture du Cinquecento

L'analyse marxiste propose de mettre à jour des liens de causalité entre les conditions matérielles et sociales de la production de l'art et ses caractéristiques formelles.¹⁸⁵ S'il est une herméneutique qui promet *a priori* de répondre directement à notre question de "l'influence des facteurs économiques sur la peinture du *Cinquecento*", c'est bien, en principe, la théorie marxiste de l'art. Elle a pris un rapide essor dans les années 1940 avec les vastes études d'Antal, Klingender et Hauser, entre autres.

La réalité est plus complexe et l'héritage historiographique du marxisme relativement limité pour notre sujet. En premier lieu, il n'existe pas d'exposé clair, synthétique et indiscuté d'une théorie marxiste de l'art et de la peinture car Marx n'a rien écrit de développé sur le sujet¹⁸⁶. Par ailleurs, peu d'écrits marxistes d'ampleur existent sur l'histoire de la peinture italienne au XVI^e siècle: l'ouvrage magistral d'Antal (1947) ne porte que sur la peinture florentine au XIV^e et début du XV^e siècle. La somme de Hauser (1953) fournit certes des intuitions fortes sur la peinture du *Cinquecento*, mais qui demeurent partielles – et il n'est pas sûr qu'elles soient bien marxistes. Enfin, et plus fondamentalement, les travaux d'histoire de l'art marxiste de cette époque soulèvent régulièrement des problèmes méthodologiques de traitement des sources aux yeux des historiens ultérieurs qui ont approfondi notre sujet d'étude.

Éléments de théorie marxiste de l'art dans les années 1940

Comment caractériser une théorie marxiste de l'art? Confronté à l'absence d'écrit développé de Marx sur le sujet, Klingender propose plusieurs éléments dans un article de 1943.¹⁸⁷

En premier lieu, l'herméneutique marxiste rejette l'idée qu'existe un "art pour l'art" séparé de la vie concrète, sociale et morale. Dans la pensée marxiste, l'art doit rechercher la beauté non dans une sphère idéale, éloignée et opposée à la réalité, mais dans la réalité elle-même. Klingender utilise ici les travaux de Nikolaï Tchernychevski, un philosophe russe influencé par

¹⁸⁵ Cf. De Marchi et van Miegroet (2006), p.4-6.

¹⁸⁶ Dans son Introduction à la critique de l'économie politique, il parle d'une autonomie relative de l'art par rapport à l'économie, un apport relatif pour la question qui nous occupe. Cf. Martin (2016), p.93. Il est intéressant que Klingender (1936), niera toute autonomie de l'art vis-à-vis de l'économie.

¹⁸⁷ Francis Klingender (1907-1955) est un historien de l'art allemand et sociologue d'inspiration marxiste, qui émigra au Royaume-Uni dans les années 1920. L'un de ses principaux ouvrages porte sur l'art à l'époque de la Révolution industrielle.

l'anti-hégélianisme de Feuerbach, et qui publia une thèse d'esthétique en 1853.¹⁸⁸ Pour Tchernychevski, « *la beauté est dans l'objet ce qui exprime la vie ou ce qui nous rappelle la vie* » - une phrase que n'aurait certainement pas renié John Ruskin, qui a été lu de près par de nombreux auteurs marxistes. Le penseur russe va plus loin en estimant que la beauté dans la nature est bien distincte de l'élément esthétique dans l'art. L'art ne reproduit pas que ce qui est beau dans la nature, mais cherche à rendre la vie, sa réalité et la lutte qu'elle implique, dans le contenu de l'art. Plus le peintre réussit à recréer les éléments vitaux avec toutes leurs spécificités individuelles, plus son image est *réelle*. Que le général soit plus fondamental et significatif que le particulier est perçu comme une erreur idéaliste. L'art marxiste est dialectique en ce sens que la forme artistique doit exprimer le particulier d'une façon qui puisse avoir une signification générale: elle unit alors des opposés.

En second lieu, le marxisme peut mettre à jour les racines sociales de toute l'histoire des styles.¹⁸⁹ Les idéaux de beauté du paysan et du noble sont déterminés par leurs positions respectives dans le processus de production et par leur conception associées de ce qu'est une belle vie. Les formes picturales sont présentées comme le décalque des conceptions (esthétiques, politiques, religieuses, morales...) propres à chaque classe et surtout à la classe dominante. C'est l'idée exprimée par la *Distinction* de Bourdieu de "classeurs classés par leurs classements" en matière de goût.¹⁹⁰

En troisième lieu, l'art peut faire partie de la *praxis* qui vise à changer le monde. L'artiste et sa sensibilité découvrent continuellement de nouveaux aspects de la réalité dont les hommes, ses contemporains, ne sont pas encore conscients.¹⁹¹ Le contenu du travail d'un artiste n'est pas toujours déterminé de façon rigide par sa position économique et sociale: dans certaines circonstances, l'artiste peut agir de façon opposée aux intérêts de sa classe.¹⁹²

De façon peut être plus directe, Klingender (1936) dans son article sur le crucifix comme symbole de la lutte des classes au Moyen-Age, pourra écrire que « *dans la mesure où l'histoire est fondamentalement l'histoire de l'évolution de l'homme dans sa lutte pour le contrôle de la nature et de ses propres rapports sociaux, le reflet des phases successives de cette lutte, dans*

¹⁸⁸ Cf. Klingender (1943), page 17s.

¹⁸⁹ Cf. Klingender (1943), p.31s.

¹⁹⁰ Cf. Bourdieu (1979), 4e de couverture.

¹⁹¹ Cf. Klingender (1943), p.24.

¹⁹² Cf. Klingender (1943), p.35.

*certains domaines idéologiques, notamment celui de la science, peut paraître suivre un chemin autonome. En revanche s'il existe un domaine où il n'y a pas l'ombre d'un développement autonome, c'est bien celui de l'art ».*¹⁹³

Une application largement manquante pour le XVIe siècle

Une application fidèle de ces principes herméneutiques peut être trouvée dans le vaste travail de Frederick Antal (1947) relatif aux conditions sociales de production de la peinture florentine au XIVe et début du XVe siècle avant l'arrivée au pouvoir de Côme de Médicis – soit une période antérieure à celle qui nous intéresse ici. F. Antal a exercé une grande influence en introduisant une méthode rigoureuse d'histoire sociale de l'art inspirée des principes marxistes dans son livre *la peinture florentine*, et ensuite en s'intéressant aux artistes britanniques qui avaient reçu peu d'attention des historiens de l'art jusqu'alors. Pour Antal, les grands cycles de fresques sont des lieux de formes visuelles où s'expriment des intérêts de classe en conflit, qui peuvent être reliés à différents styles ou mode de représentation. Par exemple l'art de Giotto exprime selon lui la vision du monde de la classe moyenne supérieure progressiste. Antal interprète des fresques de la chapelle Bardì sur la vie de saint François, leur composition ordonnée, le rendu naturel des visages et surtout la représentation convaincante de l'espace comme une expression des valeurs et des ambitions de la nouvelle classe moyenne supérieure. Il serait caricatural de suggérer comme ont fait certains qu'Antal faisait un lien direct entre chaque classe et un style spécifique au sens où un groupe social adopte un étendard stylistique. Antal cherchait à identifier des structures dans la vision du monde et dans la façon de réfléchir de chaque classe, structurée par des habitudes mentales et qui correspondait à un certain type de conception du monde extérieur et naturel. La vision du monde par la bourgeoisie comme le suggérait Antal était caractérisée par son expertise commerciale et une façon de réfléchir par laquelle le monde peut être exprimé en chiffres et contrôlé par l'intelligence. Les travaux d'Antal ont trouvé un certain écho chez Baxendall et sa notion d'œil d'une période. Il demeure qu'Antal n'a pas écrit sur le XVIe siècle italien qui est le sujet de cette thèse.¹⁹⁴

Une autre application de l'interprétation marxiste de l'histoire de l'art figure chez Klingender (1947) qui aborde l'art au XVIIIe siècle, période de la Révolution Industrielle. Il y développe une thématique habituelle de l'histoire de l'art marxiste, à savoir l'influence des techniques de

¹⁹³ Voir à ce sujet Martin (2016).

¹⁹⁴ Cf. Hemingway (2006), pp.45s.

production sur le contenu formel des œuvres d'art. Là encore, l'ouvrage porte sur une période bien différente du *Cinquecento* qui nous occupe ici, et ne peut donc pas être d'une grande utilité pour notre propos. Un cas isolé peut-être trouvé dans l'article Klingender (1936) sur le Crucifix, où l'auteur affirme à propos du retable d'Issenheim que « *la mort du Christ n'était désormais plus le sacrifice du fils de Dieu : c'était la torture, celle que subissaient les masses paysannes et le sort terrifiant réservé à cette époque aux chefs héroïques de la révolte paysanne. Ainsi le problème du salut fut dépouillé de son apparence mystique et transcendante. Il était maintenant devenu exclusivement le problème de l'émancipation terrestre de toute répression de classe, et sa réalisation dépendait des masses exploitées elles-mêmes* ».

Parmi les grandes fresques d'histoire sociologique marxiste de l'art de cette époque et qui portent sur le XVI^e siècle, il faut se reporter à la longue étude d'Hauser publiée en 1953, qui va de la préhistoire au XIX^e siècle.¹⁹⁵ L'influence marxiste de cet auteur fait assez peu de doute à première vue. Dès les toutes premières pages de l'ouvrage de l'édition française, l'auteur introduit un lien immédiat entre art et économie de subsistance.¹⁹⁶ Puis le phénomène de sédentarisation, qui introduit un changement fondamental des conditions de production, se traduit au plan esthétique et formel par la fin du naturalisme paléolithique et l'émergence au néolithique d'une stylisation étroitement géométrique dans laquelle l'artiste s'abstrait des richesses de la réalité empirique,¹⁹⁷ et amorce un processus d'intellectualisation et de rationalisation de l'art.¹⁹⁸

Toutefois, les réflexions d'Hauser sur le XVI^e siècle, développées quelques centaines de pages plus loin, n'ont pas la même fidélité aux canons marxistes de l'esthétique. Le texte y comporte de moins en moins de références documentaires et bibliographiques. Les analyses sont

¹⁹⁵ Hauser a fui Vienne après la contre-révolution pour devenir un exilé en Italie en 1919 et part à Berlin en 1922 puis à Vienne en 1925 où il reste jusqu'en 1938. Il est intellectuellement très proche de T. Adorno dans les années 1950. Cf. Hemingway (2006), p.161.

¹⁹⁶ Cf. Hauser (1953), p.26-27 : il est « hors de doute que ces dessins demeuraient axés sur la simple quête de la subsistance. Rien ne peut accréditer la version selon laquelle l'art tendait vers un but autre que celui consistant à se procurer de la nourriture. Tout nous porte à croire qu'il s'agissait d'un instrument de technique magique et en tant que tel il avait une fonction entièrement pragmatique ayant pour but exclusif les *objectifs économiques directs* ». Je souligne.

¹⁹⁷ Cf. Hauser (1953), p.31. « La représentation fidèle à la nature, traitée avec un soin amoureux et patient des détails de l'objet, fait place à des signes schématiques et conventionnels, suggérant - plutôt que reproduisant - l'objet à la manière des hiéroglyphes. À la place du concret de l'expérience réellement vécue, l'art tente de s'accrocher à l'idée, au concept, à la substance intérieure des choses ».

¹⁹⁸ Cf. Hauser (1953), p.80. Ainsi, Hauser impute-t-il la sortie du style géométrique dans la céramique grecque vers 700 av. J.-C. comme reflet d'un mode de vie urbaine qui commence à supplanter celui de la société paysanne.

beaucoup plus affirmées que démontrées. Elles se situent parfois à un niveau de généralité très élevé qui fait qu'il peut devenir difficile de dire si elles sont fondées ou non sur des faits.

Hauser exprime deux idées principales sur la peinture du XVI^e siècle. *La première idée est – selon lui – la découverte par le Cinquecento du concept de génie et de ce que l'œuvre d'art est la création d'une personnalité intrinsèque et singulière.*¹⁹⁹ Pour Hauser, quand cesse l'union entre l'artiste et l'artisan, le peintre commence à créer ses toiles d'un point de vue différent de celui qui inspirait l'ornementation des coffres et panneaux muraux, des bannières, des assiettes et des aiguères.²⁰⁰ La position sociale de l'artiste-peintre s'élève, qui passe du niveau d'artisan petit-bourgeois à celui de travailleur intellectuel.²⁰¹ On retrouve ici un élément cher à l'histoire de l'art marxiste: la position sociale de l'artiste, qui fera l'objet de nombreuses recherches à partir des années 1980. Hauser va plus loin dans son intérêt pour la singularité de l'artiste-peintre et génie. Il souligne l'incapacité des maîtres du *Cinquecento* à coopérer avec des élèves et des assistants – comme Michel-Ange – là où, jusqu'à la fin du XV^e siècle, le processus d'exécution artistique est essentiellement collectif.²⁰² Il évoque l'apparition de peintres qui délaissent un temps des commandes pour se livrer à des recherches picturales personnelles.²⁰³ La singularité s'étend jusqu'aux traits de caractères de l'artiste. Hauser évoque la semi-clochardisation en fin de vie du Parmesan devenu alchimiste, la dépression de Pontormo, le suicide du Rosso, les originalités maniaques du Greco, voire la démence finale du Tasse...²⁰⁴

L'on ne saurait négliger les implications de cette idée pour notre sujet. Les sources documentaires indiquent en effet que le statut social des peintres a pu évoluer au XVI^e siècle. Plus précisément, les plus fameux d'entre eux ont été aussi riches que les membres de la bourgeoisie²⁰⁵ même s'ils ne sont jamais devenus de "grands seigneurs" comme l'enthousiasme de Hauser le prétend. Lorsque la notoriété du peintre-artiste se développe, le prix de ses tableaux ne reflète plus seulement des considérations exclusivement matérielles (pigments, nombres de figures; temps de travail) comme pour le peintre-artisan. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

¹⁹⁹ Cf. Hauser (1953), p.310.

²⁰⁰ Cf. Hauser (1953), p.288.

²⁰¹ Cf. Hauser (1953), p.296-297.

²⁰² Cf. Hauser (1953), p.299.

²⁰³ Cf. Hauser (1953), p.308.

²⁰⁴ Cf. Hauser (1953), p.360.

²⁰⁵ Cf. Hochmann (1992), p.41.

La deuxième idée-clé de Hauser pour le XVIe siècle est d'ordre clairement formel et n'a que peu à voir avec les canons marxistes. Elle porte sur le passage du « classicisme » au « maniérisme ». Par classicisme, il entend une définition de la beauté - déjà formulée par Alberti - comme harmonie de tous les éléments, où il est impossible de retrancher quoi que ce soit ou d'ajouter sans nuire à la beauté de l'ensemble.²⁰⁶ La nature y est perçue comme l'objet d'étude par excellence du peintre. Et, selon Hauser, la modération est le mot d'ordre en toute chose du classicisme. Ainsi, le Christ n'est plus un martyr en proie aux affres de l'agonie mais le Roi divin au-dessus de toutes les faiblesses humaines. Et, selon ses termes, "il paraîtrait inconcevable, par exemple, que les apôtres fussent représentés comme de simples paysans ordinaires, ainsi que ce fut si souvent le cas et avec prédilection au XVe siècle".²⁰⁷

Avec l'invasion du territoire par les Français et les Espagnols et la mise à sac de Rome par les Allemands en 1527, puis la perte progressive de la suprématie économique de l'Italie, Hauser considère que la fiction d'un état de choses bien équilibré et stable ne pouvait plus être maintenu dans l'art et la peinture. Dans un climat d'inquiétude et de fatalité, la formule d'équilibre exempt de tension proposé par l'art classique ne convient plus.²⁰⁸ Sa régularité trop évidente fait place à des canons esthétiques plus subjectifs et suggestifs,²⁰⁹ avec par exemple une désintégration de cette unité de l'espace qui était l'expression la plus significative de l'espace dans le classicisme. Hauser pose finalement en postulat, sans l'avoir démontré ni argumenté autrement que par un rapprochement suggestif mais qui ne prouve rien, que "le maniérisme est l'expression esthétique de la crise qui secoue l'Europe occidentale au 16e siècle et qui s'étend à tous les domaines de la vie économique, politique et culturelle".²¹⁰ De fait, les historiens de l'art du XXe siècle rejettent cette thèse, faisant référence par exemple à Venise qui eut à subir des décennies fort agitées au XVIe siècle, mais où le maniérisme pictural ne prendra pas vraiment racine.²¹¹

Au total, l'apport conceptuel de l'histoire de l'art marxiste du milieu du XXe siècle à la compréhension des liens entre facteurs économiques et peinture du *Cinquecento* paraît limité.

²⁰⁶ Cf. Hauser (1953), p.328.

²⁰⁷ Cf. Hauser (1953), p.332.

²⁰⁸ Cf. Hauser (1953), p.336.

²⁰⁹ Cf. Hauser (1953), p.337.

²¹⁰ Cf. Hauser (1953), p.342.

²¹¹ Cf. Shearman (1967), p.135.

En particulier, la fresque impressionnante d'Antal pour la Florence du XIVe siècle n'a pas trouvé d'équivalent pour le XVIe siècle qui est l'objet de notre étude.

Questions de méthodologie

Surtout, la méthodologie de l'histoire de l'art marxiste a été sérieusement mise en question ultérieurement par des historiens de la peinture, qui ont conduit à faire de la piste de l'herméneutique marxiste un chemin qui n'a plus été beaucoup poursuivi en ce qui concerne la peinture italienne du XVIe siècle.

Dès 1963, Francis Haskell écrivait ainsi dans la préface de son maître ouvrage *Patrons and Painters* (certes majoritairement centré sur le XVIIe siècle) que rien dans ses recherches sur la peinture italienne ne l'avait convaincu de l'existence de lois sous-jacentes, valides en toute circonstance. Si les connexions entre les conditions économiques et politiques et un certain style pouvaient parfois sembler étroites, Haskell estimait que les facteurs décisifs ressortent régulièrement de la logique interne d'un développement artistique, d'un caprice individuel, voire de la simple chance.

L'objection de principe de Goldthwaite

Il est significatif que Goldthwaite, auteur clé pour notre étude et qui a analysé dans les années 1980 la culture matérielle des Italiens au XVIe siècle (cf. *infra*), prend le contrepied de l'herméneutique marxiste. Son propos part d'une critique des thèses de « la trahison de la bourgeoisie » et de son « aristocratisation » puis, au 16e siècle, de sa « réféodalisation » avec ses achats de terres. Selon lui, de telles analyses considèrent à tort la ville comme une étape transitoire dans la longue histoire de la noblesse traditionnelle. La dialectique marxiste des conflits de classes perçoit mal selon lui la naissance d'un nouveau type de noblesse, synthèse ancienne entre l'aristocratie rurale et les nouvelles élites urbaines, sans équivalent en Europe du Nord.²¹² Goldthwaite reproche donc à la démarche marxiste d'avoir eu une conception fixiste de la noblesse, au rebours de la réalité dynamique et créative des relations sociales au *Cinquecento*.

Pour Goldthwaite, c'est la vie urbaine - et non des comportements de classe - qui ont donné naissance à un *ethos* de la consommation de biens de luxe et de peintures privées au XVIe siècle. Il considère que les habitudes de consommation ne reflètent pas des mentalités de classe,

²¹² Cf. Goldthwaite (1987b), p.174.

et n'appartiennent pas spécifiquement à une bourgeoisie ou à des aristocrates et des princes.²¹³ De même, sur le cas vénitien, Hochmann considère qu'il est « vain de vouloir rechercher dans les tableaux peints pour les *Scuole* l'expression d'un goût propre à la bourgeoisie petite ou moyenne qui les dirigent ».²¹⁴

L'on mesure par là la modestie de l'influence historiographique du marxisme pour notre sujet à la fin du XXe siècle: l'une de ses thèses caractéristiques est rejetée par l'auteur pivot de l'étude des comportements de consommation d'oeuvres d'art, lequel cite en revanche comme auteurs tutélaires Ruskin, Burckhardt et Sombart.

L'objection statistique de Montias

J.M. Montias, économiste de formation qui s'est ultérieurement spécialisé dans l'histoire de l'art, constitue une référence incontournable pour l'étude du contexte économique de la peinture hollandaise au XVIIe siècle. Le champ d'application de ses recherches diffère donc essentiellement du nôtre. Toutefois sa critique de l'approche marxiste pour l'analyse des facteurs économiques de la peinture a eu un retentissement au-delà des périodes et des pays considérés. Il est nécessaire pour cette raison de l'évoquer dans le cours de notre étude.

En économiste soucieux de travailler sur des bases de données bien construites, Montias décrit longuement ses sources documentaires (en l'occurrence, les archives des guildes des principales villes-centres artistiques des Pays-Bas). Son propos est d'étudier la dynamique des prix de tableaux hollandais au XVIIe siècle, et en particulier l'influence sur ceux-ci de la productivité des peintres.

Toujours en bon économiste, Montias procède alors à une revue de la littérature disponible sur son sujet, qui est en bonne partie d'inspiration marxiste à cette époque. Ayant peut-être contracté une déformation professionnelle à force d'exercer la *dismal science* qui conduit à avoir la dent dure avec ses collègues, Montias procède alors à un démontage en règle de pratiquement tous les travaux qui l'ont précédé sur le thème. Il convient de reconnaître qu'il le fait avec des arguments solides.

A la première tentative d'interprétation marxiste de l'art néerlandais du XVIIe siècle (par la soviétique Shelly Rosenthal), il reproche ses raisonnements spéculatifs, qui tordent au passage quelques faits et en contredit d'autres pour sauvegarder ses conceptions *a priori*. Montias

²¹³ Cf. Goldthwaite (1987b), p.175.

²¹⁴ Cf. Hochmann (1992), p.336.

considère que ses conclusions hâtives sont dénuées de fondement empirique, ce qui pour un économiste constitue la preuve indiscutable de l'erreur.²¹⁵

Cet argument est exactement celui qu'emploie Montias pour disqualifier Hauser et ses assertions relatives à la peinture hollandaise du XVII^e siècle en général et au « baroque de la bourgeoisie protestante » en particulier.²¹⁶ Aux assertions souvent très générales et abusivement inductives de Hauser, Montias n'a pas trop de difficultés à opposer la logique des statistiques disponibles et qu'il a patiemment rassemblées. Le couperet de l'absence de fondements empiriques tombe là encore sur l'interprétation marxiste, jugée coupable de se précipiter vers une conclusion écrite d'avance, sans égard pour les faits et ressources documentaires.²¹⁷

Au total, une analyse historiographique de l'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne du XVI^e siècle ne peut que constater la modestie de l'héritage marxiste en la matière.

Un « chemin qui ne mène nulle part » : la querelle décliniste des années 1950 sur les dépenses artistiques

Les thèses de Sombart ont lancé un défi postérieur aux sociologues et historiens marxistes de l'art, ainsi qu'aux historiens de l'économie. Comme on l'a vu, le sociologue allemand considérait le luxe comme jouant un rôle déclencheur dans l'apparition d'une forme de capitalisme bien antérieure à la révolution industrielle (*Frühkapitalismus*) et dans l'émergence de véritables marchés. Il lui imputait aussi un rôle direct dans certains aspects formels de l'art en général et de la peinture en particulier ("féminisation"). Une telle thèse contrastait singulièrement avec l'idée marxiste selon laquelle l'art reflète, y compris dans ses aspects formels, l'état des conditions techniques de production et des tensions entre les classes sociales d'une époque donnée. Elle contrastait avec l'idée marxiste que le capitalisme est surtout né de l'expansion des marchés avec le début de la colonisation au XVI^e siècle. Pour les historiens de l'économie, Sombart soulevait la question de l'existence en Occident de mentalités, pratiques et logiques capitalistes durant la Renaissance voire avant. Son influence historiographique se

²¹⁵ Cf. Montias (1990), p.362.

²¹⁶ Cf. Montias (1990), p.364.

²¹⁷ Cf. Montias (1990), p.373. Sur cette relative négligence pour la vérification empirique chez Hauser, il est possible de citer un passage épistémologiquement très problématique à la page 355 de Hauser (1953), qui estime, dans le contexte d'un concile de Trente vu comme mettant complètement sous tutelle les artistes (au rebours des analyses factuelles de Hochmann (1992), p.279), que « dans le cas où il n'existe pas d'évidence directe de collaboration entre peintres et théologiens, elle peut être admise a priori ».

lit dans le fait que, des années 30 jusqu'aux années 60, les historiens italiens de l'économie se sont beaucoup occupés de problématiques du Moyen-Age tardif.²¹⁸

Les raisons sont toutefois nombreuses aujourd'hui pour estimer que la "thèse macroéconomique" de Sombart, qui lie le développement du capitalisme et l'apparition du luxe privé au XVIe siècle dont la peinture est une composante, a lancé la recherche sur une voie qui n'a mené nulle part. Des arguments historiques mais surtout d'analyse économique et statistique amènent aujourd'hui à considérer que la thèse macroéconomique de Sombart est sans doute erronée, et que ses détracteurs dans les années 1950 ont donc combattu un faux problème.

Les dépenses artistiques ont-elles précipité un déclin économique de l'Italie à la Renaissance ?

De fait, des années 30 aux années 60, les historiens de l'art de l'Italie à la Renaissance se sont spécialement intéressés aux relations entre l'état macroéconomique du pays et sa créativité artistique.²¹⁹ En cela, ils pouvaient s'appuyer sur d'amples travaux d'histoire économique qui étudiaient, depuis quelques décennies, le rôle du commerce international dans l'émergence d'un *Frühkapitalismus* (en allemand dans le texte).²²⁰ Cette littérature était compatible avec l'herméneutique marxiste relative à l'expansion internationale des marchés comme préalable au capitalisme. Elle portait sur la fondation de colonies commerciales italiennes sur la côte syrienne juste après la première croisade²²¹ qui, le temps passant, bénéficia à Gênes et Pise pour ce qui concerne les imports d'Egypte, et Venise pour ce qui concerne les liens avec l'Asie via Constantinople. Elle étudiait aussi le commerce très actif entre le Nord et le Sud de l'Europe et en particulier entre l'Italie et les Flandres.²²²

Dès 1952, un article plus polémique - et passablement lapidaire - de R. Lopez critique avec véhémence l'idée selon laquelle la prospérité et la croissance économique constituent un

²¹⁸ Ce mouvement d'étude d'histoire des conditions économiques de production des œuvres d'art dans l'Italie médiévale et de la Renaissance inclut notamment Doren (1934), Doren (1936), Calabi (1936), Lorenzoni (1939), Saponi (1940), Barbieri (1940), Cipolla (1949), Luzzatto (1949) (enquête de référence à son époque), Cipolla (1952), Lopez (1952), Saponi (1955), Luzzatto (1958), Mollat (1958), Cipolla (1964), Lopez (1962), Lopez et Miskimin (1962), et Luzzatto (1963). Cf. Guerzoni (2011), p.89s pour une référence contemporaine.

²¹⁹ Cf. Ormrod (1999), p.544.

²²⁰ Cf. Doren (1936), p.236s.

²²¹ Cf. Doren (1936), p.297.

²²² Cf. Doren (1936), p.337.

environnement favorable pour investir dans les arts. Lopez propose l'idée exactement opposée: l'immobilisation de capitaux dépensés dans la construction d'édifices et la création de collection d'œuvres d'art a peut-être constitué une source de gain pour beaucoup d'ouvriers mais a aussi détourné les capitaux et la main d'œuvre indispensables au commerce et d'industrie. On retrouve ici l'argument utilitariste classique selon lequel un phénomène de consommation "inutile" doit avoir de conséquences néfastes pour l'économie. Plus précisément, Lopez suggère aussi qu'il ne semble pas impossible que les dépenses artistiques aient affaibli des économies peu puissantes et entravé le début de quelques villes encore jeunes (comme Orvieto). Il souligne que les domaines du pape avec les églises les plus somptueuses ont eu un développement économique moindre.²²³ A ce stade, l'argument n'est pas lié à une preuve rigoureuse mais l'insinuation envenime les débats de la conférence annuelle de l'association américaine d'histoire en 1954 où Lopez met de l'huile sur le feu de la polémique.

Même si l'analyse de Lopez étudie le *Quattrocento* présenté comme contre-exemple, il induit implicitement une critique directe de l'argument que Sombart applique au *Cinquecento*. Nous y reviendrons après avoir exposé la thèse de Lopez.

Une démonstration sérieusement construite de cette thèse arrive en 1962. Lopez et Miskimin s'interrogent pour savoir si le XVe siècle était une période de croissance économique après un XIVe siècle marqué par la Grande Peste.²²⁴ Pour cela ils utilisent des statistiques de production, de consommation, de commerce international *en niveau absolu*, ainsi que des éléments plus relatifs concernant le « climat des affaires dans la société ». Ils utilisent assez méticuleusement les données rassemblées, qui demeurent de piètre qualité. Ils emploient ainsi des statistiques sur le nombre de murailles d'enceinte des villes pour approximer l'évolution de la population, tout en tenant compte du fait que la densité à l'intérieur des murs devait être restée relativement constante, ou en tout cas n'avait pas augmenté. Ils en concluent que la population n'a pas regagné avant la fin du XVème siècle le terrain perdu avec la Grande Peste du milieu du XIVe siècle. Négligeant de traiter sérieusement l'état des progrès technologiques, Lopez et Miskimin travaillent sur des données de commerce extérieur (statistiques portuaires sur le nombre de bateaux et leur volume de laine) pour considérer que les années comprises entre 1420 et 1465 ont été des années de déclin économique en Italie.²²⁵ De la stabilité démographique de l'Italie

²²³ Cf. Lopez (1952), p.434.

²²⁴ Cf. Lopez et Miskimin (1962), p.410.

²²⁵ Cf. Lopez et Miskimin (1962), p.420.

au XVe siècle et du déclin des exports au moins jusqu'en 1465, Lopez et Miskimin croient pouvoir en déduire que le XVe siècle a été un siècle de stagnation économique en Italie. Ils confirment ainsi que l'accélération des dépenses artistiques en Italie au XVe siècle a pesé sur la performance économique du pays.²²⁶

Les travaux de Lopez sont implicitement dirigés contre la plupart des auteurs présentés comme précurseurs pour notre thème d'étude.

Même si l'analyse de Lopez cite le *Quattrocento* comme contre-exemple, il induit implicitement une critique directe de l'argument que Sombart applique au *Cinquecento*. Pour Lopez, le XVe siècle est une période de stagnation économique en Italie, au moment où les dépenses artistiques se développent. L'application au XVIe siècle ne peut qu'être menée *a fortiori*. Les travaux de Lopez contredisent ainsi toute une littérature relative à une "économie du faste" dans l'Italie de la Renaissance. Inspirée par Sombart, celle-ci estime au contraire que les fêtes contribuent au fonctionnement de l'économie locale et participent à l'accumulation de capitaux exigée par les processus d'industrialisation.²²⁷

L'idée selon laquelle que les dépenses artistiques sont économiquement nuisibles car elles détourneraient les capitaux et la main d'œuvre nécessaires au commerce et d'industrie est évidemment contraire aux thèses de John Ruskin.

Les travaux de Lopez auront un héritage historiographique plutôt heureux au moins jusqu'aux années 1980. Ils sont à la source de l'idée générale que l'augmentation de la demande d'œuvres d'art dans l'Italie de la Renaissance a entraîné un transfert massif de l'épargne et d'investissements productifs vers la consommation, précipitant ainsi un déclin économique de l'Italie au XVIe siècle. Telle est la tonalité, par exemple, de la vaste revue de littérature réalisée en 1974 par Ruggiero Romano, qui considère que les dépenses artistiques ont freiné l'économie.²²⁸ Toutefois, la manière dont ce frein a fonctionné est d'autant moins clairement expliquée que les études économiques précises de la production agrégée de biens de luxe dans l'Italie de la Renaissance font globalement défaut, et qu'à l'époque personne n'était vraiment d'accord sur l'évolution de la croissance économique en Italie au *Cinquecento*.

²²⁶ Cf. Lopez et Miskimin (1962), p.423.

²²⁷ Cf. Guerzoni (2011), p.232 et 233.

²²⁸ Cf. Romano (1974), p.1865.

De façon plus générale, une minorité d'historiens qui s'intéressent au contexte économique de la Renaissance italienne (Cipolla, Goldthwaite) ont souligné certaines déficiences de la thèse de Lopez. Ils ne le feront pas tous de façon très convaincante.

La critique de Cipolla porte sur l'utilisation des données par Lopez. Ce dernier utilise les statistiques alors disponibles (production de vêtements de laine à Venise, Milan et Florence, ou de vêtements de soie à Gênes) qui ne portent que sur le secteur industriel et les zones urbaines. Or Cipolla estime – de façon peu claire, il faut le reconnaître, et que Lopez ne manquera pas de railler avec sa causticité habituelle – que les zones rurales connaissent une expansion économique²²⁹ qui compensait en partie le progressif déclin industriel de l'Italie. Cipolla estime donc que la thèse stagnationniste ignore d'autres secteurs où la production a augmenté.²³⁰ Sa position est ambiguë, néanmoins, car il souligne dans d'autres écrits que nous évoquerons plus loin une forte baisse de compétitivité à l'export de l'Italie dans la deuxième moitié du XVIe siècle, corroborée par des statistiques (notamment de salaires à Venise).²³¹ De façon plus heureuse, car plus conforme à l'analyse économique contemporaine que nous allons bientôt évoquer, Cipolla souligne que Lopez utilise des données de production en niveau absolu, alors que s'agissant de phénomènes économiques sur longue période, il convient au contraire d'utiliser des données par tête et de tenir compte de l'évolution du progrès technique. L'intuition est ici heureuse, qui amène Cipolla tout près du modèle de croissance développé en 1956 par Robert Solow, prix Nobel d'économie, et que nous allons présenter *infra*.

Goldthwaite est l'un des critiques les plus zélés de Lopez,²³² mais là encore non sans ambiguïté. Il critique à juste titre Lopez lorsque celui-ci équivaut à chute du commerce extérieur avec stagnation économique, et rappelle qu'un repli du commerce mondial de l'Italie avec le reste de l'Europe et le Moyen-Orient à l'époque n'implique pas que la croissance du marché domestique stagne.²³³ Il combat régulièrement la thèse décliniste de Lopez essentiellement au motif que la fermeture progressive des marchés étrangers a renforcé la destination des richesses sur le marché domestique.²³⁴ Mais les statistiques manquent et la démonstration est ici clairement incomplète.

²²⁹ Cf. Cipolla (1952), p.180.

²³⁰ Cf. Cipolla (1964), p.521.

²³¹ Cf. Cipolla (1976), p.169s. ; Cipolla (1952), p.181 et Hochmann (1992), p.6.

²³² Cf. Ormrod (1999), p.544.

²³³ Cf. Goldthwaite (1993), p.15.

²³⁴ Cf. Goldthwaite (1993), p.62.

Au total, les critiques par Cipolla et Goldthwaite sur la thèse stagnationniste de Lopez n'emportent pas la conviction. La thèse de Lopez, dirigée contre les idées de Sombart et Ruskin, résiste d'ailleurs relativement bien à leurs objections.

Les apports des modèles d'analyse économique des années 1950 : critique de la querelle décliniste

Arrivé à ce stade du propos, la perplexité du lecteur a sans doute augmenté. L'état historiographique de la question que nous étudions à la fin des années 1960 semble dans une impasse. Les orientations globales de Burckhardt et surtout les intuitions de Veblen et Sombart quant à la consommation ostentatoire et la thématique du luxe privé au XVI^e siècle sont pour l'essentiel demeurées encore inexploitées par les historiens à cette date. L'école marxiste n'a pas fourni pour le XVI^e siècle une étude comparable à celle d'Antal pour le XIV^e siècle florentin. Les historiens de l'art se sont embourbés dans la question de savoir si les dépenses artistiques de l'Italie à la Renaissance ont pesé ou non sur la croissance économique, en écho à une thèse un peu malheureuse de Sombart. Aucune étude statistique ne montrait de façon consensuelle quel avait bien pu être la trajectoire de croissance de l'Italie au XVI^e siècle. Et aucun travail ne paraissait en mesure d'établir un lien entre la perte de compétitivité de l'Italie dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, l'accélération des salaires, le bas niveau des taux d'intérêt, les pertes de rentabilité de l'industrie, l'accumulation de beaucoup de capital, et une suspicion de ralentissement économique au cours du siècle.

Il nous semble que le recours à l'analyse économique développée par deux économistes du milieu du siècle (Robert Solow en 1956 et Arthur Lewis en 1954, qui recevront ultérieurement tous les deux le Prix Nobel d'économie pour leurs travaux sur les phénomènes de croissance) permet de dénouer le nœud gordien tant de la querelle décliniste que de la thèse macroéconomique de Sombart, qui nous semblent toutes les deux erronées.

De façon conjointe avec les analyses les plus récentes d'histoire statistique publiées dans les meilleures revues académiques d'économie, ces modèles tendent à prouver que l'Italie a bien connu une stagnation économique au XVI^e siècle, mais que l'accélération des dépenses en biens artistiques n'y joue probablement pas de rôle significatif.

Les modèles macroéconomiques des années 1950 : Solow et Lewis

Dans la mesure où nous allons évoquer dans cette thèse un certain nombre de modélisations économiques – toujours de façon simplifiée et strictement littéraire pour être abordable par un non-économiste –, quelques brèves remarques introductives peuvent être utiles.

Un modèle économique est une représentation simplifiée d'un phénomène économique. Il constitue l'outil de base de la réflexion de l'économiste. Il prend habituellement une forme mathématique (système d'équations plus ou moins simple). La réalité étant habituellement trop complexe pour être comprise, l'économiste formule soigneusement des hypothèses simplificatrices qui vont lui permettre de se concentrer sur l'essentiel et d'expliquer un phénomène sans considérer des facteurs non pertinents pour la question posée. Les hypothèses simplifient le raisonnement. Les conclusions doivent demeurer le plus possible indépendantes des hypothèses.

Si le modèle permet d'utiliser des statistiques, il est qualifié de modèle empirique. Ses prédictions peuvent alors être comparées aux données réelles. Si les données contredisent un modèle empirique, ce modèle est faux et doit être abandonné.

Un modèle économique n'est qu'un support de réflexion : il permet de poser les bonnes questions, de s'assurer de la cohérence logique de la réflexion, de prouver des résultats pas forcément intuitifs, et/ou de quantifier des raisonnements. Toute conclusion d'un modèle doit garder à l'esprit les limites inhérentes de l'exercice qui résident dans l'existence d'hypothèses. Plus ces hypothèses sont pertinentes, moins elles sont contraignantes et plus les conclusions du modèle ont une validité générale.

Si le modèle étudie un marché particulier (œuvres d'art, blé, monnaie...), il est qualifié de modèle microéconomique, ou aussi de modèle en équilibre partiel. Ce sera le cas des modèles qui portent sur les relations entre commanditaires et peintres, ou entre guildes et pouvoirs publics. Si le modèle s'applique de façon globale à l'ensemble des marchés d'une économie sans distinguer entre eux, il est appelé de modèle macroéconomique (ou aussi de modèle en équilibre général). C'est le cas des modèles qui permettent de trancher la « querelle décliniste » sur la croissance au *Cinquecento*.

La catégorie des modèles macroéconomiques, qui va nous occuper dans les pages qui suivent, comporte elle-même plusieurs sous-catégories. Certains modèles font l'hypothèse que les prix ne varient pas, ce qui est effectivement le cas à un horizon inférieur à un an dans une économie contemporaine (environ trois ans dans une économie de la fin du Moyen-Age). Ils sont adaptés pour étudier les variations de la croissance d'un trimestre à l'autre : ils sont appelés pour cette

raison « modèle de court terme » (ou modèle keynésiens). Nous ne les rencontrerons pas dans cette thèse car il n'existe aucune donnée trimestrielle de croissance pour le XVIe siècle. Dans d'autres modèles, les prix (et l'emploi) peuvent varier, mais pas le stock de capital (i.e., le nombre d'usines, de machines ou, pour une économie médiévale, la surface agraire et le cheptel). Ils sont adaptés pour étudier les variations de la croissance d'une année sur l'autre : ce sont les modèles dits « de moyen terme ». Enfin, il existe des modèles où les prix, l'emploi et aussi le stock de capital peuvent varier. Ils sont adaptés pour étudier les tendances lourdes de la croissance sur une période plus ou moins longue, d'au moins une décennie : ils constituent les modèles dits « de long terme », ou néoclassique.²³⁵ Chaque sous-catégorie permet de répondre à des questions différentes. Aucune n'est meilleure ou plus déficiente que les deux autres.

La « querelle décliniste » des historiens de l'art des années 1950 peut être traitée par les économistes à l'aide de deux modèles macroéconomiques empiriques de long terme qui ont valu le prix Nobel d'économie à leurs auteurs : le modèle de Solow (1956) et le modèle de Lewis (1949).

Facteurs de croissance sur longue période dans le modèle de Solow (1956)

Solow (1956) étudie les caractéristiques de la croissance économique dite « de long terme », c'est-à-dire la tendance lourde de la croissance au cours du temps, abstraction faite des chocs transitoires qui peuvent l'affecter pendant quelques mois ou trimestres (chocs budgétaires, monétaires, pétroliers...). Son modèle fait donc l'hypothèse que le stock de capital d'une économie peut varier au cours du temps. Pour l'Italie du XVIe siècle, le stock de capital regroupe essentiellement les surfaces cultivées, les troupeaux de chevaux et moutons qui étaient une forme de capital non seulement pour l'agriculture mais aussi pour l'industrie de la laine, le transport et les armées, les bâtiments, les mines, les forêts, les stocks.²³⁶ L'économie modélisée par Solow (1956) combine du capital et du travail pour créer de la richesse.

A l'aide d'une modélisation mathématique simple, Solow (1956) montre que...

- la croissance moyenne sur longue période dépend *exclusivement* de trois facteurs : la quantité de travail disponible (et sa qualité liée par exemple à son niveau d'éducation et

²³⁵ On peut aussi rencontrer des modèles de très long terme, où non seulement l'emploi et le stock de capital varie au cours du temps, mais aussi la population active. Ce sont des modèles qui représentent la croissance économique en tenant compte des évolutions démographiques sur plusieurs décennies. Cf., par exemple, Gonand (2019).

²³⁶ Cf. Cipolla (1976), pp.100s.

de formation), la quantité de capital disponible (et ses caractéristiques qualitatives) et l'efficacité de la combinaison du capital et du travail (qu'il assimile au progrès technique).

- la croissance moyenne *par tête* sur longue période dépend *exclusivement* de deux facteurs : éventuellement un phénomène de rattrapage (suite à des guerres détruisant du capital, ou une situation initiale sans capital), et dans tous les cas le progrès technique. Pour Solow, la croissance par tête est, en fin de compte, égale au progrès technique (exprimé en pourcentage), ni plus, ni moins.
- le taux d'intérêt (qui correspond à la productivité du capital) est constant à long terme, et le salaire (qui correspond à la productivité du travail) augmente au rythme du progrès technique.
- un phénomène économique qui n'influencerait aucun des trois facteurs *supra* n'est pas susceptible de modifier le taux de croissance d'une économie sur une période longue (i.e., au-delà d'une ou deux décennies). Il ne pourra l'influencer que sur une période plus courte.

La force du modèle de Solow (1956) est qu'il est très bien confirmé par les données de croissance moyenne sur longue période pour de très nombreux pays et à des époques très variées. Il repose sur des hypothèses raisonnables. Il s'agit donc d'un modèle très solide, dont les enseignements sont toujours valables aujourd'hui, ce qui est rare pour une modélisation économique remontant aux années 1950.²³⁷

L'application du cadre de Solow permet de montrer que les historiens ayant contribué à la "querelle décliniste" selon laquelle les dépenses artistiques ont pesé sur la croissance du *Cinquecento* se sont analytiquement trompés. Fonder son argumentation sur des données de commerce extérieur ou des « indicateurs de climat des affaires dans la société » comme le font Lopez et Miskimin²³⁸ n'est pas pertinent, car ces facteurs relèvent clairement de phénomènes

²³⁷ Naturellement, la recherche économique a fait quelques progrès depuis les années 1950. Le modèle de Solow ne dit rien, par exemple, des sources du progrès technique et analyse peu ses implications. Dans les années 1980 ont été développés des « modèles à croissance endogène » examinant les implications pour la croissance d'investissements dans la recherche-développement ou l'éducation. Depuis les années 1990, la littérature approfondit les modèles dits néo-schumpéteriens où la croissance est modélisée comme résultant de flux d'entrées d'entreprises relativement plus productives et de sorties (faillites) d'entreprises relativement peu productives. Toutefois les nouveaux modèles ne contredisent pas le noyau de l'enseignement de Solow, qui reste toujours valable même s'il est loin de répondre à toutes les questions actuelles sur la croissance.

²³⁸ Cf. Lopez et Miskimin (1962), p.410.

de croissance de court terme mais pas de long terme. La même remarque s'applique à Goldthwaite quand il évoque des arguments relatifs à la répartition et la circulation des richesses.²³⁹

Dans ce contexte, Cipolla semble avoir eu deux intuitions raisonnables du point de vue économique. Il a souligné que le discours devait davantage s'intéresser à la croissance par tête qu'à la croissance dans l'absolu, puisque l'objet d'analyse porte sur plusieurs décennies. Ceci correspond à une caractéristique de démarche analytique de Solow. Et il a rappelé les effets défavorables des guerres sur la croissance, qui détruisent du stock de capital – là où Goldthwaite, au prix d'un argument un peu alambiqué, suggère que la concentration des investissements des puissances étrangères en Italie dans la première moitié du XVI^e siècle y aurait soutenu la croissance²⁴⁰, sans voir que ces investissements ne faisaient en bonne partie que rétablir les destructions antérieures.

Le cas de l'hypothèse de Sombart – selon lequel le développement du secteur du luxe a amorcé une logique d'accumulation du capital dans l'Italie du XVI^e siècle – est plus spécifique. Sombart décrit l'émergence d'une demande pour des biens de luxe au *Cinquecento* qu'il considère comme tellement massive qu'elle aurait enclenché un processus de croissance à long terme. Conceptuellement, son approche n'est pas compatible avec les facteurs de croissance de long terme du modèle de Solow qui est, lui, largement confirmé par des données très fiables dans de nombreux pays et à de nombreuses époques. Empiriquement, il faudrait que le secteur du luxe puisse déclencher une spirale auto-alimentée d'investissements au niveau macroéconomique. Ceci est très douteux pour deux raisons. La première est que le secteur du luxe est relativement peu capitalistique : il mobilise relativement plus de travail qualifié que les autres secteurs manufacturiers. La seconde est qu'une économie ne fonctionnant que sur un seul secteur économique accumule généralement peu de capital.²⁴¹

Face à ces différentes argumentations, le modèle de Solow indique ce qu'il aurait convenu d'étudier plus à fond de la part des historiens : l'évolution du progrès technique en Italie au XVI^e siècle, celle des salaires et celle des taux d'intérêt. Nous allons rapidement les évoquer,

²³⁹ Cf. Goldthwaite (1993), p.62.

²⁴⁰ Cf. Goldthwaite (1993), p.31.

²⁴¹ C'est le cas actuellement, par exemple, de l'Arabie Saoudite, où le secteur du pétrole représente 80% du PIB mais qui ne dégage pas une épargne investie dans d'autres secteurs économiques, ce qui constituerait une dynamique autoentretenu d'accumulation du capital – en d'autres termes, de capitalisme. Cf. Gonand, Hasanov et Hunt (2019).

avant de laisser une fois pour toutes les développements macroéconomiques relatifs au *Cinquecento*.

En ce qui concerne le progrès technologique en Italie de la Renaissance, la recherche historique actuelle suggère de façon intéressante qu'il aurait décroché dans le courant au XVIe siècle. Du XIIIe au XVe siècle, l'Italie était à l'avant-garde non seulement du développement économique mais aussi du progrès technologique.²⁴² Beaucoup d'innovations n'étaient pas au sens strict des inventions: le moulin à eau était connu des Romains, la charrue avait une origine slave, le fer à cheval semble avoir été connu des Celtes avant les conquêtes romaines, l'harnachement des chevaux étaient connus en Chine. Le progrès technique en Italie médiévale avait surtout résulté d'une diffusion et d'une assimilation des innovations technologiques préalables,²⁴³ avec une généralisation des moulins à eau par exemple dans l'industrie de l'époque. Pour Cipolla, au 16e et 17e siècle cette primauté technologique est passée aux Anglais et aux Hollandais.²⁴⁴

Plus récemment, les travaux de Mokyr, qui font autorité, soulignent aussi qu'au XVIe siècle, la productivité en Europe a probablement suivi une tendance à la décélération. Toutefois l'explication demeure ouverte au débat et à la recherche scientifique. Mokyr évoque, avec prudence, une désurbanisation de certaines industries et le rôle conservateur des guildes et corporations qui aurait pu freiner les innovations²⁴⁵ – nous aurons l'occasion d'y revenir dans un autre chapitre.

Dans la mesure où le modèle de Solow indique que la croissance par tête est égale au taux de croissance du progrès technique (aux phénomènes de rattrapage près, liés aux guerres), on voit bien que la querelle décliniste sur l'influence des dépenses artistiques s'était trompée de terrain de réflexion.

La question de l'évolution des salaires et des taux d'intérêt dans une dynamique de croissance à long terme soulève encore quelques derniers points macroéconomiques intéressants.

Concentration urbaine, industrialisation et point de retournement dans le modèle de Lewis (1954)

²⁴² Cf. Cipolla (1976), p.169s.

²⁴³ Cf. notamment Mokyr (1990), p.57.

²⁴⁴ Cf. Cipolla (1976), p.169s.

²⁴⁵ Cf. Mokyr (1990), p.77.

Les études d'histoire économique de l'Italie avaient déjà conduit les chercheurs à constater certaines spécificités industrielles expliquant la richesse précoce de l'Italie. Malgré un contexte naturel peu propice avec un potentiel minier bien plus faible qu'en Europe du Nord, l'Italie avait su développer, dans un contexte particulièrement urbanisé, un tissu industriel autour du textile. La production de soie et de laine était au cours du Moyen-Âge passée en Italie de l'artisanat à la production industrielle de type capitaliste.²⁴⁶ Ce développement avait tiré profit de l'expansion du commerce international (imports de fils et teintures de bonne qualité de pays lointains) mais il avait aussi grandement bénéficié de la disponibilité d'une main d'œuvre en augmentation rapide quittant les campagnes pour arriver dans les industries en zones urbaines.²⁴⁷ Autres éléments intéressants: comme évoqué dans l'introduction générale de cette thèse, les taux d'intérêt ont diminué sur la période étudiée et les salaires semblent avoir augmenté significativement dans la deuxième moitié du siècle.²⁴⁸ Cipolla souligne ainsi l'existence, dans la deuxième moitié de ce XVI^e siècle, d'une perte de compétitivité à l'export de l'Italie au bénéfice de nouvelles nations qui développaient leurs structures industrielles, maritimes et bancaires.²⁴⁹ Cipolla l'explique par plusieurs séries de facteurs²⁵⁰ : une perte de compétitivité hors-coût (les produits étrangers étaient d'un textile plus léger, moins durable et souvent plus coloré), une perte de compétitivité-prix (les produits italiens étaient plus chers en raison d'une structure concurrentielle trop limitée avec des pouvoirs des guildes et législations corporatives), et une perte de compétitivité-coût (lié à un niveau des taxes et du coût du travail relativement élevés).

L'ensemble de ces faits stylisés pour une économie semble pouvoir être théorisé grâce au modèle de Lewis (1954), qui demeure une référence importante de l'économie du développement et a valu à son auteur de recevoir le prix Nobel d'économie.

Le modèle de Lewis considère une économie initialement à dominante rurale. Le secteur agricole y fournit un réservoir de main d'œuvre disponible en permanence pour un secteur industriel naissant, et qui apparaît dans des zones urbaines. Dans ce contexte, le secteur industriel peut accumuler les gains de productivité sans que les salaires ne décollent : l'exode

²⁴⁶ Cf. Doren (1936), p.462s.

²⁴⁷ Cf. Doren (1936), p.480.

²⁴⁸ Cf. Goldthwaite (1993), p.38.

²⁴⁹ Cf. Cipolla (1952), p.181, sur le développement de la soie en France et de la laine en Angleterre au Pays-Bas et plus tard en France.

²⁵⁰ Cf. Cipolla (1952), p.182.

rural alimente une “armée de réserve” qui maintient les salaires à un bas niveau. Tant que les zones rurales peuvent fournir de la main d’œuvre, l’industrie nationale se retrouve dans une situation très favorable de rentabilité très élevée du capital pour un coût du travail minimal et surtout constant. En conséquence, les investissements industriels décollent et le capital s’accumule.

Quand l’exode rural finit par ralentir, le phénomène décrit précédemment se tarit. La disponibilité du travail n’est plus garantie, les salaires progressent, la rentabilité du capital investi dans les industries chute, les taux d’intérêt baissent, les investissements industriels diminuent : c’est le « point de retournement de Lewis ».

Arrivé à ce point de Lewis, le moteur de la croissance qui avait sorti l’économie initialement rurale d’une situation de relative pauvreté sans accumulation du capital – caractéristique du Moyen-âge, selon les historiens²⁵¹ - ralentit. Si rien n’est fait, la poursuite du processus de croissance n’est pas assurée et l’économie peut ainsi stagner dans un état de revenu intermédiaire.²⁵² De nombreux pays dans cette zone voient leur taux de croissance ralentir par rapport aux étapes initiales de leur développement, et l’instabilité financière augmenter.

Les développements qui précèdent suggèrent puissamment que le cadre analytique de Lewis est susceptible de s’adapter harmonieusement à la situation de l’Italie du XVIe siècle. Il y a beaucoup à parier, pour un économiste, que l’Italie a connu un processus de développement standard avec une accumulation du capital permise par un exode rural précoce, suivi au XVIe siècle par un ralentissement de l’exode rural et un tassement de l’activité industrielle dans une économie devenue entre-temps relativement riche, mais où l’activité décélère d’autant plus que le progrès technique ralentit. Ce scénario cadre sans problème avec l’ensemble des données disponibles à ce stade. Et il ne nécessite aucune référence au niveau des dépenses en biens artistiques au *Cinquecento*. Pour confirmer cette hypothèse, les historiens des années 1950 et

²⁵¹ Cf. Hauser (1953), page 177, qui estime que la caractéristique essentielle de l’économie médiévale est l’absence de tout stimulant de production. L’auteur cite W. Sombart dans son ouvrage sur *Le capitalisme moderne* pour lequel l’économie médiévale est une pure « économie de débours » produisant exclusivement ce qu’elle consomme. Cf. Cipolla (1976), qui confirme l’analyse sur la base d’un travail plus détaillé.

²⁵² Les économistes du développement parlent de « *middle-income trap* ». Le modèle de Lewis s’applique bien à de nombreux pays deuis la fin de la deuxième guerre mondiale. De fait, sur les décennies récentes, beaucoup de pays sont sortis d’une situation de pauvreté mais sans rattraper le niveau de richesse des pays à haut revenus, et la règle souffre de peu d’exceptions (lesquelles sont le Japon, la Corée du sud, Taiwan, Singapour, Israël, et l’Irlande). Les études économétriques suggèrent que la croissance de la plupart des pays en développement marque le pas pour un niveau de PIB par habitant compris entre 10.000 et 15.000 US\$ (en parité de pouvoir d’achat 2005).

1960 auraient gagné à concentrer leurs efforts sur l'analyse des dynamiques des salaires et des taux d'intérêt au XVIe siècle dans la péninsule.

Une reconstitution statistique très récente du PIB par tête au XVIe siècle

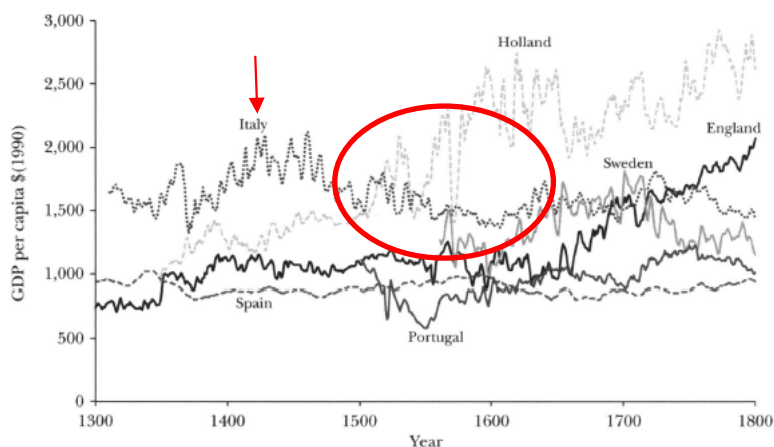
Cet effort n'a été réalisé que très récemment, et de façon méticuleuse, dans des travaux statistiques des historiens de l'économie. Le *Journal of Economic Perspectives* (en catégorie 1 du CNRS, la plus élevée) a publié en 2015 un article intitulé *Seven Centuries of European Economic Growth and Decline* qui présente des séries statistiques très longues de PIB par tête pour différents pays européens.²⁵³ Les statistiques pour l'Italie sont tirées d'une recherche publiée en 2011 dans la *European Review of Economic History* (cat. 2 du CNRS).²⁵⁴ A son tour, cette dernière s'inspire des travaux séminaux d'histoire statistiques réalisés par Angus Maddison au début des années 2000. On passera sous silence ici les méthodes statistiques employées, il suffira d'indiquer qu'elles sont cohérentes avec le modèle de Solow quand les données sont disponibles et emploient des méthodes indirectes quand elles ne le sont pas (ce qui est le cas pour l'étude italienne).

Le graphique ci-dessous résume ce que l'histoire économique peut dire de mieux aujourd'hui sur le sujet : l'Italie a bien connu une longue phase de déclin économique depuis le milieu du XVe siècle et qui se prolonge tout au long du XVIe siècle. Comme indiqué *supra*, cette évolution est explicable rigoureusement, théoriquement et empiriquement, sans incriminer les dépenses artistiques comme coupables. L'Italie demeure toutefois à l'époque le pays le plus riche d'Europe. Ceci n'implique pas, comme le souligne Goldthwaite, qu'elle doive nécessairement dépenser cette richesse en biens artistiques (même si la richesse rend possible cette évolution). Il faut pour cela un changement de culture matérielle, que nous étudierons dans la prochaine partie.

²⁵³ Cf. Fouquet et Broadberry (2015).

²⁵⁴ Cf. Malanima (2011).

GDP per Capita in Selected European Economies, 1300–1800 (three-year average; Spain eleven-year average)



Sources: England/Great Britain (Broadberry et al. 2011); Italy (Malanima 2011); Holland (van Zanden and van Leeuwen 2012); Sweden (Schön and Krantz 2012); Spain (Álvarez-Nogal and Prados de la Escosura 2013); Portugal (Reis, Martins, and Costa 2013; Palma and Reis 2014).

Note: Figure 1 presents GDP per capita for six European countries before the nineteenth century: England (from 1300 until 1700) and Great Britain afterwards, Holland (starting in 1348), Italy (specifically, Central and Northern Italian States from 1310), Spain (since 1300), Sweden (beginning in 1560), and Portugal (from 1500).

Source : Fouquet et Broadberry (2015), p.230.

Avant de laisser derrière nous les développements macroéconomiques, il est utile de tirer les enseignements méthodologiques de cet exercice de transversalité disciplinaire. Les historiens et notamment les historiens de l'art ont engagé un débat au milieu du XXe siècle sur la question de savoir si l'abondance des dépenses artistiques dans l'Italie du XVIe siècle avait pesé sur le taux de croissance, qu'ils avaient d'ailleurs de la peine à estimer. Comme nous l'avons montré, la question était mal posée et les outils employés pour y répondre n'étaient pas adaptés : dans ce contexte, les réponses et les débats qu'elles ont suscités n'étaient pas pertinentes.

L'analyse économique peut faire œuvre utile ici à deux titres. En premier lieu, elle permet de poser correctement les questions et d'éviter les chemins qui ne mènent nulle part. En second lieu, elle fournit des pistes de recherche fructueuses : en l'espèce, plutôt que d'étudier les données de commerce extérieur (Lopez), la répartition des richesses (Goldthwaite) ou un secteur isolé (Sombart), il serait plus pertinent de concentrer l'analyse historique sur les questions de progrès technique, de salaires et de taux d'intérêt dans le XVIe siècle italien.

Un pionnier resté au seuil de notre sujet : Martin Wackernagel

Laissons désormais derrière nous les analyses macroéconomiques, utiles comme cadre général mais dont nous n'aurons plus besoin. De fait, les années 1970 sont caractérisées par un point d'attention qui bascule des causalités macroéconomique ou agrégées, vers une analyse micro-

sociale et micro-économique, les conditions locales de production et de demande d'oeuvres d'art, y compris l'évolution des goûts.²⁵⁵ Les études globalisantes et avec des interprétations causales laissent place à des investigations locales, détaillées des circonstances économiques et sociales dans lesquelles les peintures sont produites, distribuées et consommées. L'utilisation des données d'archives se généralise.²⁵⁶ Les conférences sur l'économie et l'art dans l'histoire se multiplient.²⁵⁷

Cette inflexion de la recherche vers l'histoire sociale de l'art a eu un précurseur vingt-cinq années plus tôt avec l'ouvrage fameux de Martin Wackernagel publié en 1938 "*Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*", qui porte précisément sur l'environnement et les conditions de production des artistes à Florence du début des années 1420 à la fin des années 1520. Ce livre constitue la première analyse de nombreuses questions associées, qui n'avaient jusqu'alors pas été examinées systématiquement.

Certes, comme l'indiquent les dates, les travaux de Wackernagel portent davantage sur le XVe siècle que sur le XVIe qui constitue l'objet de notre étude. Mais il reste que ses intuitions évoquées au sujet de la peinture italienne du début du XVIe siècle constitueront une matière de travail pour de nombreuses études d'histoire de l'art à la fin du XXe siècle, qu'elles fassent explicitement référence ou non aux travaux du savant suisse. En ce sens, Wackernagel anticipe sur l'histoire sociale de la fin du siècle pour la peinture italienne du XVIe siècle. Même si la recherche amènerait aujourd'hui à requalifier bon nombre de ses affirmations ponctuelles, son ouvrage demeure une référence rarement prise en défaut sur les points importants et qui, pour la première fois, identifie la plupart des thématiques-clés pour la recherche actuelle sur notre sujet.

Un historien du XVe siècle qui éclaire l'histoire sociale de l'art du XVIe siècle

Martin Wackernagel (1881-1962) est né à Bâle et, par sa mère, n'était pas très éloigné de la famille de Jacob Burkhardt. Il soutient sa thèse en 1905 sous la direction de H. Wöfflin. Il se convertit au catholicisme en 1911. Catholique pieux et dévôt, avec quelques excentricités, il

²⁵⁵ Cf. Ormrod (1999), p.545s.

²⁵⁶ Cf. De Marchi et van Miegroet (2006), pp.4-6.

²⁵⁷ Cf. De Marchi et van Miegroet (2006), p.8 et sa note de bas de page n°15.

était un professeur respecté à Münster de 1920 à 1948. Son propos a toujours été d'étudier « l'ensemble du complexe économique, matériel, social et culturel des circonstances et préconditions qui, d'une façon ou d'une autre, affectent l'existence et l'activité de l'artiste » - bref, de faire de l'histoire sociale de l'art au sens actuel. Wackernagel reconnaît sans difficulté sa dette vis-à-vis de Burckhardt, bâlois comme lui, et aussi d'Aby Warburg dont il admire le commentaire sur l'importance de la demande comme stimulus pour l'art de la Renaissance.

Dans les paragraphes qui suivent, nous allons lister les points d'attention soulevés par Wackernagel pour le XVIe siècle, qui n'occupe qu'une place relativement limitée dans son maître-ouvrage.

En premier lieu, Wackernagel estime que le luxe privé distingue nettement le début du *Cinquecento* du début du *Quattrocento*²⁵⁸ - une phrase qu'aurait pu écrire Sombart. Il analyse certaines évolutions des peintures dans les intérieurs domestiques. Aux côtés des peintures liées à la structure architecturale de l'intérieur qui figurent plutôt en hauteur sur les murs et aux plafonds et existent depuis le début du 14e siècle, Wackernagel note l'apparition et le développement de peintures accrochées à la hauteur de l'œil du propriétaire. Selon lui, ces tableaux étaient ainsi conçus pour une observation de près, et donc exécutés avec davantage de soin et d'ornements (une généralisation en soi assez discutable). Ce style est typique des peintures dites de cabinet qui matérialisent, pour l'auteur, une forme de luxe.²⁵⁹ Il revient régulièrement sur cette préférence du détail et de la peinture délicate au début du *Cinquecento*, qu'il considère curieusement comme essentiellement absente des œuvres antérieures de plus grande taille.²⁶⁰

Une autre caractéristique de cette émergence d'un luxe privé est l'apparition de la figure du collectionneur au tournant du siècle. Wackernagel la considère comme un nouveau phénomène très significatif. Alors qu'au *Quattrocento*, le client et donateur passait des commandes pour avoir des objets dont la fonction et la destination particulières étaient adaptées à un lieu donné avec un objectif donné, le collectionneur au contraire s'intéresse à l'œuvre d'art en elle-même au vu de son créateur, de ses qualités artistiques ou d'autres caractéristiques intrinsèques. Wackernagel reprend à son compte l'idée de Burckhardt selon laquelle le goût privé gagne en

²⁵⁸ Cf. Wackernagel (1938), p.156.

²⁵⁹ Cf. Wackernagel (1938), p.156.

²⁶⁰ Cf. Wackernagel (1938), p.176.

pouvoir et en influence sur l'art du XVI^e siècle, avec une référence de beaucoup d'œuvres d'art à la personnalité et aux goûts du connaisseur.²⁶¹

En deuxième lieu, Wackernagel est un des premiers et principaux jalons dans l'étude systématique des commandes et du patronage artistique. Pour lui, « les facteurs fondamentaux et primordiaux (de l'art florentin) se situaient en dehors de l'atelier de l'artiste »²⁶² et il s'agissait de la commande d'un mécène car l'œuvre d'art ne naissait pas d'une initiative artistique". Wackernagel utilise des données d'archives et s'intéresse sur cette base à la transition au début du XVI^e siècle entre Piero del Pugliesi qui était surtout un mécène et son neveu Francesco di Piero qui est davantage un connaisseur, aux autres commanditaires comme Francesco del Giocondo ou le marchand de laine Agnolo Doni qui se fait faire un portrait par le jeune Raphaël avec sa femme en 1506, et qui voulait toujours payer le prix le plus bas. Dans tous les cas, le savant suisse souligne le souhait d'une décoration la plus splendide possible des maisons privées qui se manifeste à cette période avec une force particulière, « encore supérieure à celle de la fin du *Quattrocento* ». ²⁶³

En matière de patronage, le travail sur archives de Wackernagel souligne la variété sociale des commanditaires : commanditaires privés qui pouvaient compter des petits bourgeois²⁶⁴, commanditaires religieux (églises, couvents), commanditaires publics ou institutionnels (guildes, notamment des lainiers ou des marchands (*Calimala*)).

En troisième lieu, Wackernagel est l'un des premiers historiens à évoquer l'idée de "marché de l'art" au *Cinquecento*.²⁶⁵ A ce titre, il fournit comme exemple les exportations d'art et d'artistes de Florence vers la France à partir du début du XVI^e siècle (avec Léonard de Vinci puis Andrea del Sarto qui arrive à Paris en 1518). Wackernagel s'attarde sur la figure du patricien florentin Giovanni Battista della Palla qui est devenu un marchand d'art au sens plein, c'est-à-dire un acheteur systématique d'art contemporain ou antique, passant commande d'une peinture auprès d'un artiste connu à ses propres risques, pour la revendre ensuite - naturellement avec plus-value à un amateur français. L'historien voit dans la figure de ce premier marchand d'art un élément symptomatique d'un changement général dans le contexte des années 1520.

²⁶¹ Cf. Wackernagel (1938), p.286.

²⁶² Cf. Wackernagel (1938), p.5.

²⁶³ Cf. Wackernagel (1938), pp.278-279.

²⁶⁴ Cf. Wackernagel (1938), p.6.

²⁶⁵ Cf. Wackernagel (1938), p.282.

L'argument sera repris quinze ans plus tard par Hauser.²⁶⁶ Wackernagel révèle la fonction nouvelle des intermédiaires professionnels sur le marché de l'art. La demande des collectionneurs pour des œuvres de qualité était un phénomène occasionnel et sporadique à la fin du XVe siècle, mais elle est observée plus fréquemment à partir du début du XVIe siècle. Par là s'opère selon Wackernagel un relâchement dans le lien direct entre les commanditaires et l'artiste qui caractérisait le processus de production artistique du siècle précédent - une production traditionnelle pour un client et non pour un marché. Wackernagel estime que ces indices d'émergence d'un marché de l'art sont manifestes après 1530 mais étaient déjà identifiables au début du XVIe siècle.²⁶⁷

Un héritage méthodologique de premier ordre

Wackernagel traduit la démarche (très) globale posée presque un siècle plus tôt par Burckhardt en une cartographie concrète et méthodique des sujets à étudier. Il cherche donc, en utilisant des données d'archives, à explorer et décrire le plus grand nombre d'aspects possibles des conditions concrètes et des facteurs de la vie artistique à Florence, et ses évolutions, du XVe siècle jusqu'en 1530. A cette fin, il présente les caractéristiques spirituelles, culturelles, sociologiques, économiques et matérielles, les attitudes, institutions et coutumes qui ont exercé une influence sur l'étendue et l'organisation de l'activité artistique, y compris sur ses caractéristiques formelles, et le tout de façon systématique. Le programme est vaste – et le pari assez brillamment remporté, surtout au vu du contexte historiographique de l'époque.

Ce faisant, Wackernagel anticipe sur beaucoup d'historiens. Il anticipe par exemple sur Gombrich qui, après le recours aux variables socio-économiques des historiens marxisants des années 40, de la macro-sociologie théorique de Hauser et des grandes fresques d'Antal, encourage à passer à une micro-sociologie de la vie quotidienne selon une démarche moins idéologique, plus concrète, plus empirique, plus monographique. Il existe une influence de Wackernagel sur Gombrich quand ce dernier rédige l'essai de 1960 sur la commande des Médicis et encourage à étudier le statut social et les conditions de vie des artistes, ou les études consacrées aux musées, aux académies et aux institutions de médiation.²⁶⁸ Cette chronique des

²⁶⁶ Cf. Hauser (1953), p.177.

²⁶⁷ Cf. Wackernagel (1938), pp.283-285.

²⁶⁸ Cf. Guerzoni (2011), pp.123-124.

transformations des conditions matérielles dans lesquelles l'art fut réalisé et créé par le passé a trouvé en Wackernagel l'un de ses représentants les plus précoces et aussi les plus heureux.

Wackernagel est par exemple l'un des tout premiers à examiner la condition économique des artistes en étudiant les contrats et les prix des peintures, une démarche qui aura ultérieurement de grands développements historiographiques.

Naturellement, il serait tout à fait exagéré de prétendre que Wackernagel a tout anticipé. En premier lieu, son étude ne porte que sur le début du XVIe siècle, elle ne couvre donc pas l'ensemble du champ chronologique de notre propre enquête.

Par ailleurs, Wackernagel a peu analysé un aspect de l'émergence d'un marché de la peinture, celui suivant lequel les peintures sont perçues davantage comme des *commodités* (au sens économique de biens standardisés) que comme des *images*. Cette façon de comprendre le sujet facilite la formulation en termes de spécialisation, d'innovations de produits, de diversification des genres, de changement de technique de peinture.²⁶⁹ Cette thématique, assez propre au XVIe siècle, n'est pas développée, ni même vraiment vue par le savant bâlois.

Enfin, les études d'anthropologie du goût pour les peintures au XVIe siècle – nombreuses dans les années 1980 notamment avec Goldthwaite – seront objectivement moins redevables à Wackernagel qu'à Sombart.

Il n'en demeure pas moins que les trois principales idées avancées implicitement par Wackernagel pour la peinture du XVIe siècle – la peinture comme luxe privé, les modalités de la commande artistique et le rôle des guildes alors que naît un « marché » de la peinture – vont structurer l'histoire de l'art de la fin du XXe siècle sur notre sujet et vont donc utilement structurer notre réflexion dans les pages des deux chapitres qui suivent.

²⁶⁹ Cf. Ormrod (1999), p.545s.

HISTOIRES D'ETHOS DE LA DEMANDE PRIVEE DE PEINTURES AU CINQUECENTO: LES MOTIFS EXTRINSEQUES DE CONSOMMATION

Le chapitre précédent évoquait un phénomène d'accumulation du capital dans l'Italie de la Renaissance. Quand les flux de population vers les villes augmentent progressivement moins vite comme c'est le cas au XVI^e siècle italien, l'économie décélère, l'industrie stagne, les taux d'intérêt baissent et les salaires accélèrent. Toutefois le capital accumulé au cours des précédentes décennies demeure, qui doit s'investir dans un contexte où les actifs industriels sont devenus moins rentables.

Au *Cinquecento*, les historiens de la fin du XX^e siècle estiment ce capital accumulé a été employé en partie pour acheter un nombre croissant d'œuvres d'art en général et de peintures en particulier. Ils développent en ce sens, implicitement ou explicitement, des intuitions de Sombart et Wackernagel.

Par ailleurs, ils estiment que ce mouvement aurait été amplifié par une évolution du rapport des hommes aux objets, une inflexion des règles de l'usage légitime de la richesse et, au final, un nouvel *ethos* du luxe privé qui aurait émergé dans l'Italie du XVI^e siècle. C'est ce nouvel *ethos* de consommation que les historiens récents estiment constituer un facteur décisif qui a influencé la demande de peintures au *Cinquecento*²⁷⁰ en termes quantitatifs mais aussi, le cas échéant, formels.

Ce chapitre offre dans un premier temps une analyse historiographique des évolutions multiples de la demande de peintures au XVI^e siècle italien. Au-delà de l'histoire de l'art, l'étude emprunte ponctuellement à l'histoire des idées (et notamment de l'idée de luxe) car les historiens de l'art eux-mêmes y font référence dans leurs travaux. Elle trace les multiples pistes suivies par la recherche historique depuis une quarantaine d'années pour étudier ces évolutions de la peinture italienne au *Cinquecento* : influence des théories anthropologiques et de marketing, travaux statistiques à partir de données d'inventaires, *gender studies*...

²⁷⁰ Cf. par exemple Goldthwaite (1987a), page 15.

Dans un deuxième temps, nous montrerons ce que l'analyse économique peut apporter à l'historien en termes de compréhension des comportements de consommation de peintures. Les analyses des historiens mettent en lumière des caractéristiques de demande que les économistes ont étudiées depuis les années 1950 sous l'appellation de *facteurs de consommation extrinsèques*. Ces facteurs de consommation ne sont pas liés aux caractéristiques du bien mais aux comportements des autres consommateurs. L'effet de mimétisme ou de mode apparaît quand l'utilité de consommer un bien augmente quand d'autres consomment pareillement du même bien (« *j'achète ce bien parce que les autres l'achètent aussi* »). L'effet de « snobisme » – sans connotation péjorative en économie - apparaît quand l'utilité de consommer un bien diminue lorsque d'autres consomment ce même bien (« *j'achète ce bien précisément parce que les autres ne l'achètent pas ou ne peuvent pas l'acheter* »).

Une piste de réflexion avancée ici est qu'une partie de la peinture du XVI^e siècle serait formellement maniériste en lien, notamment, avec un motif d'achat d'œuvre d'art relevant essentiellement de l'effet de snobisme au sens économique. Une analyse transdisciplinaire montre en effet la convergence sur ce point entre les éléments d'analyse économique avec les études historiques et notamment des écrits d'artistes.

Naturellement, il ne s'agit pas de prétendre que toutes les caractéristiques formelles de la peinture maniériste seraient causées par un motif d'achat de snobisme au sens économique.

En ce sens et de surcroît, nous montrons en quoi l'analyse économique de l'effet de mode peut fournir des pistes de recherches complémentaires pour les historiens de l'art s'intéressant à l'*ethos* de la demande privée de peintures au *Cinquecento*. Des effets de modes picturales peuvent concerner des parties spécifiques de la population. Des travaux d'analyse économique suggèrent ainsi que l'effet de mode serait le propre de consommateurs qui n'appartiennent pas à l'élite, qui ne sont pas les plus riches et qui souhaitent surtout signaler qu'ils *ne font pas* partie des pauvres. Nous montrons que ce résultat serait cohérent avec plusieurs travaux récents des historiens de l'art sur la peinture du *Cinquecento*. Des travaux complémentaires, notamment économétriques, demeurent nécessaires sur ce point et qui tireraient utilement profit des bases de données d'inventaires dressées par les historiens de l'art depuis une vingtaine d'années.

Ostentation et luxe privé : les historiens de la fin du XXe siècle sur la culture matérielle et la demande privée de peintures au Cinquecento

Les historiens de l'art tendent globalement à considérer aujourd'hui que le XVIe siècle reflète une étape dans une série d'inflexions dans les conceptions de l'emploi légitime des richesses privées. Ils estiment ainsi qu'un nouvel *ethos* du luxe privé serait apparu en Italie.

Plusieurs font le rapprochement entre ce que Sombart appelle le "raffinement" et ce que le napolitain Giovanni Pontano nommait la vertu de "splendeur" dans son *Traité des vertus sociales* publié en 1498. Chez Pontano, la vertu de splendeur s'exprime dans le raffinement de l'existence que mène une personne à l'intérieur de son logis, avec des meubles, des objets décoratifs, des peintures, des jardins, l'habillement... Les historiens de l'art ont ainsi développé l'idée de l'émergence d'un *consumérisme artistique et pictural* au *Cinquecento* sous l'influence d'études anthropologiques ou de certaines recherches en marketing des années 1980.

Généralement, ils considèrent que l'accélération de la demande de biens artistiques au *Cinquecento* a spécialement bénéficié aux peintures, en lien notamment avec l'émergence d'une culture de l'image en Italie de la Renaissance. Cette thèse semble partagée par les hommes du *Cinquecento* eux-mêmes.

Etudes historiques sur l'appréciation de la richesse ostentatoire vers la fin du Quattrocento

Le XVIe siècle s'inscrit, selon les historiens des dernières décennies, dans une évolution séculaire à la fin du Moyen-Age qui est caractérisée par des inflexions successives dans les conceptions de l'emploi légitime des richesses privées. Il importe d'évoquer de façon synthétique le point de départ du *Cinquecento* en la matière, qui marque une inflexion par rapport à une longue tradition antique et médiévale de réflexion sur le luxe qu'il soit public ou privé.

La recherche historique dans la deuxième moitié du XXe siècle est abondante sur cette inflexion dans les conceptions de l'emploi légitime des richesses dans l'Italie de la Renaissance. Elle voit dans l'émergence d'une nouvelle culture matérielle les conséquences de l'apparition d'une nouvelle forme de noblesse dans un contexte urbain et non féodal.

Le socle des études sur la libéralité et de la magnificence à la fin du Moyen-âge

Les historiens de la deuxième moitié du XXe siècle ont approfondi le thème de l'histoire de l'acceptation morale - ou du rejet - de la vie luxueuse qui, on l'a vu, touche au cœur de l'argumentation de Werner Sombart sur la Renaissance italienne, et en particulier du XVIe siècle.

Dès 1952, le Père Gauthier (o.p.) publiait une étude érudite sur les vicissitudes, de l'Antiquité au Moyen-Age, de l'idéal moral de grandeur en général et de générosité pécuniaire en particulier.²⁷¹ A partir des années 1970, les travaux se multiplieront sur le sujet, notamment dans le sillage d'un article très cité de Fraser-Jenkins (1970).

L'ensemble de ces travaux historiques suggère que la place du luxe, notamment privé,²⁷² dans l'idéal de la grandeur des hommes (ou *magnanimité*) n'a pas essentiellement varié dans les cultures antiques et médiévales. Ces sociétés perçoivent le luxe comme coupable d'un dangereux amollissement des mœurs et des hommes. Toutefois la *liberalitas* (ou magnificence) des gouvernants a pu être perçue positivement.

Les travaux des historiens de l'art au *Cinquecento* en ce domaine font très régulièrement référence à l'histoire des notions de luxe, de libéralité et de magnificence. Nous les résumons rapidement dans les quelques paragraphes qui suivent.

Chez les Grecs anciens, le luxe est globalement perçu défavorablement du point de vue moral.²⁷³ Dans le sujet dans le Livre II de la *République*, Platon définit comme biens de luxe ceux qui vont au-delà de la seule satisfaction des trois besoins naturels du corps (la nourriture, le logement et l'habillement). Or tout ce qui dépasse la seule satisfaction des besoins naturels est considéré comme ayant tendance à se développer de façon incontrôlée en une dangereuse intempérance.²⁷⁴ Chez les Grecs anciens, le luxe (*τροφή*) est régulièrement équiparé défavorablement à une idée de volupté et une dimension féminine.²⁷⁵ Cette conception existe aussi chez Aristote qui introduit un contraste entre la vie bonne et naturelle et une vie pervertie

²⁷¹ Cf. Gauthier (1952).

²⁷² Voir la définition *supra* du luxe chez Werner Sombart : « une dépense qui va au-delà de ce qui est nécessaire ». Pour ce qui est du nécessaire, on peut suivre Berry (1994), p.6 pour lequel deux critères caractérisent les besoins de base: la non-intentionnalité et l'universalité.

²⁷³ Cf. Flacelière (1953).

²⁷⁴ Cf. Berry (1994), pp.50-51.

²⁷⁵ Cf. Berry (1994), p. 59 et p.66.

et corrompue par les plaisirs corporels et l'accumulation. Toutefois, Aristote présente une vertu en matière d'emploi des biens matériels: la *libéralité*, juste milieu entre la prodigalité et l'avarice,²⁷⁶ et qui caractérise de l'homme qui sait donner de son argent, quant il le faut et à qui il convient.

Ce concept de libéralité est appelé à un grand avenir. S'ils hériteront d'une bonne part de la condamnation du luxe privé par les Grecs,²⁷⁷ les Romains vont théoriser un goût de la splendeur *publique* à partir de cette vertu de libéralité (*liberalitas*). Cicéron, dans son *Traité des Offices*, considère la libéralité comme une qualité, tout particulièrement chez les gouvernants. Sénèque la relie à la constance et à la force.²⁷⁸ La principale qualité attribuée à la véritable libéralité est l'absence complète d'intérêt propre.²⁷⁹

Par l'intermédiaire des penseurs stoïciens, ce corpus moral a été transmis, pour l'essentiel, aux penseurs chrétiens. Ainsi peut-on lire saint Augustin en 410 dans la *Cité de Dieu* selon lequel le luxe a constitué un facteur dissolvant de l'Empire romain. Au XIII^e siècle, reprenant Aristote et Ambroise de Milan (le maître d'Augustin), saint Thomas d'Aquin considère que l'homme libéral mérite l'éloge car il dépense plus pour les autres que pour lui-même sans toutefois négliger ses besoins et ceux des siens.²⁸⁰

La magnificence est plus spécifique, et l'analyse de l'Aquinat s'y aiguisent. La magnificence ne s'étend pas à toutes les activités d'ordre pécuniaire comme la libéralité, mais seulement aux grandes dépenses. Elle cherche à accomplir un grand ouvrage et, pour y parvenir, des dépenses proportionnées (donc importantes) sont nécessaires.²⁸¹ Parce que le magnifique cherche à réaliser quelque chose de difficile, la magnificence est liée à la force, là où la libéralité n'était qu'une partie de la justice.²⁸² Un ouvrage est "magnifique" parce qu'il est grand dans l'absolu, et non parce que la dépense y est disproportionnée. La magnificence est un juste milieu entre

²⁷⁶ Cf. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, IV, 1, 1119, 22-23.

²⁷⁷ Cf. Berry (1994), p.72.

²⁷⁸ Cf. Manning (1985), pp.73-75.

²⁷⁹ L'articulation romaine entre la condamnation du luxe privé et le goût de la splendeur publique n'ira pas sans ambiguïté. A la fin de la République romaine, certains auteurs ont pu hésiter sur le caractère réellement vertueux de la *liberalitas*, tant il était évident que les dons des puissants étaient souvent en ligne avec leurs intérêts de donataires. Cf. Manning (1985), pp.75-76.

²⁸⁰ Cf. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, II-IIae, q.117, a.1, resp. 1 et 2.

²⁸¹ Cf. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, II-IIae, q.134, a.1, *sed contra* et q.134, a.3.

²⁸² Cf. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, II-IIae, q.134, a.4 : « la magnificence regarde les dépenses par rapport à l'espérance, en rencontrant quelque chose d'ardu non pas absolument, comme la magnanimité, mais dans une matière déterminée : les dépenses. »

la parcimonie et le gaspillage.²⁸³ La frontière entre la magnificence et le gaspillage est claire pour ce qui est de la morale médiévale: « Le gaspilleur, (...) rien n'empêche qu'il ordonne sa conduite à la fin d'un autre vice, comme la vaine gloire ou tout autre. ».²⁸⁴

L'analyse du devenir de la notion de magnificence dans l'Italie urbaine et non féodale de la Renaissance

Sur ces sujets, le XVe et plus encore le XVIe siècle italiens semblent introduire des inflexions sensibles. Une thèse récurrente des historiens de l'art de la fin du XXe siècle consiste à mettre en évidence deux inflexions successives des règles de l'usage légitime de la richesse à partir du milieu du XVe siècle puis au tournant du XVIe siècle.

Les travaux sur une nouvelle interprétation de la magnificence au Quattrocento

Dans un article publié en 1970 et souvent cité²⁸⁵, Fraser-Jenkins considère qu'un point d'inflexion est atteint avec les projets architecturaux de Côme de Médicis à Florence et les commentaires des humanistes de l'époque à leur sujet. Entre 1436 et 1450, Côme était presque le seul en Italie à dépenser beaucoup pour les projets architecturaux et civils.²⁸⁶ Son usage de la richesse contrastait avec la forte suspicion - héritée des siècles antiques, et aussi, à Florence, du plus récent idéal franciscain – qui entourait l'utilisation ostentatoire de la richesse pour construire des monuments personnels.

Pour résumer, les travaux des historiens de la fin du XXe siècle suggèrent, dans le sillage de Fraser-Jenkins, qu'après Pétrarque et ses suiveurs - dont le modèle de vie était inspiré de la spiritualité franciscaine et la doctrine stoïcienne d'indifférence aux choses matérielles - , la génération suivante d'humanistes a eu des idées assez différentes.²⁸⁷ Dès les années 1430, Alberti écrivait que la dépense dans des bâtiments pour l'honneur de la famille n'était pas répréhensible et qu'elle pouvait être pratiquée librement.²⁸⁸ En 1452, il précisera son propos en

²⁸³ Cf. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, II-IIae, q.135, a.2, resp. 2.

²⁸⁴ Cf. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, II-IIae, q.135, a.2, resp. 3.

²⁸⁵ Voir notamment, sur cette thématique, Sekora (1977), Tuohy (1982), Fischer (1983), Manning (1985), Miles (1987), Isager (1993), Cainzos (1993), Forbis (1993), Berry (1994), Rubin (1995), Warnke (1995), Kent (2000), Syson et Thornton (2001), Franceschi (2002) et Kent (2004). Reprenant le sujet plus récemment, l'étude d'Howard (2008) publiée dans *Renaissance Quarterly* montre l'intérêt pérenne des historiens au tournant du XXIe siècle pour cette question de la magnificence dans la Renaissance italienne.

²⁸⁶ Cf. Fraser-Jenkins (1970), p.162.

²⁸⁷ Cf. aussi Goldthwaite (1993), p.206.

²⁸⁸ Cf. Fraser-Jenkins (1970), p.163.

parlant du bâtiment comme nécessairement lié à la position sociale du propriétaire et matérialisant l'honneur de la famille. A Milan en 1443, Francesco Filelfo écrit de même en faveur de la magnificence comme une pratique naturelle des classes supérieures. Plus significatif encore, Timoteo Maffei, un chanoine augustinien, utilise le traitement de la magnificence par saint Thomas d'Aquin pour défendre les œuvres de Côme de Médicis dans un écrit du milieu des années 1450.²⁸⁹ Tous découvrirent un aspect différent d'Aristote et de son *Traité d'économie* traduit par Leonardo Bruni, qui opposait la pauvreté et une importance revalorisée de la richesse privée pour le bien-être de la société et l'accomplissement de l'individu.

Au total, les humanistes florentins du XVe siècle - Bruni (1370-1444), Alberti (1404-1472), Maffei (ca.1415-1470) ou Palmieri (1406-1475) - font de la richesse une condition nécessaire pour l'exercice de la vertu dans la vie active. Reprenant la discussion thomasiennne de la libéralité comme juste milieu entre la prodigalité et l'avarice, ils font de la magnificence une rationalisation du luxe pour le prince.²⁹⁰ Mais à la différence de saint Thomas d'Aquin, la magnificence devient chez eux une utilisation de la richesse qui manifeste les qualités et la dignité d'un homme, sa grandeur d'esprit. Elle est une vertu de riche et non plus forcément de prince, et n'a plus nécessairement de dimension altruiste ou chrétienne.

Les études relatives aux effets sur la culture matérielle d'une structure sociale non féodale et urbaine

Le chapitre 2 de cette étude a montré que l'urbanisation constituait un facteur important de la situation économique du *Cinquecento*. La recherche historique récente lui confère aussi un rôle pivot dans l'émergence d'un nouveau rapport aux œuvres d'art. L'intuition première en revient encore une fois à Veblen.²⁹¹ Richard Goldthwaite en a fait l'une de ses thèses privilégiées à la fin des années 1980, qui est depuis systématiquement reprise par les historiens.

Selon Goldthwaite, la vie urbaine explique que les modalités de dépense des richesses diffèrent entre la noblesse urbaine et non féodale en Italie et la noblesse rurale et féodale d'autres pays européens²⁹². Il considère que ce phénomène caractérise le XVIe siècle italien par rapport au

²⁸⁹ Cf. Fraser-Jenkins (1970), pp.165-166.

²⁹⁰ Cf. Goldthwaite (1993), p.207.

²⁹¹ Cf. Veblen (1899), p.59 : « la consommation, comme élément du niveau de vie, prend plus d'importance en ville qu'à la campagne. »

²⁹² Cf. Goldthwaite (1987b), p.174.

XVe. La vie urbaine favorise beaucoup plus la compétition dans la consommation de biens artistiques que la vie rurale, essentiellement pour deux raisons.²⁹³

La première justification de Goldthwaite est qu'à la Renaissance italienne, la notion de noblesse est mal définie dans les milieux urbains où les rôles sociaux sont en perpétuelle recomposition. Dans ce contexte spécifiquement italien, le "statut" de noble se reflète surtout dans des habitudes de consommation.²⁹⁴ Notre auteur considère que le raisonnement s'applique spécialement au XVIe siècle.

Il est significatif que Goldthwaite n'argumente pas ce point important de son raisonnement avec un soin particulièrement méticuleux. Ses réflexions sur l'usage de la richesse au tournant du XVIe siècle font référence à peu de documents et ne mobilisent que des sources relatives à l'histoire des idées - des analyses sur la magnificence et la splendeur.²⁹⁵ Des études de cas-types concrets, ou des éléments quantitatifs auraient probablement été bienvenus. Nous y reviendrons, car la recherche historique a en partie comblé ce relatif manque de justification empirique.

Le seconde idée est que la compréhension spécifique de la notion de magnificence dans l'Italie de la Renaissance est pour lui étroitement liée à une société non féodale.²⁹⁶ Le féodalisme offrait un modèle séculier pour la consommation ostentatoire et les dépenses de luxe. Mais pour Goldthwaite, le modèle de consommation de la noblesse féodale exprimait des valeurs et les attitudes différentes de celles de la noblesse urbaine de la Renaissance italienne. A la fin du Moyen-Âge, l'affirmation du statut de seigneur terrien en Europe du Nord passait, entre autres, par un nombre relativement élevé de serviteurs et de grandes cuisines, pour accueillir les personnes de passage ou du voisinage.²⁹⁷ L'hospitalité caractérisait le mode de vie noble en milieu féodal, car la générosité constituait une vertu par excellence de l'aristocratie médiévale. Elle comportait aussi une importante dimension chrétienne. Cette consommation affirmait un

²⁹³ De façon assez étonnante, Goldthwaite n'utilise pas dans la justification de cette thèse le mot "ostentatoire" ni n'évoque Veblen (il est vrai cité dans son introduction générale).

²⁹⁴ Cf. Goldthwaite (1993), pp.202-203.

²⁹⁵ Goldthwaite renvoie ici à l'étude de Baron (1988), au traité de Pontorno et une étude d'histoire des idées économiques de Barbieri (1940). Cf. Goldthwaite (1993), pp.203-209.

²⁹⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.208.

²⁹⁷ Les nobles pratiquaient moins l'art militaire à la fin du Moyen-Age: s'entraîner aux armes était coûteux: il requiert des chevaux harnachés et un exercice continu dans les tournois et à la chasse. Le phénomène était toutefois particulièrement accentué en Italie. De fait, les dépenses ostensibles militaires ont beaucoup diminué notamment à Florence. Montaigne voyageant en Italie était étonné de voir que les Italiens ne portaient pas d'épée. À l'inverse des Italiens de cette époque voyageant en France était étonnés de voir tout le monde en porter une. Cf. Goldthwaite (1993), p.162 et p.166.

statut. En ce sens elle était bien ostentatoire car elle constituait un investissement social pour obtenir la reconnaissance de sa dignité. Ces valeurs de l'Europe médiévale ne laissaient pas beaucoup de place à l'achat des biens à l'intérieur du logis.²⁹⁸

Dans le milieu urbain de l'Italie, Goldthwaite estime que les occasions pour exercer ce type d'hospitalité étaient plus rares. Le statut d'un homme n'y était pas jugé par le nombre de ses serviteurs. La taille et le maintien de sa cuisine, et le nombre de personnes à son service ne représentaient plus une partie importante des dépenses du ménage. Giovanni Rucellai n'avait que huit serviteurs (pour son palais urbain et sa maison de campagne) alors qu'il était très riche. Goldthwaite estime qu'à l'époque qui nous occupe, un ménage riche n'avait habituellement pas plus que deux ou trois serviteurs.²⁹⁹ Les élites urbaines exprimaient leur sens de la collectivité d'une façon différente de l'hospitalité du seigneur en milieu rural: elles prenaient par exemple en charge les institutions comme des orphelinats, des hôpitaux, des confréries dédiées à la distribution des aumônes ou au culte.³⁰⁰

L'analyse de Goldthwaite qui attribue à l'urbanisation un rôle déterminant dans l'accélération de la demande de biens artistiques au *Cinquecento* a eu un grand succès historiographique. Pour citer un exemple, un article récent publié en 2015 du *Art Bulletin* ne remet absolument pas en question cette thèse et la suppose explicitement aujourd'hui comme définitivement acquise chez les historiens de l'art. Shaneyfelt peut ainsi écrire « *Goldthwaite's theory has found wide acceptance and should be considered fundamental in providing a framework for how we interpret artistic production during this period, especially works produced collaboratively* ». ³⁰¹

Les études relatives aux objectifs des commanditaires

Qu'un mécène de la Renaissance poursuive des objectifs individuels et non altruistes ou exclusivement esthétiques a été reconnu depuis assez longtemps par les historiens de l'art. En 1964, M. Shapiro analyse la description de W. Evan (1962) d'une « relation idéale » entre le mécène et l'artiste, où le premier laisserait la liberté au second de suivre ses souhaits artistiques, relation idéale qui aurait existé pendant une période de la Renaissance selon Evan. A une époque où l'histoire sociale de l'art en était encore à ses balbutiements, Shapiro souligne que

²⁹⁸ Cf. Goldthwaite (1987b), p.156.

²⁹⁹ Cf. Goldthwaite (1987b), pp.157-158.

³⁰⁰ Cf. Goldthwaite (1987b), p.165.

³⁰¹ Cf. Shaneyfelt (2015), p.10.

les relations entre le commanditaire et l'artiste étaient bien différentes d'une telle relation idéale d'autonomie de l'artiste liée à une démarche désintéressée du mécène. Il considère qu'a existé, certes et par exemple au Moyen-Âge, une pratique de l'art pour l'art comme l'illustrent selon lui les enluminures des manuscrits réalisées par des moines-artistes qui n'étaient pas payés pour ce travail. Mais Shapiro considère que les contrats entre mécènes et peintres du *Cinquecento* montrent une toute autre réalité.³⁰² Il souligne, dans la lignée de Wackernagel, que la plupart des œuvres originales de peinture étaient réalisées sur commande et dans un but précis, et qu'à côté de ces œuvres de commande qui nécessitaient souvent un long travail et des matériaux coûteux, existait un "art industrialisé destiné au marché".³⁰³

Il introduit aussi une idée qui sera approfondie par les historiens des décennies suivantes. Il souligne que la relation de dépendance du peintre vis-à-vis de son commanditaire, et la précision des commandes sur certains points, n'impliquait pas que l'état final du produit demandé soit toujours défini de façon très précise.³⁰⁴ En ses propres termes, il estime erroné de considérer que les artistes étaient dans un statut "comparable à celui d'employés devant appliquer des consignes strictes et contraignantes de l'Eglise et/ou des guildes".³⁰⁵ Il estimait donc peu probable que les peintres aient ressenti les exigences spécifiées dans leurs commandes par l'Eglise ou les règles d'exécution et de qualité fixées par les guildes comme des atteintes à leur liberté artistique.³⁰⁶

Dans les années 1990, la thématique a été précisée et renouvelée en particulier par un article de Gilbert (1998) qui a été publié, non sans un certain retentissement, dans le *Renaissance Quarterly*. Ce papier étudie sur la base d'assez nombreux exemples concrets la pertinence de l'opinion, que l'auteur estime alors répandue et qu'il souhaite combattre, selon lesquelles les commanditaires de la Renaissance exerçaient un contrôle formel et créatif relativement détaillé et potentiellement vétilleux sur les œuvres qu'ils commandaient. Dans la plupart des cas et sauf exception, cet article suggère que tel n'était pas le cas – d'où la question qui donne son titre à l'étude: *What did the renaissance patrons buy?* L'article fait référence à plusieurs colloques d'historiens relatives à l'étude de la commande artistique qui s'étaient tenus dans les années 1990 notamment à Washington, Melbourne et Hambourg. L'idée de ces colloques était

³⁰² Cf. Shapiro (1964), p. 363.

³⁰³ Cf. Shapiro (1964), p. 363.

³⁰⁴ Cf. Shapiro (1964), p. 365.

³⁰⁵ Cf. Shapiro (1964), p. 366.

³⁰⁶ Cf. Shapiro (1964), p. 366.

de considérer que le sujet d'une œuvre d'art est mieux compris lorsque les intérêts du commanditaire sont bien connus, comme le proposait Berenson. D'où, selon Gilbert, un intérêt des historiens centré sur le commanditaire. A ce titre, Gilbert rappelle que la principale source documentaire pour traiter ce sujet dans l'Italie de la Renaissance est constituée par les contrats entre commanditaires et peintres, quand il y en avait. Sa thèse consiste à affirmer les commanditaires choisissaient assez rarement le sujet et le contenu exacts du tableau qu'ils commandaient. Il cite des exemples d'études qui semblent contredire sa thèse - par exemple celle d'Ettlinger (1965) qui considère qu'il n'y a rien d'anormal pour des commanditaires à déterminer les images jusque dans le détail mais Gilbert rappelle que cette étude portait sur les fresques de la chapelle Sixtine dont l'objectif était de faire la propagande d'une politique du pape jusque dans des petits détails. La thèse de Gilbert consiste en fait à montrer qu'une analyse des sources contractuelles suggère qu'un contrôle détaillé des thèmes dans les commandes artistiques n'est observable qu'en cas de présence d'un conseiller lettré du commanditaire ou d'une signification sophistiquée derrière l'œuvre. En dehors de ces cas, selon Gilbert, le rôle des artistes était bien plus actif que ce qui était supposé, et, de façon générale, l'artiste jouissait d'une assez grande liberté quant au choix du sujet à peindre : cette règle serait valable tout au long de la Renaissance, du XIV^e siècle au XVI^e siècle.³⁰⁷

Ainsi, selon Gilbert et sur la base des documents contractuels disponibles, Isabelle d'Este avait-elle laissé le plus souvent à la discrétion de Bellini le thème des commandes qu'elle lui avait adressées. Avec Péruçin, elle est nettement plus précise en envoyant des esquisses, mais même dans ce cas Isabella lui laisse la liberté de s'en éloigner selon ce qui lui semblera bon. Le beau-père d'Isabelle, le marquis Frédéric, lui aussi laisse aux artistes la liberté de faire les choses qui leur convenaient. Au total, Isabelle n'aurait pas commandé des programmes symboliques détaillés³⁰⁸ et, toujours suivant Gilbert, Clément VII laissait Michel-Ange « faire ce qu'il pensait qui conviendrait ».³⁰⁹

Gilbert convient que des contre-exemples à sa thèse de la grande liberté laissée à l'artiste existent, mais qu'ils correspondent à des cas très spécifiques et donc de signification limitée. Il cite ainsi le cas du refus de l'évêque – et bientôt cardinal – de Trente au sujet de la proposition de Dosso Dossi de peindre dans son palais épiscopal une fresque représentant le sac de Rome,

³⁰⁷ Cf. Gilbert (1998), pp. 392-400.

³⁰⁸ Cf. Gilbert (1998), p.423.

³⁰⁹ Cf. Gilbert (1998), p.415.

car il craignait que le message ne soit ambigu si le pape venait à visiter son palais.³¹⁰ Gilbert cite aussi un autre cas assez spécifique impliquant Vasari et Côme de Médicis. Ce dernier demande au peintre deux changements bien précis dans des peintures pour la salle des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio : la représentation de sa guerre contre Sienne ne devait pas comporter des généraux autour de lui car il avait planifié cette guerre seul et ne souhaitait être entouré que d'allégories du silence ou d'autres vertus; et Vasari devait intégrer toutes les acquisitions territoriales en une scène plutôt que de montrer chaque conquête par une scène.³¹¹

Des quelques exemples qu'il analyse, Gilbert croit pouvoir commencer à évoluer vers un résultat plus général selon lequel les commanditaires de peintures durant la Renaissance italienne étaient surtout intéressés par l'exaltation de leur famille plus que par des considérations stylistiques ou religieuses.³¹² Gilbert cite ici explicitement le traité de Pontano³¹³ et se recommande aussi des travaux d'Haskell qui avait pu souligner dans son ouvrage de 1963 l'assez grande liberté laissée selon lui aux peintres quant au sujet de leur œuvre, même dans des commissions importantes.³¹⁴

Au final, Gilbert répond à la question initiale *What did the renaissance patrons buy?* en soutenant que les commanditaires cherchaient le plus souvent à acquérir, grâce aux commandes de peintures, l'augmentation de leur honneur et de leur splendeur: il s'agit là de la thèse de Goldthwaite, explicitement cité en bas de page par Gilbert. Selon ce dernier, les commanditaires indiquaient le sujet des œuvres d'une façon très générale, par exemple en offrant le titre, mais ont laissé essentiellement les professionnels réaliser les détails comme bon leur semblait - et même dans certains cas, le thème lui-même était laissé à l'artiste.³¹⁵

L'argumentation de Gilbert est rapidement réapparue sous la plume d'autres historiens dans les années qui ont suivi la publication de son étude de 1998. Ainsi Blume, qui étudie en 2003 les autels de la fin du XVe siècle à Florence, estime que les commanditaires cherchaient surtout à renforcer leur réputation sociale et leur honneur, ainsi élevé au rang de facteur non matériel déterminant dans la fixation du prix des œuvres d'art.³¹⁶ De même, en 2003, O'Malley ou

³¹⁰ Cf. Gilbert (1998), p.433.

³¹¹ Cf. Gilbert (1998), p.437.

³¹² Cf. Gilbert (1998), p.424.

³¹³ Cf. Gilbert (1998), p.424.

³¹⁴ Cf. Gilbert (1998), p.439.

³¹⁵ Cf. Gilbert (1998), p.446.

³¹⁶ Cf. Blume (2003), p.152 et p.155 resp.

Kubersky-Piredda montrent que le prix n'était pas nécessairement corrélé à la taille de l'œuvre et au nombre de personnages représentés, mais que d'autres facteurs intervenaient, par exemple la réputation de l'artiste qui rejaillit sur le prestige du commanditaire.

L'étude de Gilbert présente toutefois des limites méthodologiques assez évidentes, et si la question posée est pertinente, la méthode mise en oeuvre pour y répondre ne paraît guère adaptée pour parvenir à une réponse probante. En effet, la démarche de Gilbert n'a rien de systématique: elle procède par accumulation d'un nombre finalement limité d'exemples, qui ne peut prétendre à prouver quoique ce soit de très significatif. La question *what did the renaissance patrons buy?* – ou, en d'autres termes, les commanditaires poursuivaient-ils des intérêts individuels au-delà des strictes considérations esthétiques - demeure donc objectivement posée après la lecture de son article.

Une façon d'y répondre très partiellement sans engager une approche au cas par cas peut consister à considérer de façon préliminaire une catégorie de mécènes *a priori* parmi les plus susceptibles d'être sensibles aux caractéristiques formelles d'une peinture: les commanditaires ecclésiastiques de la Contre-Réforme. Hauser estimait dans les années 1950 que le concile de Trente constituait la "mise sous tutelle complète des artistes" avec un programme iconographique précis aux termes duquel les arts devaient refléter le programme apologétique et doctrinal du Concile, allant jusqu'à considérer que « dans le cas où il n'existe pas d'évidence directe de collaboration entre peintres et théologiens, elle peut être admise a priori », ³¹⁷ phrase naturellement inacceptable du point de vue méthodologique. Des travaux plus récents et systématiques d'historiens conduisent à nuancer très sensiblement ce genre de considération. Le Concile de Trente avait prévu, en plus des visites pastorales de l'évêque dans son diocèse pour vérifier la bonne application des textes conciliaires, l'envoi de délégués du Siège apostolique. De fait, le pape Grégoire XIII envoya immédiatement des délégués dans un grand nombre de diocèses, et en particulier saint Charles Borromée à Bergame en 1575. Or, comme le remarque M. Hochmann, il ne semble pas que le contrôle exercé sur les peintures et les sculptures était très rigoureux ou qu'il obéissait à des règles très précises: les commentaires à ce sujet lors de la visite de Charles Borromée sont bien peu nombreux. ³¹⁸ Cette discrétion prouve que les préoccupations des grands théoriciens de l'époque (Giglio ou Paleotti) étaient loin d'être partagées par tous les responsables. A Venise, le même auteur estime douteux qu'un

³¹⁷ Cf. Hauser (1953), p.355.

³¹⁸ Cf. Hochmann (1992), p.268. Sur ce point, voir aussi Nelson et Zeckhauser (2008), p.59.

contrôle permanent ait pu être exercé par le patriarche sur la production de tableaux et de sculptures destinés aux églises dans la période post-tridentine.³¹⁹ Au-delà des écrits théoriques de l'époque, comme celui de Dolce, il est en réalité difficile de définir précisément ce en quoi consisterait précisément un style pictural religieux imposé par la Contre-Réforme.³²⁰ Au fond, les recommandations du jésuite Antonio Possevino qui considère que la peinture religieuse, en tant que peinture d'histoire, doit éviter toute erreur et fausse représentation car elles constituent comme des livres qui transmettent la doctrine, sont relativement peu prescriptives du point de vue iconographique.

La demande de peintures des confréries, nouvel acteur dans le paysage institutionnel de l'époque, répondait souvent à des considérations de prestige social et de magnificence. Dans son ouvrage de 1993, Goldthwaite développe sa présentation de ces confréries dans lequel il pense percevoir un nouvel aspect un mouvement de laïcisation de l'Église. Il s'agissait d'associations d'entraide et de charité, qui récoltaient des fonds pour des œuvres de charité (doter les filles des confrères les plus pauvres, payer les frais d'obsèques des confrères décédés, prendre en charge les besoins spirituels des prisonniers...).³²¹ L'activité de ces confréries comportait une importante dimension liturgique, centrée sur la dévotion mariale, les sacrements, la propagation de la doctrine chrétienne. Elles pouvaient être soutenues par l'autorité ecclésiastique – ainsi Paul III a encouragé les confréries favorisant la dévotion eucharistique³²² - mais étaient laïques. A Venise, elles étaient placées uniquement sous l'autorité du Conseil des Dix. Elles participaient aux festivités officielles par des cortèges ou des chars avec des groupes sculptés accompagnés de confrères costumés représentant des scènes bibliques.³²³ Les plus importantes et riches étaient les *Scuole grandi* issues de compagnies laïques de flagellants remontant à la fin du XIIIe siècle et au début du XIVe siècle. Venise au XVIe siècle en comptait six, dont chacune rassemblait entre 500 et 600 membres. Beaucoup commandèrent des autels, des chapelles, des oratoires. Les bannières qu'elles utilisaient dans les processions pouvaient être peintes par des artistes de premier rang.³²⁴ Leur puissance financière pouvait être importante. Cipolla compte que la *Scuola* de saint Roch à

³¹⁹ Cf. Hochmann (1992), p.276.

³²⁰ Cf. Hochmann (1992), p.281 et p.283.

³²¹ Cf. Hochmann (1992), p.321.

³²² Cf. Goldthwaite (1993), p.114.

³²³ Cf. Hochmann (1992), p.319.

³²⁴ Cf. Goldthwaite (1993), p.118.

Venise avait accordé 13027 ducats d'aumône entre 1561 et 1565, soit l'équivalent de 70290 jours de salaire d'un ouvrier.³²⁵ Compte-tenu du nombre de leurs membres et de leur surface financière, les confréries jouaient un rôle important dans la vie artistique de Venise en général, et dans la demande de peintures religieuses en particulier, pour lesquelles elles constituaient d'importants mécènes.³²⁶

Dans ce contexte, est-il possible d'identifier des caractéristiques formelles spécifiques aux peintures dont les confréries passaient commande ? Cela ne paraît pas être le cas selon M. Hochmann qui estime vain de vouloir rechercher dans les tableaux peints pour les *Scuole* l'expression d'un goût propre à ceux qui les dirigeaient, même si la vocation charitable de ces institutions est souvent présente dans l'iconographie des oeuvres commandées. En particulier, il serait schématique de ne voir dans le style du Tintoret que l'expression de la dévotion des membres des *Scuole*.³²⁷

Plus avérée est l'importance de la concurrence entre les confréries: les *Scuole grandi* observaient ce que faisaient les autres et voulait faire montre d'une splendeur encore plus grande.³²⁸ Leurs commandes étaient prestigieuses et faisaient travailler de nombreux artistes. La décoration de la *Scuola* de saint Roch, importante commande qui fut attribuée au Tintoret aux dépens, entre autres, de Véronèse en 1564, en fournit un exemple fameux. Le comportement concurrentiel entre *Scuole* cherchant à renforcer leur prestige et réputation n'était pas contradictoire avec leurs finalités désintéressées, charitables et religieuses. A Venise, ces confréries étaient essentiellement dirigées par des *cittadini* auxquels étaient réservées les charges les plus importantes des *Scuole*.³²⁹ De nombreux membres de la bourgeoisie cherchaient à augmenter leur prestige social par la protection qu'ils accordaient aux grandes institutions de bienfaisance et les programmes décoratifs qu'elles financent. On peut ainsi citer ici l'exemple du mécénat du médecin Tommaso Rangone à la *Scuola di San Marco*, ou des riches marchands-drapiers de la famille Bontempelli dans les *Scuole* du Rosaire ou de san Rocco. A Venise les confréries offraient à la classe des *cittadini* un substitut à l'exercice du pouvoir politique exclusivement exercé par les patriciens³³⁰ et une modalité de

³²⁵ Cf. Cipolla (1976), p.22.

³²⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.121.

³²⁷ Cf. Hochmann (1992), pp.336-337.

³²⁸ Cf. Hochmann (1992), p.321.

³²⁹ Cf. Hochmann (1992), p.319.

³³⁰ Cf. Hochmann (1992), p.189.

participation aux mécanismes de reconnaissance sociale permis par le mécénat – exercé de façon directe par une collection personnelle ou indirectement via la participation à une des *Scuole grandi* –, déjà étudiée dans le chapitre *supra* sur la demande de peintures au *Cinquecento*.

Que retenir de ces considérations relatives aux travaux des historiens des années 1990 quant aux objectifs des commanditaires de peintures au *Cinquecento*, et notamment des commanditaires de peintures religieuses? *A tout le moins, qu'il est difficile d'identifier des mécènes mûs par des considérations socialement désintéressées au XVIe siècle en Italie, et que la situation habituelle correspond plutôt à celle d'un commanditaire qui attend de la commande, entre autres, un surcroît de prestige social* tels que Veblen, Sombart et Goldthwaite, entre autres, ont pu l'étudier chacun à leur époque.

Toutefois, comme nous allons le voir dans la section qui suit, ce constat d'une forme de permanence du motif de la magnificence au XVIe siècle après sa théorisation au XVe siècle, n'est pas exclusive de l'émergence au *Cinquecento* d'autres motifs de consommation d'objets de luxe en général et de peintures en particulier.

Etudes d'un essor au XVIe siècle italien d'un goût pour la « splendeur » privée et d'une demande privée de peintures

Selon les historiens depuis les années 1980, un autre *ethos* du luxe privé constituerait un facteur clé pour expliquer l'essor d'une demande de peintures au *Cinquecento*³³¹ en termes quantitatifs mais aussi, possiblement, formels.

L'intérêt des historiens pour l'émergence de la « splendeur » privée et l'ornement de la maison

Pour Sombart, l'émergence du “luxe égoïste” est une des caractéristiques du XVIe siècle italien. Il distinguait entre un “luxe altruiste” – comme l'élévation d'un autel dans une église – et un “luxe égoïste” ou, mieux, privé.³³² Son ouvrage porte sur le second – le luxe individuel ou personnel, qui est joie des sens tout en étant alimenté par le désir de se distinguer des autres.

³³¹ Cf. par exemple Goldthwaite (1987a), page 15.

³³² Cf. Sombart (1913), p.50.

Plusieurs historiens de la fin du XXe siècle feront le rapprochement entre ce que Sombart appelle le “raffinement” – qui correspond à la dimension qualitative du luxe en général et donc aussi du luxe privé – et ce que le napolitain Giovanni Pontano nommait, à la fin d’une vie bien remplie au service des princes, la vertu de “splendeur” (*De Splendore*) dans son *Traité des vertus sociales* publié en 1498.

Chez Pontano, la vertu de splendeur est le complément de la magnificence et son extension logique dans le monde privé.³³³ Alors que la magnificence s'exprime dans l'architecture publique, la splendeur s'exprime dans le raffinement de l’existence que mène une personne à l’intérieur de son logis, avec des meubles, des objets décoratifs, *des peintures*, des jardins, l’habillement...³³⁴

Dans son élaboration de la notion de splendeur, Pontano se veut fidèle à l’enseignement de saint Thomas sur la magnificence: pour lui aussi, la dépense doit correspondre au statut social et économique du commanditaire,³³⁵ et pour lui aussi la vertu de splendeur doit constituer un juste milieu aristotélicien (en l’occurrence, entre le vulgaire et un raffinement exagéré et « tape-à-l’oeil »).³³⁶

Toutefois, il est clair qu’il ouvre une porte nouvelle: avec lui, “*le monde futile de l'accessorio était donc promu au rang de manifestation normale et recommandable de la magnificence domestique*” comme le dit Guerzoni³³⁷ - ou, comme disait Sombart, du “luxe égoïste”. Pontano mentionne en effet explicitement que la splendeur porte davantage sur les choses privées, et qu’elle ne dédaigne pas un objet parce qu’il serait de petite taille ou de courte durée.³³⁸ Il loue la présence d’objets ornementaux, parmi lesquels il classe la peinture : « Nous qualifions d’ornementaux les objets que nous acquérons non pas tant pour les utiliser que pour l’embellissement et les finitions, tels que les sceaux, les peintures, les tapisseries, les divans, les sièges en ivoire, les étoffes tissées avec des pierres précieuses, des caisses et des coffrets diversement peints à la manière arabe, petits vases de cristal et autres choses de ce genre avec lesquelles on orne la maison selon les circonstances et avec lesquelles on décore et dresse les tables. La vue de ces objets donne du prestige au propriétaire de la maison, lorsqu’ils sont vus

³³³ Cf. Goldthwaite (1987b), p.167. Voir aussi Welch (2002), p.214.

³³⁴ Cf. Pontano (1498, rééd. 2002), page 222:

³³⁵ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.72.

³³⁶ Cf. Welch (2002), p.213.

³³⁷ Cf. Guerzoni (2011), p.158.

³³⁸ Cf. Pontano (1498, rééd. 2002), p.222.

par les nombreuses personnes qui fréquentent sa maison». ³³⁹ Pour lui, l'élément qui importe est que l'objet soit rare et différent. ³⁴⁰ La splendeur, selon lui, n'implique pas nécessairement le fait d'ouvrir son logement à la vue du public (et il cite alors le cas de collections de pierres précieuses). ³⁴¹

Le contexte de rédaction du *De Splendore* de Pontano suggère l'existence d'une dimension sociologique de cette vertu. Pontano et les dédicataires de ses différents livres n'étaient pas des aristocrates de la cour de Naples, mais des responsables de haut rang de l'administration au service du roi. ³⁴² Une nouvelle fois apparaît l'idée que les moyens financiers à la disposition de l'homme splendide peuvent valablement être plus limités que ceux d'un prince magnifique. ³⁴³

Il est significatif de noter que les historiens contemporains qui se sont penchés sur la consommation d'œuvres d'art au *Cinquecento* estiment la référence à Pontano comme un passage obligé – au point de parler de “révolution de la splendeur”, ³⁴⁴ de notion “complètement nouvelle dans le système” ³⁴⁵ à l'origine par exemple, selon Goldthwaite, du *studiolo*, pièce remplie de curiosités que l'on apprécie dans sa vie privée et de collectionneur. ³⁴⁶ Le *Traité* de Pontano a fait l'objet d'analyses notamment de la part d'historiens des arts décoratifs et il figure en bonne place des analyses contemporaines menées par les historiens qui s'intéressent au lien entre décoration intérieure et positionnement social au XVI^e siècle italien. ³⁴⁷ En écho au *Traité* publié par Pontano en 1498, d'autres auteurs citent aussi le *Traité sur la magnificence* d'Alessandro Piccolomini en 1552. ³⁴⁸ Des travaux récents rappellent aussi l'article de Frazer-Jenkins (1970) qui porte sur le XV^e siècle, donc un siècle avant le *Traité* de Piccolomini. ³⁴⁹

Il n'est pas exclu que la référence contemporaine récurrente à Pontano, dans le domaine historiographique qui nous occupe, soit en partie exagérée. En effet, le XVI^e siècle n'a pas

³³⁹ Cité par Welch (2002), p.215. Voir Pontano (1498, rééd. 2002), p.224. Je traduis.

³⁴⁰ Cf. Pontano (1498, rééd. 2002), p.223.

³⁴¹ Cf. Welch (2002), p.216.

³⁴² Cf. Welch (2002), p.218.

³⁴³ Cf. Welch (2002), p.218, col. 2.

³⁴⁴ Cf. Guerzoni (2011), p.157.

³⁴⁵ Cf. Goldthwaite (1993), p.209.

³⁴⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.171.

³⁴⁷ Cf. Hohti (2010), qui analyse la décoration des habitats des artisans siennois au XVI^e siècle.

³⁴⁸ Cf. Guerzoni (2011), p. 139.

³⁴⁹ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.69.

manqué d'auteurs à la plume discordante, tel Tristano Caracciolo à Naples qu'inspiraient de plus traditionnelles considérations éthiques et religieuses en faveur de la parcimonie et de l'austérité.³⁵⁰

Dans tous les cas, la “naissance de la splendeur” au tournant du XVIe siècle, sous la plume d'un auteur né dans les années 1420 et qui décédera en 1503, ne ménage encore aucune place spécifique à la peinture par rapport aux autres ornements du logis – textiles, bronzes, céramiques, objets divers...-, lesquels eux-mêmes sont placés après les meubles dans le mouvement de la réflexion de notre auteur.

L'idée de consumérisme artistique et pictural au Cinquecento : l'influence sur les historiens de l'art anglo-saxons de l'anthropologie et de la recherche en marketing des années 1980

Pour l'histoire sociale de l'art, les années 1980 constituent une période de rapide montée en régime, caractérisée notamment par un dialogue transdisciplinaire avec certaines sciences sociales.³⁵¹ Pour le sujet qui nous occupe, ce dialogue transdisciplinaire a toutefois davantage été noué avec l'anthropologie et le marketing qu'avec l'économie, en lien notamment avec une orientation assez directement opposée aux théories économiques standards. Les historiens de cette période ont élaboré l'idée de l'émergence du consumérisme artistique et pictural du *Cinquecento* en s'inspirant explicitement d'études anthropologiques (notamment Douglas et Isherwood (1979))³⁵² ou de certaines recherches en marketing (Holbrook et Hirschmann (1982), Havlena et Holbrook (1986), Holbrook *et al.* (1984)).

En ce qui concerne les travaux anthropologiques souvent cités par les historiens sociaux de l'art de la fin du XXe siècle, l'ouvrage *The world of goods* de Douglas et Isherwood (1979) constitue une référence récurrente. La thèse de Douglas et Isherwood, reprise directement par Goldthwaite, est que la demande de biens matérialise essentiellement des catégories culturelles: reprenant l'hypothèse standard des ethnographes suivant lesquels les possessions matérielles ont toutes une signification sociale, nos auteurs développent une analyse

³⁵⁰ Cité par Nelson et Zeckhauser (2008), p.71. Tristano Caracciolo était un ami de Pontano et faisait partie des cercles humanistes. Toutefois, dans son *De varietate fortunae*, il fait figurer en incipit le *Vanitas vanitatum*, ce qui fournit une bonne idée de son analyse des aspirations humaines, du moins les mondaines et les matérielles.

³⁵¹ Cf. Gombrich (1975) pour des considérations méthodologiques d'ensemble sur ce sujet.

³⁵² Pour une autre approche anthropologique, cf Miller (1987). Pour des analyses anthropologiques du goût cités par les historiens de l'art des années 1980 et 1990, voir Haskell et Penny (1981), Shanahan et Hendon (1983), Haskell (1989).

anthropologique qui emprunte à la phénoménologie et au structuralisme de leur époque, et finit par se rapprocher de la sociologie. Selon eux, la demande de biens ne peut jamais être expliquée uniquement à partir des propriétés physiques du bien. L'objectif final du consommateur consiste à envoyer une information sur une scène culturelle toujours changeante.³⁵³ Au passage, ils rejettent la distinction entre biens normaux et biens de luxe, perçue comme normative, au motif que l'élément structurant est le message social de l'acte de consommer tel ou tel bien.

Les historiens de l'art ne retiendront pas leur critique de la notion de "biens de luxe" mais utiliseront beaucoup une possibilité que leur offraient alors, semble-t-il, cette analyse: celle de pouvoir parler de consommation en termes non économiques mais sociologiques. C'est ce que fera Goldthwaite (1987b) avec sa notion d'*Empire of things* pour parler du *Cinquecento*, évidemment siamoise du *World of goods* de Douglas et Isherwood.

Ces anthropologues combattent par ailleurs, avec quelque véhémence, ce qu'il perçoivent comme un aveuglement de l'analyse économique quant au comportement de consommation. Ils reprochent à la théorie de l'utilité d'être muette sur les *objectifs* du consommateur dans l'acte d'acheter un bien, et qu'elle postule un agent individuel sans interaction avec les autres personnes.

Toutefois, la critique anti-économique de nos auteurs est ambiguë et pour cela même intéressante pour la suite de notre propos. Douglas et Isherwood notent que les pires détracteurs de la méthode des économistes sont... d'autres économistes³⁵⁴, et que la démarche qui s'approche le plus d'une anthropologie de la consommation est celle d'un autre économiste, Milton Friedman, avec son concept de revenu permanent sur lequel nous reviendrons. Ils déplorent que les travaux de Friedman dans le domaine de la consommation n'aient, selon eux, jamais fait l'objet d'une formalisation algébrique et ne fassent qu'alimenter des "notes de bas de page".³⁵⁵

En réalité, les travaux de Friedman ne sont pas vraiment passés inaperçus, contrairement à ce que suggèrent Douglas et Isherwood, car ils ont reçu le prix Nobel d'économie. Et ils ont été

³⁵³ Douglas et Isherwood (1979), p.95.

³⁵⁴ Et non des moindres : Kevin Lancaster a été l'un des plus grands théoriciens de la consommation des décennies 1960-1980. Il a en effet contribué à enrichir la formulation des fonctions d'utilité et construisant des « fonctions à deux étages » ou imbriquées, toujours largement utilisées aujourd'hui par les économistes.

³⁵⁵ Cf. Douglas et Isherwood (1979), p.54.

bien formalisés mathématiquement et développés dans le modèle du cycle de vie de Modigliani et Brumberg (1954), cadre de référence pour l'analyse macroéconomique de la consommation, jamais remis en cause depuis soixante ans, et couronné aussi du Nobel. Nous reviendrons plus loin sur le modèle du cycle de vie.

Une démarche convergente animait dans les années 1980 la recherche en marketing d'auteurs anglo-saxons, qui elle aussi estimait trop restrictive la méthode des économistes pour étudier la consommation. Cette dernière était perçue comme réduisant les choix du consommateur en termes de conséquences pour son utilité. Les chercheurs en marketing de l'époque soulignent l'importance à leurs yeux d'une approche complémentaire, davantage psychologique³⁵⁶ et expérimentale, à même de mieux tenir compte des émotions et du plaisir du consommateur – y compris du plaisir esthétique.³⁵⁷ La consommation est vue comme un état subjectif de conscience³⁵⁸, voire un jeu.³⁵⁹ La démarche est perçue comme applicable aux biens artistiques.³⁶⁰

A la fin des années 1980, Goldthwaite reprend explicitement l'approche anthropologique de Douglas et Isherwood (1979) comme une confirmation (ou une justification) de sa thèse selon laquelle la richesse de l'Italie au *Cinquecento* n'explique pas en soi pourquoi serait apparue une demande pour de nouveaux types d'objets (en l'espèce, des œuvres d'art, et notamment des peintures de chevalet accrochées au mur des intérieurs privés). Il considère que les habitudes de consommation dépendent de la *culture matérielle* de cette époque, réincarnation dans le monde des objets de la culture intellectuelle étudiée un siècle plus tôt par Burckhardt. Il renvoie alors à la notion de *splendeur* du *Cinquecento* qui, selon lui, tranche avec la culture matérielle de l'Europe médiévale antérieure.³⁶¹

Un point historiographique significatif est que les historiens contemporains semblent en effet considérer que l'évocation de Pontano suggère que l'envol de la production d'œuvres d'art au *Cinquecento* reflète en partie l'émergence d'une demande « culturelle ». Cette demande ne résulte pas uniquement d'une « *analyse économique au sens propre du terme* » qui

³⁵⁶ Cf. Berlyne (1971).

³⁵⁷ Cf. Havlena et Holbrook (1986).

³⁵⁸ Cf. Holbrook et Hirschmann (1982), pp.132-135.

³⁵⁹ Cf. Holbrook *et al.* (1984). « Jeu » est ici entendu au sens ludique, et non au sens économique d'interaction stratégique.

³⁶⁰ Cf. Holbrook et Hirschmann (1982), p.138.

³⁶¹ Cf. Goldthwaite (1987b), pp.155-156.

s'intéresserait seulement à « *la valeur de l'activité économique productive en tant que tel* ». ³⁶² Goldthwaite n'aura de cesse de rappeler que son étude est essentiellement une analyse de la demande ³⁶³ menée en termes anthropologiques et pas uniquement économiques. La démarche est ici pratiquement aux antipodes de celle de Lopez dans les années 1950 – dont Goldthwaite est, comme on l'a vu au chapitre précédent, un critique systématique.

Les réflexions de Goldthwaite sont aussi influencées par les développements de la recherche en marketing de l'époque quand il affirme que le *Cinquecento* voit naître « *une société de consommation qui rend hommage à la passion de dépenser à l'origine du système capitaliste en Occident* » ³⁶⁴ où « *la société moderne de consommation, avec son insatiable consommation définissant le rythme de production pour davantage d'objets et de changements de style, a vu pour la première fois ses prémisses, sinon sa naissance, dans les habitudes de dépenses des Italiens à la Renaissance* ». ³⁶⁵

L'influence de l'anthropologie et de la recherche en marketing n'est pas sans limite chez Goldthwaite. En héritier conscient et soigneux de Sombart et Veblen qui déjà théorisaient les phénomènes de mode, Goldthwaite critique explicitement l'approche anthropologique en ce qu'elle ignore, selon lui, certaines dynamiques de la consommation – comme les modes qu'il considère comme un aspect central de la nouveauté consumériste du *Cinquecento*. ³⁶⁶ Notre auteur souligne les influences réciproques entre consommateurs, les phénomènes d'imitation, d'émulation entre les commanditaires ou entre confréries. ³⁶⁷ Pour lui, le consumérisme implique des situations où les producteurs introduisent de nouveaux produits et changent les modes. ³⁶⁸

Goldthwaite apporte pour l'essentiel deux éléments factuels à l'appui de sa thèse sur l'émergence du consumérisme au *Cinquecento*. Le premier est lié à l'apparition de traités de l'art de gouverner sa maison au XVIe siècle. Les historiens des années 1980 qui se sont penchés sur la question ³⁶⁹ considèrent que la traduction par l'humaniste Piccolomini de l'*Economique*

³⁶² Cf. Goldthwaite (1993), p.209.

³⁶³ Cf. Goldthwaite (1993), p.8.

³⁶⁴ Cf. Goldthwaite (1987b), pp.154.

³⁶⁵ Cf. Goldthwaite (1987a), p.16.

³⁶⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.5.

³⁶⁷ Cf. Goldthwaite (1993), p.134s.

³⁶⁸ Cf. Goldthwaite (1993), p.253.

³⁶⁹ Cf. Frigo (1985).

de Xénophon a constitué comme un déclencheur pour la diffusion des manuels de tenue de son logis pour tous ceux qui souhaitaient vivre comme des nobles. Parmi ces traités, on peut citer ceux de Giacomo Lanteri (*Della Economica*, 1560), du Tasse (*Le père de famille*, 1585), d’Alessandro Piccolomini (*Della istituzione morale*, 1569, traduit en langue française dès 1581), d’Odoardo Baviera (*Vero metodo della cristiana politica ed economia*), ou de Giovan Battista Assandri à la fin du XVI^e siècle.³⁷⁰ Le thème central de ces ouvrages est l’administration et la conservation des biens matériels dans son intérieur privé. Ces textes concentrent leur attention sur la vie privée et beaucoup moins sur la vie sociale au-delà des murs de la maison. Ils illustrent et expliquent l’honneur associé au savoir-dépenser sa richesse de façon appropriée.³⁷¹

Depuis une vingtaine d’années, les études historiques sur les données d’inventaires au XVI^e siècle, en particulier à Venise, tendent globalement à confirmer cette idée émise par Goldthwaite dès les années 1980. Tel était aussi le témoignage des voyageurs étrangers de l’époque.³⁷² A mesure qu’avance le XVI^e siècle, la demande privée de peintures accrochées aux murs des intérieurs augmente significativement et concerne des pans de plus en plus larges de la société. Depuis une vingtaine d’années, ces travaux historiques ont permis de résorber l’écart de connaissance statistique de la consommation de peintures dans l’Italie du XVI^e siècle, là où la même évolution était déjà bien renseignée, dès les années 1980-1990, pour les Pays-Bas du XVII^e siècle. Nous aurons l’occasion d’y revenir en détail bientôt.

Le second argument de Goldthwaite est, là encore, lié à l’urbanisation relativement importante – et indéniable selon les sources – de l’Italie au XVI^e siècle. Si la vie urbaine influence les attitudes de l’homme et ses relations avec ses semblables, alors ses habitudes de consommation évoluent aussi.³⁷³ L’apparition d’un nouveau type de noblesse issu d’une vie urbaine est selon lui à l’origine du consumérisme à l’occidentale, parce que la vie urbaine favorise la compétition dans la consommation, conduisant ainsi à davantage de constructions et de biens de luxe produits.³⁷⁴

³⁷⁰ Assez curieusement, Goldthwaite ne cite qu’un feuillet d’Alberti sur ce sujet pourtant important dans son raisonnement.

³⁷¹ Cf. Goldthwaite (1993), p.210.

³⁷² Cf. Hochmann (1992), p.177. Voir aussi Jestaz (2001).

³⁷³ Goldthwaite tire profit de l’occasion pour s’inscrire en faux vis-à-vis de l’herméneutique marxiste du milieu du siècle, vue au chapitre 2, en rappelant au passage que la théorie de la lutte des classes est selon lui en dehors du sujet dans ce domaine.

³⁷⁴ Cf. Goldthwaite (1987b), pp.174-175.

L'une des conséquences et des manifestations de ce consumérisme artistique et pictural au XVI^e siècle est effleurée par Goldthwaite à la fin de son ouvrage de 1993 : celle qui est relative à l'apparition de *phénomènes de mode artistique* (et donc aussi dans le domaine des peintures, du point de vue quantitatif ou formel).³⁷⁵ De façon étonnante, il y attache le nom de l'économiste Schumpeter et son intuition de la destruction créatrice, qui renvoie à des phénomènes de croissance macroéconomique et non d'interaction entre les comportements de consommation de plusieurs agents : il y a donc ici un contresens du point de vue économique. Le thème est très débiteur de la littérature d'anthropologie de la consommation des années 1980, ainsi que des développements de la recherche en marketing de la même période. Pour autant, Goldthwaite ne développe pas cette thématique en des analyses complémentaires. Elle ouvre pourtant, comme nous le verrons, un domaine de recherche potentiellement large, qui étudierait les éléments de répétition formelle dans les estampes (qui se développent considérablement au XVI^e siècle) et, par comparaison, dans les peintures de chevalet.

Le succès historiographique de la thèse de l'émergence du consumérisme au *Cinquecento* est indiscutable chez les historiens anglo-saxons de la Renaissance italienne. Par exemple, un auteur habituellement méticuleux³⁷⁶ reprend ainsi sans discussion cette notion.

Toutefois, si l'on élargit le champ des historiens à interroger, la question de savoir si l'émergence de la société de consommation et du consumérisme revient à l'Italie demeure aujourd'hui très débattue. En dehors du *Cinquecento*, les historiens de l'art des années 1980-1990 ont aussi pu estimer que les premiers développements du consumérisme artistique ont émergé durant le Siècle d'Or des Pays-Bas,³⁷⁷ ou dans l'Angleterre du XVII^e siècle.³⁷⁸ Dans le premier cas, les historiens soulignent souvent le rôle des *panden* et aussi de l'innovation technique au XVII^e siècle dans la peinture hollandaise qui a diminué les prix et aurait ainsi généré une nouvelle demande.³⁷⁹ Dans le second cas - celui de l'Angleterre -, sont parfois évoquées les caractéristiques techniques des enchères à Londres comme constituant des modalités de vente de peinture qui auraient permis d'élargir la demande potentielle à des clients moins connaisseurs et plus nombreux. Un autre argument, peut-être plus intéressant pour notre

³⁷⁵ Cf. Goldthwaite (1993), pp.253-254.

³⁷⁶ Cf. Guerzoni (2011), p.133, qui parle de "*consumérisme de la Renaissance italienne dans ses variantes individuelles et collectives*."

³⁷⁷ Cf. de Vries (1993) et de Vries (2008).

³⁷⁸ Cf. McKendrick (1982), Shamma (1990). Voir aussi Jardine (1996).

³⁷⁹ Cf. North (2009), p.779.

étude, souligne l'émergence au XVIIIe siècle en Angleterre d'un mouvement en faveur de la consommation de luxe pour favoriser la croissance du Royaume. L'idée commence à être exprimée dans un traité de Thomas Mun en 1664 qui estime indésirable que l'Angleterre soit tellement frugale qu'elle n'aurait plus besoin de biens étrangers et cesserait son commerce avec l'étranger.³⁸⁰ Plus encore, le *Discours sur l'échange* de 1690 d'un Nicholas Barbon estime que les pays ayant des lois somptuaires sont généralement pauvres car ces lois découragent l'industrie et l'ingéniosité qui répondent aux désirs et appétits sans limite des hommes.³⁸¹ Il est intéressant de constater que ces arguments se situent à l'exact opposé de la thèse appliquée par Lopez (1952) à l'Italie de la Renaissance, que nous avons présentée au chapitre précédent, et selon laquelle les dépenses de luxe précipitent le déclin économique.

La question de la place des femmes dans la demande privée de peintures au XVIe siècle italien

La question est soulevée, et de façon détaillée, par Werner Sombart avec sa plume un peu provocatrice mais son argumentation toujours structurée. Héritier d'une tradition antique rapprochant le luxe privé de l'influence féminine (cf. *supra*), Sombart précise son propos dans un chapitre entier de son ouvrage de 1913 intitulé « *Le triomphe de la femme* ». A ce jour, l'héritage historiographique des réflexions du sociologue allemand est encore étonnamment modeste, et semble-t-il faible chez les historiens de l'art du XVIe siècle italien. Mais le développement important des *gender studies* depuis une trentaine d'années amène à conjecturer que les deux chemins intellectuels devraient un jour se rencontrer, ce qui augure d'intéressants débats à venir – on l'espère en tout cas - pour l'étude de la demande de peintures au *Cinquecento*.

La conjecture de Sombart dans les années 1910 et ses résonances dans la recherche actuelle

A l'échelle d'une perspective multiséculaire allant du Moyen-Age aux temps modernes, Sombart pense discerner plusieurs tendances quant aux modalités d'expression du luxe. La plupart impliquent, selon lui, un rôle spécifique des femmes.

³⁸⁰ Cf. Berry (1994), p.104. On retrouve ici un argument macroéconomique qui converge avec la thèse de Sombart sur le luxe comme bénéfique pour la croissance économique.

³⁸¹ Cf. Berry (1994), p.115.

En premier lieu, Sombart voit à l'œuvre sur plusieurs siècles une “*tendance du luxe à l'intériorisation*”, c'est-à-dire des espaces publics vers les maisons privées.³⁸² Or toute une veine de travaux d'historiens estime que la maison privée durant la Renaissance tardive commence à devenir le domaine réservé des femmes,³⁸³ ce qui n'était pas le cas à la période médiévale. Les racines de cette intuition sont vebleniennes. L'un des disciples préférés du sociologue américain, H. Davenport, a prononcé en 1917 un discours au titre prophétique (*The Economics of Feminism*) où il analyse les conséquences d'une séparation des fonctions économique et domestique du logement privé au cours des siècles. Selon Davenport, quand la maison a perdu sa fonction de lieu de production, elle devient par construction un lieu d'ostentation, et la fonction de dépense ostentatoire est revenue aux femmes,³⁸⁴ pour deux raisons principales selon lui. L'ostentation implique que les femmes ne travaillent pas (la richesse du mari devant être suffisante) et la fonction de dépenser de façon ostentatoire leur revient en propre, précisément pour matérialiser la richesse du mari.³⁸⁵

L'argument de Davenport lié à l'organisation du foyer ne manque pas d'écho dans les études historiques menées à la fin du XXe siècle. L'étude de Rybczynski (1986) souligne que les pièces des maisons n'avaient pas de fonction spécialisée au Moyen-Age. Le salon qui, pendant la journée, recevait les personnes extérieures pour des activités économiques ou de détente, la nuit venue devenait la chambre à coucher de la famille.³⁸⁶ Tendanciellement, le barycentre des activités économiques et sociales des hommes (auquel les femmes participaient au Moyen-Age car ces activités avaient lieu dans le foyer) s'est déplacé à l'extérieur du logis, laissant aux femmes un autre type de travail spécialisé – le travail domestique. La question de savoir à quel stade de cette mutation se trouvaient les logis du *Cinquecento* demeure ouverte. Rybczynski la place au XVIIIe siècle dans les Pays-Bas mais il ne parle jamais du XVIe siècle italien, un oubli étonnant. L'étude récente de Hohti (2010) sur les intérieurs siennois au XVIe siècle suggère un certain degré de rémanence du modèle médiéval, mais son étude porte sur une population d'artisans et de commerçants qui présente ses spécificités. De même, Sombart est peu clair sur

³⁸² Cf. Sombart (1913), p.77.

³⁸³ Cf. Berry (1994), p.14.

³⁸⁴ Sur une dimension féministe de l'héritage de la sociologie de Veblen, voir Gilman (1999) et Jennings (1998).

³⁸⁵ Cf. Fiorito et Foresti (2019), pp.282-283.

³⁸⁶ Cf. Rybczynski (1988), p.18.

ce point, qui place le développement du luxe domestique “en Italie au XVe et au XVIe siècle”,³⁸⁷ une assertion à la précision peu satisfaisante.

Pour revenir à la tendance séculaire du luxe à l’intériorisation, elle se matérialise notamment par l’accumulation dans le lieu de vie de toutes sortes d’objets précieux, et notamment des meubles avec une fonction de confort qui est nouvelle à l’époque, ainsi que des ornements comme l’évoque Pontano, au sein desquels figurent les peintures.

Pour Sombart, “*tout cela est sans aucun doute l’œuvre de la femme et plus encore de l’amante*”³⁸⁸. L’apparition de la figure de la courtisane est méticuleusement décrite par Sombart, ainsi que son rôle croissant et de plus en plus toléré dans la société italienne de l’époque. Dans le cadre de notre étude, il suffit de mentionner que notre auteur estime que les amours illégitimes se sont développées à grande échelle au XVIe siècle en Italie, reflets d’une conception de l’amour qui, chez l’Arioste comme chez Rabelais, est compris comme un sentiment suprême et unique devant nécessairement être éloigné de toute institution créée par les hommes, voire sanctifiée par l’Église, pour des fins sociales et morales.³⁸⁹ Ceci fait apparaître à la Renaissance la figure de la courtisane, de la concubine, de la maîtresse, de l’amoureuse, ou de la femme entretenue, selon les cas. Sombart proclame sans fard le rôle de la femme, et spécialement de la femme objet de désir, dans le développement du luxe au *Cinquecento*,³⁹⁰ notamment dans les grands centres urbains de Venise et Rome. Selon lui, le rôle social des courtisanes élégantes a amené les épouses bourgeoises légitimes à suivre leur exemple dans le style et dans le goût.

La recherche historique contemporaine dans le domaine de la place sociale des courtisanes est assez fournie et ne paraît pas infirmer la thèse du sociologue allemand. Certes, Sombart cite pour l’essentiel le cas spécifique des courtisanes les plus connues et les plus prestigieuses – les Imperia ou Tullia – entretenues par les hommes les plus puissants – des Chigi ou des Strozzi (respectivement). La situation des femmes vendant plus ou moins directement leurs charmes était naturellement beaucoup plus variée, depuis l’élégante poétesse policée, conseillère et amoureuse, présente au cœur des cercles de pouvoir, experte en arts, habituée à évoluer dans

³⁸⁷ Cf. Sombart (1913), pp.80 et 82.

³⁸⁸ Cf. Sombart (1913), p.83.

³⁸⁹ Cf. Sombart (1913), p.41.

³⁹⁰ Cf. Sombart (1913), p.61.

les milieux les plus nobles, jusqu'aux pauvres êtres officiant sous les ponts du Tibre (femmes battues et veuves sans ressources, filles abandonnées).³⁹¹

La recherche historique actuelle sur le sujet tend à confirmer la thèse de Sombart quant à la visibilité et à la place dans la vie sociale – nécessairement ambiguë mais bien réelle - des courtisanes de haut rang au *Cinquecento*.³⁹² Une étude classique en la matière est celle de Patricia Fortini Brown qui s'intéresse à la figure d'Elisabetta Condulmer, courtisane vénitienne d'ascendance patricienne douteuse, et décédée en 1538.³⁹³ L'inventaire après décès réalisé par le notaire indique la présence de peintures de portraits, de nus féminins mais aussi de sujets religieux (Adoration des Mages, une Madeleine...). Une proportion non négligeable de ces peintures étaient de style flamand.³⁹⁴ Un autre indice de la visibilité et de la place dans la vie sociale de ces femmes est l'émergence de la figure très récurrente de la courtisane comme type de la femme menaçant l'ordre social dans les gravures à large diffusion de la fin du XVIe siècle italien.³⁹⁵ La question de leur influence sur les dépenses artistiques a toutefois été probablement moins étudiée en détail et de façon monographique.

Peu d'études existent aujourd'hui sur le mécénat féminin à la Renaissance italienne en ce qui concerne les peintures. Un ouvrage publié en 2013 et qui porte essentiellement sur le mécénat architectural, évoque la figure d'Isabella d'Este, idéal-type de la femme de la Renaissance érudite et raffinée,³⁹⁶ que nous aurons l'occasion d'évoquer plus loin lors de l'étude du degré d'implication des mécènes dans les caractéristiques formelles des peintures dont ils passaient commandes.

Au total, Sombart conjecture que le débat historique et sociologique sur le luxe privé au XVe siècle possède une très importante dimension liée aux genres, et que la demande d'objets de luxe pour la maison devient de plus en plus féminine. Au-delà du volume de la demande, le sociologue allemand va plus loin encore et implique aussi une dimension genrée dans les aspects formels mêmes de la peinture du *Cinquecento*: il considère en effet, au détour d'une phrase, que "*quand le luxe devient personnel, matérialiste, alors il s'exprime à travers la*

³⁹¹ Cf. Matthews Grieco (1997 réed. 2011), p.82.

³⁹² Cf. Cohen (1998), Canosa (1989) et Kurzel-Runtscheiner (1995), notamment.

³⁹³ Cf. Fortini Brown (2004 réed. 2005), pp.171s.

³⁹⁴ Cf. Fortini Brown (2004 réed. 2005), p.175.

³⁹⁵ Cf. Matthews Grieco (1997 réed.2011), p.77.

³⁹⁶ Cf. Frommel (2013), pp.115-125.

sensualité et plus encore dans le style de vie clairement marqué par l'érotisme”,³⁹⁷ soulevant ainsi un lien potentiel entre la privatisation du logis et le caractère érotique des thèmes des tableaux installés dans ces espaces privés.

Les thèses de Sombart soulèvent de vraies questions historiographiques et jamais elles n'apparaissent très éloignées de ce qui est probable, voire établi par la recherche historique contemporaine. Les limites de son argumentation n'en sont pas moins significatives. Ses assertions ne sont guères prouvées et contiennent peu d'exemples statistiques. Surtout, elles ne portent pas très spécifiquement sur la peinture: elles peuvent aussi s'appliquer aux meubles. Au total, plus qu'une thèse, il s'agit d'une conjecture qui nécessite de (nombreuses) investigations supplémentaires.

Une thématique encore relativement peu abordée par les Gender Studies sur le XVIe siècle italien

La conjecture de Sombart soulève des thématiques qui sont au cœur de la démarche de recherche des *Gender Studies* en histoire de l'art. Le genre (nous reprenons ce vocable désormais usuel) est inévitablement impliqué dans la demande, la création et l'interprétation de nombreuses peintures. Portraits de femmes, peintures impliquant des figures féminines avec des messages sous-jacents, voire autoportraits de femmes peintres (comme celui de Látivia Fontana) véhiculent des informations complexes - personnelles, sociales ou politiques - transmises visuellement à des hommes et à des femmes. La peinture pour des femmes, par des femmes et/ou au sujet de femmes est à la base de la réflexion sur la spécificité des femmes en tant que consommatrices (ou productrices) de peintures, ou sujets d'une culture visuelle d'une époque donnée.

Après l'étude séminale et polémique de Joan Kelly-Gadol en 1977 selon laquelle “les femmes n'ont pas eu de Renaissance”, les *gender studies* pour le XVIe siècle ont en réalité mis davantage de temps à prendre leur envol que pour d'autres périodes (notamment le XIXe et XXe siècle).³⁹⁸ Dans le domaine de la peinture, des monographies de femmes artistes sont rapidement apparues (sur Látivia Fontana, Sophonisba Anguissola...). L'analyse des portraits de femmes au XVIe siècle a parfois pu mobiliser des outils issus de la psychanalyse. Plus

³⁹⁷ Cf. Sombart (1913), p.51.

³⁹⁸ Cf. Welch (2000), p.206.

couramment et plus classiquement, ces études ont analysé des portraits de femme dans un contexte littéraire, notamment à partir des écrits de Pétrarque³⁹⁹.

Les *gender studies* privilégient les analyses transdisciplinaires mais l'économie demeure une discipline encore très peu mobilisée en ce domaine.⁴⁰⁰ De fait, les *gender studies* sur la demande féminine de peintures dans l'Italie du XVIe siècle – le thème précisément soulevé par Sombart - sont à ce jour relativement peu nombreuses. Toutefois, quelques travaux de recherche organisés en trois thématiques nous paraissent fournir des pistes spécialement intéressantes dans ce contexte.

La première thématique pertinente pour notre démarche porte sur les travaux de recherche relatifs à l'iconographie de la femme dans les gravures au *Cinquecento*. Elle met à jour deux idées relatives à des caractéristiques de demande qui peuvent intéresser l'analyse économique applicable aux peintures: l'existence de modes picturales, et l'existence d'un lien entre le type de produits iconographiques et le positionnement économique et social de la population qui l'achète.

L'étude en question, réalisée par S.F. Matthews-Grieco, porte sur les gravures à très large diffusion à la fin du XVIe siècle sous la forme de grandes feuilles avec de multiples vignettes – une sorte de bande dessinée - qui narraient soit un conte moralisant en différents épisodes, soit un ensemble de dessins allégoriques développant un même thème.⁴⁰¹ Le travail est centré sur l'analyse des messages véhiculés par ces estampes, relatifs à l'idéal du rôle social des femmes dans le contexte de la Contre-Réforme.

Naturellement, ce qui est vrai de l'estampe ne l'est pas forcément de la peinture au XVIe siècle en Italie. Les travaux qui étudient des thèmes iconographiques à partir d'estampes ne disent souvent pas grand-chose sur les peintures à l'huile, ne serait-ce qu'à titre de comparaison.⁴⁰² Contrairement à la gravure, les possibilités de reproduction de la peinture (cartons, calques...) ne sont pas aussi rapides ni aussi facilement réalisables en nombre. Factuellement, la peinture est donc un produit visuel plus coûteux que les gravures sur cuivre ou sur bois qui se généralisent dans toutes les couches de la société au XVIe siècle. En même temps, gravures et

³⁹⁹ Cf. Cropper (1976).

⁴⁰⁰ Cf. Johnson et Matthews Grieco (1997, rééd.2011), p.9.

⁴⁰¹ Cf. Matthews Grieco (1997, rééd.2011), p.65.

⁴⁰² Cf. Matthews Grieco (1991), en particulier son introduction qui n'évoque d'ailleurs pas le cas de la peinture.

peintures sont des arts visuels: ce qui concerne la demande pour les premières peut donc influencer sur la demande adressée aux secondes.

Les paragraphes suivants, qui portent donc sur les gravures, ont surtout pour objectif de prendre note de deux points validés par la recherche historique sur les estampes, dont l'application au cas des peintures à l'huile dans des recherches ultérieures ne peut être ni mécanique ni indifférenciée. Ils portent sur des caractéristiques de demande qui intéressent l'analyse économique, et sur lesquelles nous auront l'occasion de revenir. Il s'agit de l'existence de formules formelles répétitives – *i.e.*, de modes formelles – et d'un lien entre le type de produits iconographiques (par technique utilisée - cuivre ou bois – ou par thème iconographique) et le positionnement économique et social du groupe social qui l'achète.

En premier lieu, les gravures de qualité moyenne qui ont envahi le marché à partir des années 1560, notamment à Venise et Rome, étaient destinées à un usage domestique: ces grandes feuilles étaient généralement fixées aux murs, par exemple épinglées au-dessus des lits ou des manteaux de cheminées.⁴⁰³ Cette indication confirme que l'ornementation de la maison au XVIe siècle, et notamment plutôt vers la fin du siècle, comportait habituellement des images (peintures ou estampes).

Le public acheteur de ces gravures est présenté comme situé entre l'élite éduquée, amoureuse de thèmes humanistes et du style maniériste élégant, et les consommateurs simples de l'imagerie populaire religieuse et des feuilles illustrées de façon grossière. Cette *nouvelle "classe moyenne" de l'image était constituée notamment de commerçants, d'artisans et de petits marchands* qui pouvaient apprécier tant les *topoi* des imprimeurs humanistes que les thèmes religieux et moraux de l'imagerie des classes laborieuses.⁴⁰⁴

Certains thèmes reviennent avec fréquence, qui matérialisent ce qui paraît bien correspondre à des modes picturales. Le thème du *Mondo alla riversa* ("le monde à l'envers") a connu un succès considérable et une longévité exceptionnelle. Il est associé à des vignettes présentant des scènes où est inversée la hiérarchie sociale habituelle des rôles respectifs des genres: les femmes prenant les vêtements des hommes, les emblèmes du pouvoir masculin et les expressions de sa position dominante (et vice-versa). Un autre thème convergent est celui de *Phyllis et Aristote*,⁴⁰⁵ la première chevauchant le second harnaché comme un cheval aux termes

⁴⁰³ Cf. Matthews Grieco (1997, réed.2011), pp.62-63.

⁴⁰⁴ Cf. Matthews Grieco (1997, réed.2011), p.65.

⁴⁰⁵ Cf. Matthews Grieco (1997, réed.2011), p.72.

d'un pari douteux. Dans les deux cas, la diffusion d'un message à caractère normatif – celui des vertus du maintien d'un ordre familial traditionnel, habillé par l'allégorie et le demi-comique – emploie, outre les moyens techniques de reproduction à grande échelle de la gravure, la récurrence des thèmes picturaux sous la forme de scènes bien connues et bien comprises.

Selon Murphy, la demande féminine pour des tableaux réalisés à l'occasion d'un mariage impliquait des caractéristiques formelles qui comportent de nombreux *topoi* (robes richement ornées, présence latérale d'un petit chien symbolique, entre autres), et reflètent une coutume au sein d'un groupe. Les historiens contemporains estiment que le thème de l'Enfant-Jésus endormi, qui a joui d'une grande popularité tout au long du XVI^e siècle, a souvent pu constituer un cadeau offert lors d'une grossesse ou d'un mariage.⁴⁰⁶ Le thème contient aussi un symbole de la Passion avec le sommeil du Christ, et le voile dont il est recouvert par Marie. Un certain nombre de tableaux peints par Lavinia Fontana et analysés par Murphy (1997, rééd.2011) pourraient s'inscrire dans cette catégorie. Murphy peine cependant quelque peu à fournir des exemples précis de tableaux indubitablement commandés et fournis à l'occasion d'un mariage, et ne peut dépasser le stade de la conjecture pour ses exemples.⁴⁰⁷

Selon Matthews Grieco (2011), la connaissance des thématiques picturales par l'ensemble des groupes sociaux⁴⁰⁸ n'implique pas que la demande soit strictement identique en fonction des groupes sociaux. L'élite ne goûtait ainsi guère la figure de Phyllis chevauchant Aristote qui montre, en pleine période d'humanisme, la sensualité se jouant du Sage parmi les sages. Cette thématique de Phyllis et Aristote qui a eu un grand succès dans les feuilles à vignettes multiples, aurait été considérée comme inélégante et trop littérale pour des regardeurs sophistiqués, et elle était semble-t-il bannie des imprimeurs de l'élite. La thématique de la femme qui aveugle et monte sur un homme harnaché comme un cheval aurait occasionnellement survécu, dans les cercles plus élevés de l'imprimerie inspirés par l'humanisme, dans une représentation plus proche de la mythologie classique – Matthews Grieco cite ici l'exemple d'une gravure sur cuivre de Giorgio Ghisi représentant Diane placée

⁴⁰⁶ Cf. Murphy (1997, rééd.2011), p.122.

⁴⁰⁷ Cf. Murphy (1997, rééd.2011), p.127.

⁴⁰⁸ La thématique du *Mondo alla riversa* intéressait aussi les connaisseurs de l'époque.

sur les épaules d'Orion⁴⁰⁹ ou une autre de Giulio Bonasone représentant un satyr subjugué par une nymphe.⁴¹⁰ Le message moral était identique et identiquement compris, mais le vecteur pictural était différent.

La deuxième thématique de *Gender studies* pertinente pour notre travail porte sur les femmes comme source spécifique de demande de peintures au XVIe siècle italien. Des travaux sur la peintre bolonaise Lavinia Fontana soulignent qu'elle tirait profit d'une étroite proximité avec la clientèle féminine de la haute société de la ville, qui l'avait choisie pour être le peintre des événements importants de leur vie – en particulier, le mariage, la maternité et le veuvage.⁴¹¹ Les portraits de jeunes mariées offrent un exemple de consommation ostentatoire, en premier lieu par la décision de commander un tableau à l'huile pour l'occasion, en second lieu pour conserver dans le temps l'image des vêtements splendides portés en ce jour de fête. Les *topoi* sont présents dans ce genre: le petit chien de compagnie pour les femmes mariées - symbole de fidélité matrimoniale - , une main sur l'autre main – qui est pour les veuves le symbole d'une tristesse de l'âme séparée de son défunt époux⁴¹² Dans le premier cas, l'on peut citer parmi beaucoup d'autres tableaux le *Portrait d'une jeune femme noble* de Lavinia Fontana (National Museum of Women in the Arts, Washington DC) et pour le second, le portrait d'une veuve (Cassa di Risparmio, Bergame).⁴¹³ Les portraits de jeunes mariées de noble lignée constituent un exemple clair du rôle des femmes dans la demande de peintures au XVIe siècle italien, avec une dimension de mode picturale sur laquelle nous reviendrons.

La troisième thématique des *Gender Studies* pertinente pour notre travail concerne la représentation du corps de la femme et l'idéal de beauté féminine qui lui est associé. Là encore, l'ombre de Sombart plane, qui conjecture un lien entre l'émergence d'un luxe privé et celle d'un envol de la sensualité dans la peinture. Le sociologue allemand estime que, quand le luxe devient davantage privé et matérialiste comme au XVIe siècle, il s'exprime à travers la sensualité "et plus encore dans le style de vie clairement marqué par l'érotisme".⁴¹⁴ De fait, au XVIe siècle se développent les conditions pour le développement du luxe privé - richesse,

⁴⁰⁹ Ghisi : imprimée à Mantoue en 1556, conservée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale à Paris (Eb.14 fol.). Bonasone : imprimée à Rome après 1545, conservée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale à Paris (Ea19 rés.).

⁴¹⁰ Cf. Matthews Grieco (1997, réed.2011), p.72.

⁴¹¹ Cf. Murphy (1997, réed.2011), p.112.

⁴¹² Cf. Murphy (1997, réed.2011), p.132.

⁴¹³ Sur les sens associés aux positions des mains en peinture, voir Blower et Cleary (1974).

⁴¹⁴ Cf. Sombart (1913), p.51.

licence apparemment grandissante, soif d'ascension sociale de certains groupes, vie dans les grandes villes qui sont pour certains en partie des centres de plaisir (comme Venise) – et aussi une façon plus érotique de représenter la femme.⁴¹⁵

Les racines historiographiques de l'étude des conceptions de la beauté physique des femmes sont anciennes. Déjà Burckhardt évoquait avec admiration Agnolo Firenzuola et son « remarquable écrit sur la beauté féminine »⁴¹⁶, qui raisonne et définit l'effet des couleurs de la peau et des cheveux, donne la préférence au blond – en tant que nuance dorée tirant sur le brun - comme étant la reine des couleurs.⁴¹⁷ Chez Firenzuola, la beauté corporelle est comprise comme un indice de la beauté de l'âme. L'idée apparaît aussi chez Castiglione. De façon intéressante, Burckhardt estime que là où Firenzuola avait une approche platonique de la beauté des femmes⁴¹⁸, le ténébreux Brantôme, un demi-siècle plus tard, fait figure de « piètre connaisseur à côté de lui parce que c'est la sensualité et non le sentiment du beau qui l'inspire ».⁴¹⁹

La recherche contemporaine dans le domaine des *Gender studies* fait écho à cette conjecture dans une étude de Geraldine Johnson sur les sculptures de femmes placées dans des espaces publics au XVIe italien. Ce travail suggère que les rares statues de personnages féminins qui ont été présentées dans les espaces publics au XVIe siècle tendaient à diaboliser les femmes (Salomé, la Méduse, ...) ou à les montrer, pour reprendre les termes d'historiennes des *Gender Studies*, comme des “objets fragiles (*powerless*)” d'un regard masculin au mieux esthétique et plus souvent érotique.⁴²⁰

Plus précisément encore, l'intuition de Sombart en faveur d'une érotisation croissante de la représentation du corps féminin dans les peintures du *Cinquecento* peut trouver un début de confirmation dans une étude de Mary Rogers publiée en 1988 et relative à trois dialogues en prose qui contiennent les analyses les plus complètes et systématiques de l'idéal de la beauté féminine dans l'Italie du XVIe siècle: *I ritratti* de Giangiorgio Trissino (publié à Rome en 1524), *Delle bellezze della donna* d'Agnolo Firenzuola (publié à Florence en 1548, mentionné par Burckhardt), et le *Libro della bella donna* de Federigo Luigini (publié à Venise en 1554).

⁴¹⁵ Cf. Goffen (1997) sur la représentation des femmes chez Titien.

⁴¹⁶ Cf. Firenzuola (1548), *Delle bellezze della donna*.

⁴¹⁷ Cf. Burckhardt (1860), p.291.

⁴¹⁸ Selon les termes de Rogers (1988), p.67.

⁴¹⁹ Cf. Burckhardt (1860), p.293.

⁴²⁰ Cf. Johnson (1997, réed.2011), p.236-243.

Des parallèles avec les peintures de l'époque représentant des femmes sont possibles et suggèrent, non pas tant que ces écrits auraient directement influencé les peintres, mais plutôt qu'ils ont contribué à mettre en place des idéaux esthétiques, sociaux et moraux – en d'autres termes, des modes formelles. A ce titre, il est significatif de constater que l'ouvrage de Trissino publié en 1524 n'évoque nullement le désir sensuel. Chez Firenzuola, comme le soulignait Burckhardt, le propos est encore platonique. Chez Luigini en revanche, au milieu du siècle, le ton change: il discute sans fard de toutes les parties du corps féminin avec l'idée que les femmes sont spécialement désirables quand elles sont déshabillées. Par conséquent son portrait doit être un nu complet – et l'on pense à la *Vénus d'Urbain* du Titien.⁴²¹ Chez Luigini, le portrait de femme est destiné à des hommes pour titiller leur plaisir visuel: ces peintures ont ainsi vocation à être plutôt dans les lieux privés des habitations que montrées publiquement.⁴²² Ce constat rejoint la conjecture de Sombart. Alors que chez les autres auteurs, les habits de la femme portaiturée ont une signification de rang social - la matérialisation des vertus princières de libéralité et de magnificence -, avec Luigini l'évocation des femmes n'est pas située dans un monde social réel mais dans celui de la délectation des hommes.⁴²³ Les fondements philosophiques volent en éclat et la femme existe pour donner du plaisir à l'homme.

Au total, que retenir des *Gender studies* actuelles pour l'*ethos* de consommation de peintures au XVIe siècle italien? L'existence avérée de modes picturales dans un environnement où les images circulent en quantité et en vitesse comme jamais auparavant grâce à l'impression d'estampes qui véhiculent partout des images-types, l'existence d'un lien entre le type de produits iconographiques et le positionnement économique et social de la population qui l'achète, l'existence d'une demande spécifiquement féminine de peintures, et le développement d'une demande plus masculine de peintures de femmes, à tendance érotisante. Ces quatre "résultats" des travaux historiques des *Gender Studies* sur la peinture au XVIe siècle convergent avec et tendent à confirmer la conjecture de Sombart.

Toutefois, beaucoup reste à étudier, et sans doute de façon plus précise et méticuleuse, pour dépasser le caractère encore assez vague et peu développé de ce champ de la recherche des *Gender Studies* en histoire de l'art du XVIe siècle italien.

⁴²¹ Cf. Rogers (1988), p.52.

⁴²² Cf. Rogers (1988), p.54.

⁴²³ Cf. Rogers (1988), p.61.

L'essor quantitatif de la demande privée de peintures au Cinquecento

La question consiste ici à préciser si l'accélération de la demande privée de biens artistiques au *Cinquecento* a préférentiellement concerné les peintures. La recherche historique en ce domaine a réalisé des progrès significatifs depuis la fin des années 1990, avec une exploitation de sources documentaires qui a permis de fournir des premiers résultats stabilisés.

La thématique historique d'une « culture de l'image » au Cinquecento

Goldthwaite est un partisan plutôt enthousiaste de l'idée que l'accélération de la demande de biens artistiques au *Cinquecento* a spécialement bénéficié aux peintures (et pas seulement aux estampes, pour lesquelles l'évolution est évidente). Il développe l'idée de l'émergence d'une culture de l'image en Italie de la Renaissance, en s'appuyant sur l'autorité de Wackernagel qui évoque, un peu vaguement d'ailleurs, un besoin puissant en Italie de regarder des images.⁴²⁴

Pour justifier sa thèse, Goldthwaite présente la peinture comme ayant évolué petit à petit du statut d'objet religieux vers celui d'élément du mobilier de la maison, puis comme une œuvre d'art, puis comme un manifeste culturel. Il cite à l'appui de cette idée l'exemple d'Isabelle d'Este au début du XVI^e siècle avec son *studiolo*.⁴²⁵ Ailleurs, il développe des considérations sur le fait que la peinture permettrait plus facilement aux artistes de suivre, voir de déclencher, des modes ou des goûts dans la façon de représenter des idées, des attitudes ou des sentiments.⁴²⁶

La thèse de la “culture de l'image” semble partagée par les hommes du *Cinquecento* eux-mêmes. Les exemples ne manquent pas qui soulignent l'intérêt que les hommes de cette période accordent à l'image.

Les *livres illustrés* se multiplient en Italie au XVI^e siècle, grâce à l'imprimerie qui permet la production d'images et de représentations en série et avec d'importants volumes. Les grands centres de la typographie et de la gravure d'illustration sont aussi des foyers de création artistique de premier plan – comme Venise. De même, dans le domaine de l'architecture, le traité de Serlio renverse le rapport entre le texte et les illustrations: le texte n'est plus illustré par les images, il commente les images qui le commandent.

⁴²⁴ Cf. Goldthwaite (1993), p.148.

⁴²⁵ Cf. Goldthwaite (1993), p.244.

⁴²⁶ Cf. Goldthwaite (1993), p.139.

A partir des années 1560, la Contre-Réforme catholique opère un renouvellement profond des fonctions apologétiques de l'art et notamment de la peinture. Le Concile en 1563 s'assure surtout que l'on ne place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les esprits simples, et souhaite éviter toute impureté et attrait provocants – une demande minimale en effet pour un Concile se penchant sur les questions iconographiques. L'historiographie actuelle considère que le Concile de Trente n'a imposé à l'art sacré ni une iconographie ni une esthétique définie précisément, et qu'il n'a été ni répressif ni pudibond – mais il aura pour effet, selon les historiens, de stimuler sensiblement la quantité de tableaux produits à la fin du XVI^e siècle italien. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la demande publique et aux commandes de peintures par les représentants de l'Eglise.

« Culture de l'image » n'implique toutefois pas nécessairement « culture de la peinture ». Le statut de la peinture de chevalet au XVI^e siècle est bien distinct de ce qu'il est devenu à notre époque. Il n'est pas inutile ici de se garder contre une forme de monomanie picturale qui consiste à assimiler l'œuvre d'art à une peinture alors que les peintres italiens de la Renaissance pratiquaient aussi l'orfèvrerie, la broderie, l'ébénisterie et d'autres arts.⁴²⁷ Les inventaires prouvent qu'une tapisserie, une armure, un petit bronze, un prie-Dieu, une horloge, un fauteuil ou un lampadaire pouvaient souvent valoir beaucoup plus qu'une peinture.⁴²⁸ Les amateurs de l'époque, en général, ne s'intéressent pas seulement à la peinture mais aussi aux antiques et à de nombreux autres objets (monnaies, inscriptions, sculptures...) qui remplissent alors les cabinets de curiosité.⁴²⁹ L'homme du XV^e siècle qu'était Pontano n'accordait à la peinture aucune prééminence par rapport aux autres ornements de la maison (tentures, bronzes, céramiques...), lesquels venaient après les meubles dans la réflexion du Napolitain.

Par ailleurs, Goldthwaite ne fait que s'appuyer sur l'autorité de Wackernagel pour avancer sa thèse de l'émergence d'une culture de l'image au *Cinquecento*, et en particulier sur l'introduction générale du maître-ouvrage du savant suisse. Mais ce dernier ne travaille pas spécifiquement sur cette notion, qu'il évoque comme en passant. Certes, il rappelle la formule de Savonarole à la fin du XV^e siècle (“les images dans les églises sont les livres des enfants et des femmes”)⁴³⁰ qui n'a rien de très annonciateur d'une singularité du XVI^e siècle italien,

⁴²⁷ Cf. Guerzoni (2011), p.59.

⁴²⁸ Cf. Guerzoni (2011), p.62.

⁴²⁹ Cf. Hochmann (1992), p.171.

⁴³⁰ Cf. Wackernagel (1938), p.112.

avant d'enchaîner de façon nettement plus significative sur un chapitre qui étudie la participation des artistes, y compris les peintres, dans les festivités publiques et les spectacles à Florence.

La thématique de la "culture de l'image" qui joue un rôle important chez Goldthwaite tire profit aujourd'hui, en ce qui concerne les peintures, d'une approche davantage documentée à partir des sources d'époque. C'est ce que nous allons examiner maintenant de plus près.

Une thématique globalement confirmée par des données d'inventaires - questions de méthodologie

Pour confirmer et préciser l'évolution quantitative de la demande de *peintures* au XVI^e siècle italien, un juge de paix de la recherche historique paraît devoir être trouvé dans les archives en général (inventaires et livre de comptes, notamment)⁴³¹ et les statistiques en particulier, ou du moins une mise en forme statistique minimale de ces données d'archives.

L'argumentation de Goldthwaite dans les années 1980 apparaît encore relativement peu argumentée à partir de sources documentaires précises et détaillées. Pour justifier que la peinture serait devenue au cours du XVI^e siècle un élément autonome de « splendeur » domestique de plus en plus répandu, Goldthwaite évoque ainsi rapidement la sophistication croissante de l'encadrement des tableaux⁴³² puis passe directement à l'examen d'un inventaire bien tardif de 1626 d'un patricien florentin, Piero Guicciardini, qui possédait 230 peintures dans sa demeure.⁴³³ Ces éléments de justification par Goldthwaite de sa thèse sur un important essor quantitatif de la demande de peintures au XVI^e siècle peuvent paraître un peu légers alors que la thèse en jeu est centrale.

La littérature disponible en matière d'études statistiques pour les objets d'art en général et la peinture en particulier au *Cinquecento* a connu un développement significatif depuis la fin des années 1990. Elle tend à globalement à valider l'idée que le consumérisme artistique du *Cinquecento* aurait aussi bénéficié aux peintures, comme le suggère Goldthwaite, mais avec de nombreux tempéraments qui amènent au final à aborder le thème avec prudence et précision. Des questions de méthodes surgissent, notamment statistiques, qui soulèvent à leur tour de nouvelles questions, notamment relatives à une éventuelle sociologie de la consommation d'art

⁴³¹ Cf. Goldthwaite (1993), p.168, entre autres.

⁴³² Cf. Gilbert (1977), pp. 11, 16, 19, 20-21.

⁴³³ Cf. Goldthwaite (1993), p.234.

au XVIe siècle italien. Les données disponibles actuellement présentent encore bien des lacunes, et l'exploitation économétrique adaptée des données disponibles n'a pas encore été menée. A ce titre, nous évoquerons les études de J.M. Montias – qui, certes, étudie les peintures aux Pays-Bas du XVIIe siècle, et non les peintures en Italie au XVIe siècle. Ses travaux économétriques sont originaux et peuvent ouvrir des pistes mais, comme nous le montrerons, ils sont eux aussi encore trop schématiques du point de vue de l'économétrie.

Etudes quantitatives disponibles pour la peinture au XVIe siècle en Italie

Certains historiens de l'après-guerre avaient déjà tenté de fournir quelques ordres de grandeur économiques épars sur la consommation des ménages au XVIe siècle. En 1976, Cipolla (l'un des principaux contradicteurs de Lopez) reproduisait trois budgets-types de familles selon leur situation sociale. Il estimait ainsi possible de supposer qu'au XVIe siècle, les ménages riches consacraient 15 à 35 % de leur consommation totale à l'alimentation, et que 20 % à 30 % du budget d'une famille bourgeoise ou raisonnablement riche était consacrée à l'habillement - ce qui est beaucoup, malgré l'existence en la matière de lois somptuaires.⁴³⁴

Ce type d'évaluation microéconomique témoigne d'une démarche saine pour rapprocher la réflexion historique des données concrètes et vérifiables. Elle demeure toutefois bien trop évaluative et fragile pour être de nature à confirmer ou infirmer des thèses historiques comme celle du consumérisme artistique.

Depuis une trentaine d'années, la démarche statistique s'est développée dans les travaux des historiens et des bases de données ont progressivement été constituées qui permettent une approche nettement plus rigoureuse du point de vue scientifique. Un premier exemple peut être trouvé dans les travaux de Guerzoni⁴³⁵ qui analyse les modèles d'organisation et les techniques de gestion des fabriques du duc d'Este au XVIe siècle. Guerzoni a constitué une base de données à partir de 60.000 mandats de paiement établis à l'occasion de plus de 730 chantiers. Cette base documentaire et statistique lui permet de parvenir à des conclusions prosopographiques pour de nombreux métiers (liés au chauffage, aux tuiles, à la fonderie, aux briques, à la flotte ducal, à la conciergerie, à la jardinerie, à l'herboristerie, à la menuiserie, à la charpente, aux potiers, forgerons, musiciens, tourneurs, tailleurs de pierre...) et de bien

⁴³⁴ Cf. Cipolla (1976), pp.34-35.

⁴³⁵ Cf. Guerzoni (2011), p.235s.

connaître les différents statuts possibles des ouvriers et fournisseurs de service, ainsi que les modalités de leur rétribution.

Pour notre sujet relatif à la peinture du XVI^e siècle, Guerzoni estime que les ducs, les duchesses, cardinaux, princes et princesses pouvaient employer à la dépense artistique, architecturale et somptuaire jusqu'à 40 % de leurs recettes.⁴³⁶ Au sein de ces dépenses, la peinture et la sculpture ne représentaient que 0,3% à 0,4% des dépenses du duc d'Este à Ferrare, soit bien peu.⁴³⁷ De surcroît, les peintres et les sculpteurs apparaissent rarement parmi les salariés permanents des princes, un statut (la *bolletta*) qui concernait, parmi les artistes, surtout des musiciens.⁴³⁸

Ces éléments de statistiques incitent donc à la prudence et à la contextualisation dès lors qu'il est question d'essor du volume de production de peintures au XVI^e siècle. Le mouvement ne paraît homogène ni géographiquement, ni temporellement, ni sociologiquement.

Empiriquement, la place des peintures dans les intérieurs, au moins dans la première moitié du XVI^e siècle, paraît avoir été assez variable. Une étude récente qui porte ainsi sur les intérieurs de 82 artisans et commerçants siennois fondée sur des inventaires entre 1500 et 1553 suggère que les peintures occupaient une place très contenue dans ces intérieurs de personnes appartenant à une catégorie sociale intermédiaire, où dominaient plutôt les meubles et les céramiques pour la table.⁴³⁹ Pour autant – fait significatif pour cette frange de la population qui n'était pas la plus favorisée, on trouve toujours des peintures dans les biens possédés. Par exemple, l'inventaire de succession d'un certain Vincenzo di Matteo en 1548 à Sienne indique la présence de 4 peintures dans une succession qui n'avait rien de très important (320 livres).⁴⁴⁰

Des travaux portent spécifiquement sur la demande d'art à Bologne dans les dernières décennies du XVI^e siècle, où les volumes échangés de peintures ont rapidement progressé. L'examen des inventaires de propriété, d'origine notariale, pour les citoyens les plus fortunés de Bologne suggère que la génération née avant le milieu du XVI^e siècle n'avait pas acheté beaucoup de peintures: la plupart n'avait que deux tableaux religieux.⁴⁴¹ La première

⁴³⁶ Cf. Guerzoni (2011), p.178.

⁴³⁷ Cf. Guerzoni (2011), p.181.

⁴³⁸ Cf. Guerzoni (2011), p.201.

⁴³⁹ Cf. Hohti (2010).

⁴⁴⁰ Cf. Hohti (2010b), p.660.

⁴⁴¹ Cf. Murphy (2003), pp.41-42.

génération de bolognais qui a décoré leur maison avec un nombre substantiel d'images est née dans les années 1540 et 1550.⁴⁴² L'action de Gabriele Paleotti, évêque de Bologne à partir de 1566, pour mettre en oeuvre la Contre-Réforme a été à ce titre vigoureuse. Il encourageait ses paroissiens et notamment les parents à installer une image sacrée dans chaque chambre pour aider leurs occupants à dire leurs prières. Avec son institution de l'école du catéchisme (*Scuole per gli putti della dottrina christiana*), il a considérablement stimulé le marché local des estampes et des images imprimées. La création de nouvelles institutions de charité a aussi favorisé la commande de nouveaux autels et peintures de dévotion.⁴⁴³ Par ailleurs, les conditions économiques à Bologne évoluent vers la fin du *Cinquecento*, avec l'élection en 1572 de Grégoire XIII comme pape, qui était originaire de Bologne, ce qui a attiré un certain nombre de richesses, augmenté le revenu des élites locales, soutenu les achats de tableaux, les commandes publiques et privées.⁴⁴⁴ Du point de vue formel, l'on peut semble-t-il observer un développement rapide du goût pour les thèmes mythologiques et érotiques, comme dans le cas d'un certain Giovanni dal Medico où les peintures profanes qui représentaient Diane ou Vénus n'étaient pas dans les espaces accessibles au public de l'habitation, mais plutôt dans les espaces privés comme la chambre.⁴⁴⁵

C'est toutefois pour Venise que les travaux des historiens ont le plus progressé sur les dernières décennies en matière de données quantitatives relatives à la demande de peintures au XVIe siècle. Une façon d'évaluer la demande de biens matériels consiste à travailler sur un nombre possiblement élevé d'inventaires notariés et sur une période moyenne à longue, pour appliquer ensuite, le cas échéant, des processus statistiques plus ou moins sophistiqués. Or, à Venise, la disponibilité de documents en série existe (sources notariales, judiciaires ou contractuelles) pour le XVIe siècle.⁴⁴⁶

Un travail important de cette nature avait déjà été réalisé par Isabella Cecchini en 2000, qui portait toutefois sur Venise au XVIIe siècle soit une période postérieure à celle que nous étudions. Nous les résumons donc brièvement. Constatant la rareté des livres de comptes disponibles pour Venise au XVIIe siècle, Cecchini utilise à titre principal des données issues d'inventaires. Sur la période 1640-1701, elle rassemble ainsi 262 inventaires avec tableaux, le

⁴⁴² Cf. Murphy (2003), p.45.

⁴⁴³ Cf. Murphy (2003), p.43.

⁴⁴⁴ Cf. Murphy (2003), p.44.

⁴⁴⁵ Cf. Murphy (2003), p.46.

⁴⁴⁶ Cf. Cecchini (2008), p.171s.

plus souvent suite à un décès, et qui comportent beaucoup d'évaluations pécuniaires. Une limite de l'utilisation de données d'inventaires consiste en ce qu'elles ne mesurent que des stocks et non des flux de consommation.⁴⁴⁷ Ces tableaux appartenaient soit à des *cittadini*, des nobles, des fonctionnaires ou professions libérales (médecins, avocats, marchands).⁴⁴⁸ Un nombre relativement élevé de tableaux sont observés chez les marchands, avec une conjecture selon laquelle ces marchands étaient à la recherche d'un signe extérieur d'un statut social. Le portrait est quant à lui un genre répandu chez les patriciens de l'échantillon, notamment les patriciens modestes.⁴⁴⁹ Peu de peintures de portraits figurent apparemment chez les professions libérales qui semblent avoir goût plus traditionnel pour les peintures dévotionnelles, ou d'histoire ou de paysage.⁴⁵⁰

B. Jestaz (2001) rassemble une base de données d'environ 11.000 inventaires vénitiens, issue du dépouillement, à l' *Archivio di Stato* de Venise, des inventaires après décès figurant dans les *Miscellanea di notai diversi* et de la suite complète des inventaires de douaires assignés aux veuves de la *Giudici del Proprio* (Mobili) qui couvre la période 1511-1601 avec quelques lacunes en cours de siècle. Au final, la base constitue une suite quasi continue de 1529 à 1600.

Dans cette base de données qui couvre presque tout le siècle, Jestaz n'a trouvé que 185 personnes en possession d'au moins 10 tableaux, et seulement 34 avant 1550, dont 17 entre 1530-1540, 43 avant 1560, 57 avant 1570, et 91 avant 1580. Même en tenant compte du fait que la documentation est lacunaire avant 1529, il apparaît clairement que la peinture ne se répand qu'à partir de 1570 à Venise. Avant cette date, les amateurs sont donc relativement rares:⁴⁵¹ une cinquantaine de personnes possédaient au moins dix tableaux, ce qui n'indique pas d'ailleurs qu'ils étaient nécessairement collectionneurs ou se considéraient comme tels. Cette petite population rassemblent des patriciens mais aussi des *cittadini*. Avant 1570, seulement 14 possèdent plus de 20 tableaux; et 5 seulement plus de trente tableaux (Gabriel Vendramin, Domenico et Marino Grimani, Tommaso Michiel et un certain Vitale Vitali). À partir de 1570 et au fur et à mesure qu'on avance vers la fin du siècle, les tableaux sont – certes - à la fois plus répandus et plus nombreux. Jestaz compte ainsi 49 amateurs qui en possèdent plus de 20 sur la période. Encore convient-il de noter que cet essor reflète en partie celui des

⁴⁴⁷ Cf. Cecchini (2000), p.24.

⁴⁴⁸ Cf. Cecchini (2000), p.53.

⁴⁴⁹ Cf. Cecchini (2000), p.64.

⁴⁵⁰ Cf. Cecchini (2000), p.66.

⁴⁵¹ Cf. Jestaz (2001), p.186.

portraits, ce qui ne garantit pas des ensembles de qualité garantie selon notre auteur. Deux amateurs se distinguent: Anton Maria Fontana, disparu en 1583, possédait 61 tableaux; et un simple marchand du nom d'Andrea Maioli, disparu en 1571, avait réuni 41 tableaux.⁴⁵²

En ce qui concerne les possessions de peintures chez les seuls patriciens, les études récentes incitent plutôt à la modération de l'analyse quant à l'essor quantitatif de la demande de peintures au *Cinquecento*, notamment à Venise. Certains historiens au XXe siècle ont pu être impressionnés par la réputation des collections de tableaux vénitiennes à la Renaissance telle qu'elle transparaît au travers des notes prises par Marc'Antonio Michiel, entre 1512 ou plus probablement 1521 et 1543, sur les peintures qu'il avait contemplées chez les amateurs de Venise. Ses mentions prestigieuses ont pu conduire à surestimer la richesse des collections de peinture constituées à Venise. Mais pour cette période qui s'étend sur un quart de siècle, Michiel lui-même ne mentionne qu'une dizaine d'amateurs (dont Domenico Grimani, Gabriel Vendramin notamment) possédant chacun un nombre finalement relativement contenu de tableaux (une vingtaine chez Domenico Grimani, dix-huit chez Gabriel Vendramin).⁴⁵³

L'étude légèrement postérieure de Cecchini (2008) à partir des archives des *Giudici del proprio* mobilise une série presque complète d'inventaires en 1511-13, puis en 1560-62, puis en 1610-15.⁴⁵⁴ Sur ces trois périodes, Cecchini constitue une base de données à partir de 1390 inventaires (193 de patriciens, 198 de cittadini, 506, d'artisans et commerçants, 114 d'ouvriers, et 379 pour lesquelles la profession de l'intéressé n'est pas connue).⁴⁵⁵ Elle suggère des résultats convergents avec ceux de Jestaz, qui a également utilisé les inventaires conservés dans les archives des *Giudici del proprio*. Cecchini insiste toutefois davantage sur l'évolution quantitative très claire des peintures, passées au XVIe siècle « d'une présence discrète à une présence presque encombrante ». ⁴⁵⁶ Ainsi, selon ses calculs, 35 % des inventaires vénitiens étudiés ne contiennent aucun tableau en 1511-1513 mais on passe à 26 % en 1560-1562 et 20% en 1610-1615. Le développement n'est pas observable dans la première moitié du XVIe siècle : en 1511-1513, dans les inventaires utilisés dans son étude, 60 % ne mentionnent qu'entre 1 et 5 tableaux, et au milieu du XVIe siècle le pourcentage est presque identique (*i.e.*, 61 %). Le nombre moyen de tableaux entre 1560 et 1610 augmente dans toutes les classes socio-

⁴⁵² Cf. Jestaz (2001), p.187.

⁴⁵³ Cf. Jestaz (2001), p.185.

⁴⁵⁴ Cf. Cecchini (2008), p.171.

⁴⁵⁵ Cf. Cecchini (2008), p.184.

⁴⁵⁶ Cf. Cecchini (2008), p.171s.

économiques. Le phénomène de croissance est notable chez les patriciens et les citoyens.⁴⁵⁷ Jestaz confirme cette inflexion quantitative vers la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle.⁴⁵⁸

L'étude plus récente d'Isabella Palumbo Fossati (2012) sur les peintures dans les habitats privés à Venise au XVI^e siècle mobilise une méthode voisine de celle de Cecchini. Ce travail est fondé sur les inventaires des biens recensés dans les maisons, dressés à Venise entre 1570 et 1600 par une trentaine de notaires différents⁴⁵⁹, soit au total plus de 600 documents concernant toutes les catégories socioprofessionnelles et des habitations dans tous les quartiers.⁴⁶⁰ La taille de l'échantillon employé par Palumbo Fossati est donc nettement plus réduite que celle de la base de données de Jestaz. Par ailleurs, contrairement aux sources de Cecchini pour le XVII^e siècle, les inventaires utilisés par Palumbo Fossati qui comportent une estimation de prix sont peu nombreux. Surtout, Palumbo Fossati indique avoir exclu de sa base de données certains inventaires considérés comme non représentatifs, ce qui n'est pas forcément rédhibitoire en termes de méthodologie statistique, mais mériterait néanmoins de précisions sur les critères d'exclusion de la base de données. Au total, le matériau statistique de cet auteur est *a priori* un peu sujet à caution. De fait, certains ordres de grandeurs quantitatifs obtenus par Palumbo Fossati paraissent très élevés au regard d'autres études fondées, elles, sur des échantillons bien plus importants. Dans son échantillon, les demeures des marchands vénitiens dans les trente dernières années du XVI^e siècle contiennent, dans 65 % des cas examinés, plus de 15 peintures, et 15 % de plus de 30. Le même auteur suggère aussi que 35% des demeures de la classe patricienne – plus souvent de modestes petits palais que des édifices monumentaux – abritaient alors plus de 30 peintures. Ces ordres de grandeur relativement élevés ne sont pas confirmés par les travaux, menés sur des échantillons bien plus larges, de Jestaz (2001), Hochmann (2008) et Cecchini (2008), en particulier. Du point de vue strictement

⁴⁵⁷ Cf. Cecchini (2008), p.173s.

⁴⁵⁸ Cf. Jestaz (2001), p.196. Il note que les tableaux acquis par Giovanni Grimani à partir de 1615 révèlent une évolution sensible du goût et des pratiques. Ils étaient beaucoup plus nombreux – 86, dont seulement 19 sujets religieux. Le portrait restait un genre important mais les sujets narratifs étaient majoritaires.

⁴⁵⁹ Les inventaires notariés vénitiens de la seconde moitié du XVI^e siècle décrivent surtout des biens mobiliers et des effets personnels. Ces documents notariés étaient établis à Venise en cas de décès d'une personne ayant des enfants mineurs tombant sous tutelle, ou pour garantir les biens d'enfants nés d'un premier lit lors de secondes noces de l'un des parents survivant. En cas d'inventaires comportant des prix, les bijoux et objets précieux, mais aussi le lit, ont une valeur relativement importante. La valeur des peintures est nettement plus modeste, comme le suggère aussi les bases de données de Guerzoni. Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.25-33.

⁴⁶⁰ Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.18, 22 et 24.

quantitatif, l'échantillon de Palumbo Fossati souffre d'un biais de sélection, puisqu'elle ne retient que les inventaires considérés par elle comme intéressants et exclut donc tous les autres.

Si leur prix est relativement modeste, les tableaux n'en demeurent pas moins présents dans plus de 80 % des documents examinés de l'échantillon de Palumbo Fossati. Leur emplacement dans la maison vénitienne est rarement fortuit et peut suggérer des fonctions spécifiques (nous y reviendrons). Les tableaux sont présents dans les maisons même quand les revenus sont modestes. Les sujets religieux sont les plus nombreux (Rois Mages, Cène, Annonciation). La peinture de type flamand est répandue, plus que les paysages ou scènes de genre qui ne sont pas encore très nombreux. Les portraits, notamment de femmes, sont aussi présents dans toutes les classes sociales.⁴⁶¹

L'une des caractéristiques de l'étude de Palumbo Fossati est d'organiser son étude en fonction de la situation socioprofessionnelle du propriétaire. Dans les habitations qui ne comportent qu'une seule pièce et où logent les personnes du petit peuple, les tableaux n'apparaissent que dans un quart des inventaires sélectionnés dans l'échantillon, sont de petite taille et portent exclusivement un sujet religieux (Madone, Christ).⁴⁶² Dès que le logis comporte deux ou trois pièces avec une cuisine-séjour et une ou plusieurs chambres à coucher, ce qui caractérise encore un habitat populaire, au moins un tableau est présent dans plus de trois quarts des inventaires concernés.⁴⁶³ Les sujets sont majoritairement religieux. Toutefois le goût pour la peinture profane peut apparaître avec parfois des paysages, des toiles d'influence flamande et aussi des portraits, accrochés dans une chambre à coucher dans une intention plus privée. Dans les boutiques de commerçants, les tableaux sont aussi présents dans trois cas sur quatre, ils sont surtout à thème religieux, avec une nette préférence pour l'iconographie de la Vierge.⁴⁶⁴ Dans les boutiques de marchands d'épices, leur nombre est plus élevé (de dix à vingt).

Au sein de la classe des *cittadini* vénitiens, les notaires, avocats, médecins et chirurgiens bénéficiaient d'une situation sociale relativement stable. En règle générale, leurs maisons ne sont pas de très grande dimension et possèdent en moyenne cinq ou six pièces. Toutes les maisons des professions libérales de l'échantillon possèdent des tableaux, en nombre variable mais toujours supérieur à trois, qui ne sont plus de simples images de dévotion mais des

⁴⁶¹ Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.34-39.

⁴⁶² Cf. Palumbo Fossati (2012), p.49.

⁴⁶³ Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.73s.

⁴⁶⁴ Cf. Palumbo Fossati (2012), p.85.

peintures considérées comme telles. La présence de tableaux à sujet religieux demeure importante mais les thèmes se diversifient: saint Georges et plus encore saint Jérôme lisant et méditant dans son cabinet de travail sont des thèmes récurrents. Les portraits et les tableaux flamands sont aussi nombreux. Des nus féminins et des sujets mythologiques font leur apparition.⁴⁶⁵

Les marchands vénitiens au XVI^e siècle qui appartenaient à l'ordre des *cittadini* avaient acquis une certaine aisance économique et une respectabilité. Leur maison devait contenir tout ce qui prouve l'aisance de ses habitants. Une différence notable entre les peintures chez les marchands importants et les peintures dans les intérieurs des *popolani* réside dans leur dimension. Les tableaux de dévotion ne sont plus ici de petites images, *quadretti* ou petits tableaux, mais des tableaux plus grands, accrochés notamment dans le *portego*. Les sujets religieux se retrouvent dans toutes les maisons marchandes, essentiellement dans la chambre à coucher du chef de famille. Les sujets, notamment vétérotestamentaires, deviennent un peu plus variés: des *Adam et Eve*, des épisodes de l'histoire du peuple juif (passage de la Mer Rouge, jugement de Salomon). Des paysages sont présents dans trois quarts des inventaires de maisons de marchands vénitiens de la fin du XVI^e siècle. Selon l'auteur, ces peintures de paysage étaient accrochées surtout dans le *portego* et exposées ainsi aux yeux de tous, par des marchands "toujours désireux de suivre la mode" en montrant un "genre relativement nouveau qu'ils s'empressaient d'exhiber". Les nus sont de plus en plus présents (tableaux de satyres et nymphes, femme au bain, nus). Enfin, chez les marchands, le portrait est présent dans plus de 70 % des cas étudiés par Palumbo Fossati (portrait de l'épouse, du père ou des autres membres de la famille), sans qu'il soit raisonnablement possible de démêler la fonction affective de la fonction commémorative.⁴⁶⁶

Sur ce point, l'ouvrage de Palumbo Fossati confirme et précise, vingt ans après, les travaux de M. Hochmann relatifs à l'important rôle de nombreux marchands et *cittadini* sur la scène artistique vénitienne au *Cinquecento*. Les travaux de M. Hochmann montraient déjà, dans les années 1990, que le désir de collectionner et le mécénat était des activités qui semblaient aristocratiques par essence: quand un marchand devenait un véritable amateur, il pouvait prétendre rivaliser avec les patriciens. Les avocats, les secrétaires de la République consacraient alors souvent une partie de leur richesse à l'acquisition d'œuvres d'art. Leurs

⁴⁶⁵ Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.131-140.

⁴⁶⁶ Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.190-197.

connexions sont en général moins importantes et moins riches que celle des grands patriciens qui disposent de fortunes plus considérables. Toutefois Titien est l'ami de l'avocat Nicolo Crasso; Tintoret était très lié avec Giovanni Francesco Ottoboni dont la famille compte de nombreux secrétaires de la République.⁴⁶⁷ Certains riches marchands protégeaient des peintres, comme Alvise Coccina et Véronèse, et en particulier favorisaient les débuts de carrière d'un jeune artiste, comme Ottavio Fabri qui protégea Giovanni Contarini ou Bartolomeo della Nave qui connaissait bien Palma le Jeune.⁴⁶⁸

Enfin, dans les demeures de la classe patricienne – plus souvent de modestes petits palais que des édifices monumentaux, la peinture religieuse est présente dans toutes les pièces ou presque, avec des portraits de membres de la famille ayant des charges d'ecclésiastique. Selon Palumbo Fossati, le portrait n'a pas apparemment la même signification que dans le milieu marchand où il illustre une identité sociale récemment conquise. Chez les patriciens, le portrait prend surtout une dimension affective et familiale, confirmée par le fait que l'on accroche plus fréquemment le tableau dans la chambre. Dans la demeure patricienne sont aussi présents de nombreux tableaux de paysages, qu'ils soient ou non flamands, avec des représentations de villes plus fréquentes. Enfin, le dernier élément spécifique de la maison patricienne consiste dans les scènes de genre, les tableaux mythologiques ou allégoriques qui se répandent. Le nu est aussi bien présent.⁴⁶⁹

Sur ce sujet de la place des peintures chez les patriciens à Venise au XVI^e siècle, l'étude de Palumbo Fossati est significativement moins développée que d'autres recherches, et notamment celles de M. Hochmann qui s'est penché sur le rôle prédominant des patriciens dans la commande de tableaux. À quelques exceptions près, les doges ont un rôle marginal en ce domaine, et certaines familles parviennent à imposer leurs artistes sur les chantiers de la Seigneurie. Ces familles – notamment les Corner et les Grimani, les seconds ayant été beaucoup plus précoces et plus actifs que les premiers, dès le début du XVI^e siècle⁴⁷⁰ – développent une passion pour les nouveautés venues de Rome, sans doute facilitée par le fait que des membres de ces familles étaient évêques ou cardinaux (comme les cardinaux Francisco Corner, Domenico Grimani ou son neveu Marino) donc proches de la papauté.⁴⁷¹ Giovanni

⁴⁶⁷ Cf. Hochmann (1992), pp.190-191.

⁴⁶⁸ Cf. Hochmann (1992), p.201.

⁴⁶⁹ Cf. Palumbo Fossati (2012), pp.257-265.

⁴⁷⁰ Cf. Hochmann (2001), p.204.

⁴⁷¹ Cf. Hochmann (1992), pp.219s.

Grimani, surtout, protège certains peintres venus de Rome. A partir de la fin des années 1550, la famille Barbaro (apparentée aux Grimani), et notamment Marcantonio et Daniele, s'éloignent des artistes protégés par Giovanni Grimani et préfèrent Véronèse. Tintoret obtint moins de commandes de ce cercle de patriciens prestigieux, même s'il avait au début de sa carrière travaillé pour les commanditaires proches des Barbaro, des Grimani et des Corner, et réalisé le portrait de Giovanni Grimani.⁴⁷² Les collections de ces familles et en particulier celle des Grimani sont relativement bien connues, notamment grâce à la description de la collection de Domenico Grimani par Marcantonio Michiel ou à l'inventaire qui accompagne la donation de Giovanni Grimani.⁴⁷³ Leurs collections se distinguaient de celles des autres patriciens de la ville par leur étendue, leur qualité, l'abondance de portraits liée au caractère éminent de la famille, et le caractère public qu'ils entendaient donner à leur activité de collectionneurs.⁴⁷⁴

Une telle situation souligne d'autant plus les figures du cardinal Marino Grimani ou de Gabriel Vendramin qui méritent d'être considérés comme des *collectionneurs*. Le concept de collectionneur est délicat à employer (à partir de combien de tableaux devient-on un collectionneur ?). Par ailleurs, le collectionnisme est le fait de personnes relativement exceptionnelles qui ne peuvent pas facilement être décrites dans le cadre d'une analyse rigoureusement quantitative.⁴⁷⁵ M. Hochmann, qui s'est penché en détail sur le collectionnisme vénitien au XVIIe siècle, souligne que le phénomène est étroitement lié au savoir et à l'érudition. La collection la plus prestigieuse à l'époque était celle des antiquités. En ce qui concerne les peintures, les sources sont moins précises - presque tous les inventaires décrivent les tableaux sans indiquer les dimensions, le sujet ou le nom du peintre - à l'exception des inventaires du cardinal Marino Grimani et de Gabriele Vendramin. Citant la base statistique de Jestaz, M. Hochmann mentionne qu'elle indique que dans la première moitié du XVIIe siècle, seules trois personnes possédaient plus de 30 tableaux, contre quinze entre 1573 et 1600. Citant la base statistique de Cecchini, M. Hochmann mentionne qu'elle indique que toutes les classes sociales possédaient des peintures (entre 1511 et 1513, les artisans et les commerçants

⁴⁷² Cf. Hochmann (1992), p.242s.

⁴⁷³ Cf. Hochmann (2001), p.203. Cf. aussi p.206: «*les collections des Corner étaient loin d'égalier encore à la fin du siècle celle des Grimani mais c'est surtout au travers de leur mécénat qu'ils affichaient leur magnificence et leur suprématie au sein de l'aristocratie* ».

⁴⁷⁴ Cf. Hochmann (2001), pp.210-212.

⁴⁷⁵ Hochmann (2008a), p.4.

possédaient en moyenne 1,4 tableaux ; 2,3 entre 1560 et 1562 et 4,7 entre 1610 et 1615; pour les ouvriers les chiffres sont respectivement de 0,9 puis 1,9 puis 2,3).⁴⁷⁶

En ce qui concerne les genres des peintures, les sujets paraissent bien devenir plus diversifiés dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, comme évoqué par Palumbo Fossati. Sur 3644 tableaux de sa base de données, Jestaz compte 139 tableaux d'inventaire de sa base qui sont des tableaux de genre soit 3,8 % - et seulement 43 pendant les années 1500-1550 – et 110 paysages. Dans les statistiques présentées par Isabella Cecchini, ce genre de peinture était pratiquement absent des premières décennies du XVI^e siècle et sa présence encore très rare dans les années 1560-1562. L'importance n'est donc pas massive mais l'augmentation du nombre de ces types de tableaux est significative au cours du siècle.⁴⁷⁷

L'étude de Palumbo Fossati s'intéresse donc, de façon caractéristique, à l'évolution de la demande de peintures au *Cinquecento* selon d'assez nombreux groupes sociaux, par contraste avec l'ouvrage de Patricia Fortini Brown (2004) (*Private lives in Renaissance Venice*) qui concerne exclusivement la classe patricienne. Le risque de ce genre de démarche méthodologique est de tomber dans un sociologisme un peu rapide, en suggérant qu'un goût en matière de peintures reflète un positionnement social. Il faut reconnaître à Palumbo Fossati le mérite de ne pas tomber explicitement dans le piège des "classeurs classés par leurs classements" selon l'expression de P. Bourdieu,⁴⁷⁸ mais la structure même de son ouvrage, qui consacre un chapitre spécifique à chaque classe sociale vénitienne, ouvre une pente potentiellement problématique. Cette pente ne ferait pas facilement cas de l'hétérogénéité des situations financières au sein des patriciens, par exemple. Les patriciens peu nantis étaient les plus nombreux au sein de leur classe⁴⁷⁹, et assez nombreux étaient ceux dont le train de vie était significativement inférieur à celui d'un riche marchand. A ces frontières sociologiques complexes (et mouvantes) s'ajoute le manque de clarté d'un "goût de classe" dans les données d'inventaires. Par exemple, comme nous l'avons vu et comme le rappelle aussi Hochmann (2016), la plupart des propriétaires de tableaux de genre appartenaient dans la Venise de la fin

⁴⁷⁶ Hochmann (2008a), p.24.

⁴⁷⁷ Cité par Hochmann (2008a), p.30.

⁴⁷⁸ Pour un exemple contraire, donc de sociologisme un peu rapide : cf. Palumbo Fossati (2012), p.140: (*nous traduisons*) "se faire peindre est une habitude acquise depuis plus longtemps par l'homme de culture qui recherche moins dans la représentation de soi sa propre identité, déjà socialement reconnue. Le portrait du marchand a une toute autre signification, qui y cherche essentiellement une forme d'affirmation sociale". Telle que formulée, l'affirmation n'est ni vraie ni fausse, mais elle manque sans doute d'assise dans des exemples précis.

⁴⁷⁹ Cf. Palumbo Fossati (2012), p.231.

du XVI^e siècle aux deux classes supérieures de la société vénitienne.⁴⁸⁰ De même que les théories marxistes de l'art ont peiné dans les années 1940 à établir un lien avec des données concrètes, de même le réductionnisme sociologique guette, semble-t-il, l'historien qui chercherait à définir un "goût pictural des *cittadini*" qui serait différent d'un "goût pictural des patriciens".⁴⁸¹

Ce point peut d'ailleurs être illustré de différentes manières. De façon directe, il est possible d'accumuler les contre-exemples factuels qui montrent que les notions de "goût pictural des *cittadini*" et de "goût pictural des patriciens" au *Cinquecento* n'ont guère de support empirique dans les données disponibles, ce qui suffit à prouver qu'elles n'ont pas de caractère très opératoire. Cette - salutaire - œuvre de déconstruction a été réalisée par Hochmann (2016), qui aboutit à considérer qu'il ne semble pas exister de relation particulière entre la richesse et la classe sociale du propriétaire d'un tableau de peinture. Simplement avec l'augmentation de richesse, la variété de l'iconographie augmente aussi, ce qui est assez intuitif.⁴⁸²

L'on pourrait aussi objecter, avec L.C. Matthew, contre l'idée de B. Berenson selon lequel Lotto travaillait essentiellement pour des membres de la classe des artisans. En regardant d'un peu plus près les archives, Matthew s'aperçoit qu'il n'en est rien - en tout cas l'argument n'est opératoire que pour 20 œuvres sur 116 clairement documentées, et 1 autel sur 38.⁴⁸³ En réalité, un tiers de la production d'autels de Lotto a été livrée à des confréries, ce qui a pu influencer la généralisation trop rapide de Berenson.

Un argument de preuve *a contrario* est aussi possible, qui consiste à présenter l'étude récente d'une historienne de l'art (pourtant habituellement méticuleuse) qui combat le réductionnisme sociologique sur notre sujet... en l'adoptant implicitement. L'article de Monika Schmitter (2004) remet ainsi en question l'hypothèse traditionnelle « selon laquelle les *cittadini* vénitiens auraient imité les modèles de collecte et de parrainage de la noblesse au pouvoir » à Venise au XVI^e siècle. L'objectif est intéressant... mais le résultat est malheureusement en ligne avec le réductionnisme sociologique. L'auteur suggère en effet « que les *cittadini* étaient des innovateurs culturels plutôt que des suiveurs »,⁴⁸⁴ ce qui revient à dire implicitement que la

⁴⁸⁰ Cf. Hochmann (2016), p.173.

⁴⁸¹ Cf. Hochmann (2016).

⁴⁸² Cf. Cecchini (2008), p.173s.

⁴⁸³ Cf. Matthew (1997), p.29.

⁴⁸⁴ Cf. Schmitter (2004), p.908.

catégorisation sociologique reste opératoire pour déterminer des goûts picturaux. Plus précisément, l'auteur estime qu'au lieu d'imiter les pratiques de collecte de l'élite établie, les *cittadini*, un groupe socialement inférieur et privé de ses droits, inventeraient et déploieraient de nouveaux types d'objets de collection et développeraient de nouvelles méthodes de collecte.⁴⁸⁵

Le problème est que Schmitter argumente cette idée générale sur la base de deux cas monographiques, Francesco Zio et son neveu Andrea Odoni, collectionneurs pour lesquels on dispose de bonnes sources documentaires. Il apparaît qu'Odoni pouvait avoir des goûts novateurs et stimulants, et que Zio, appréciait les curiosités, *naturalia* et autres peintures de jeunes artistes immigrés. De ce type de sources, il ne paraît pas aisé ni raisonnable, de tirer des enseignements sociologiques généraux et stables quant à un « goût des *cittadini* ». Pour cela, il conviendrait *a minima* de disposer de données suffisamment nombreuses, sur une période suffisamment longue pour disposer de séries temporelles et engager des travaux économétriques (point sur lequel nous reviendrons plus loin).

Une autre voie plus féconde paraît consister à étudier le lien entre les objets exposés et les fonctions sociales et associations symboliques des lieux où ils sont installés. Ici, la même M. Schmitter a publié en 2011 un travail stimulant qui montre comment la destination des œuvres d'art au sein de l'habitation privée peut significativement influencer les choix artistiques en matière de taille, de format et de composition, ainsi que de sujet et de contenu thématique.⁴⁸⁶ Ce type de démarche permet de sortir du piège sociologisant, et réintroduit des notions plus ou moins économiques et surtout se prête à des considérations d'histoire formelle de l'art.

Schmitter prend ainsi l'exemple des peintures installées dans le *portego* des habitats vénitiens - la plus grande pièce centrale d'une maison ou d'un palais vénitien. Sur la base d'un corpus de 74 inventaires sur le XVIe siècle, l'auteur remarque qu'aucun des quelques différents *porteghi* des années 1520 ne contenait plus de trois images. Dans les années 1530, cependant, certains *porteghi* auraient exposé six, huit, neuf et même dix-neuf tableaux, et la tendance se poursuit dans les décennies suivantes. Apparemment, les armes et les armures, attributs traditionnels de la noblesse, étaient remplacées ou du moins complétées par des peintures.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Cf. Schmitter (2004), p.915.

⁴⁸⁶ Cf. Schmitter (2011), p.693.

⁴⁸⁷ Cf. Schmitter (2011), p.707.

Quant à leur sujet, les tableaux de *portego* représentent des Cènes dans 22% des cas étudiés, ce qui convient pour un lieu utilisé pour les banquets. Un autre sujet connexe est celui du fils prodigue – qui se prête bien à une scène de repas assez festive voire légère, en tout cas divertissante, sans évacuer tout message moral. Au-delà des sujets liés aux repas, figurent régulièrement dans le *portego* des peintures qui traitent du thème de l'hospitalité, en rapport avec les fonctions d'accueil et de divertissement de la pièce : le Christ demandant de l'eau à la Samaritaine, ou l'Adoration des Mages (qui implique de représenter l'accueil des visiteurs, l'échange de cadeaux, tout en permettant la représentation de vêtements somptueux, d'objets de fantaisie et de personnages exotiques).⁴⁸⁸

Au total, des approches développées et empiriques existent depuis une vingtaine d'années en histoire de l'art – surtout pour le cas vénitien – qui tendent à accréditer la thèse de l'*Empire des biens* de Goldthwaite : celle de l'essor quantitatif de la demande de peintures au *Cinquecento*.⁴⁸⁹

Des travaux demeurent nécessaires pour d'autres cités italiennes afin de vérifier si cet essor n'est pas un phénomène essentiellement vénitien. L'article de Cavazzini, publié en 2004 et relatif à la situation du collectionnisme à Rome au début du XVIIe siècle, offre à ce titre un éclairage intéressant. Cette étude suggère qu'à Rome au début du XVIe siècle, la collection de peintures ne semble pas avoir été un phénomène très répandu, même dans les couches sociales les plus élevées - les décorations de fresques étaient plus en vogue.⁴⁹⁰ Selon Cavazzini, elle était presque inexistante à cette date parmi les artisans, les commerçants et les professions libérales : rares étaient ceux qui possédaient une ou deux images de la Vierge dans leur maison, et presque personne ne possédait un nombre plus important de tableaux. Toutefois, son étude tend à montrer qu'à Rome le phénomène apparaît à fin du XVIe siècle, et augmente sensiblement dans la première moitié du XVIIe siècle.⁴⁹¹ Dans la seconde moitié du XVIe siècle, les rares cas où l'on trouve une peinture dans une habitation romaine correspondent à une image de la Vierge - parmi celles-ci, un grand nombre étaient des copies d'images miraculeuses, parmi lesquelles la Madone de Santa Maria Maggiore et celle de Loreto étaient les préférées, suivies de loin par la Madone del Popolo. Parmi les représentations peintes du

⁴⁸⁸ Cf. Schmitter (2011), pp.711-714.

⁴⁸⁹ Cf. le propos général de Cecchini (2008), p.165.

⁴⁹⁰ Cf. Cavazzini (2004), p.355.

⁴⁹¹ Cf. Cavazzini (2004), p.356.

Christ, on trouvait surtout des *Ecce Homo*. Il y avait aussi d'innombrables images de saints, clairement un produit de la Contre-Réforme. La *Madone de Lorette* de Raphaël, exposée dans l'église du Peuple, a été très copiée, tout comme sa *Sainte Cécile*, bien qu'elle se trouve à Bologne. David avec la tête de Goliath était presque la seule figure masculine de l'Ancien Testament, tandis que les scènes narratives vétérotestamentaires étaient pratiquement inexistantes. En termes chronologiques, la première image non religieuse à apparaître dans les collections mineures à Rome est le portrait du propriétaire, dans les premières années du XVII^e siècle. Il est souvent accompagné de celui du conjoint, ou des parents.⁴⁹² Cavazzini trouve à partir de 1615 des mentions de peintures de paysages dans les collections de professionnels tels que les notaires et les avocats. Les natures mortes de fruits commençaient alors à devenir assez courantes.⁴⁹³ Vers 1630, une pratique relativement répandue de la collection existait à Rome, entendue comme la possession d'au moins quinze à vingt tableaux, de qualité moyenne ou faible, sans correspondance précise entre le niveau social d'un propriétaire de tableaux ou ses possibilités économiques et le nombre et la qualité des tableaux possédés.⁴⁹⁴ Si les petits collectionneurs pouvaient passer commandes de peintures (et Cavazzini trouve des indications en ce sens), l'historienne estime qu'il est extrêmement probable qu'ils achetaient souvent leurs œuvres sur le marché. Elle remet donc partiellement en cause l'hypothèse (en effet assez extrême) jadis défendue par Haskell et selon laquelle le marché de l'art n'a pris un rôle significatif à Rome qu'après la mort d'Urbain VIII.⁴⁹⁵ Les sources étudiées indiquent que même les plus célèbres collectionneurs de l'époque pouvaient acheter à de tels marchands, à commencer par le cardinal del Monte. De nombreux peintres, même parmi ceux qui sont relativement connus, ont parfois été contraints de recourir au marché – Cavazzini cite le cas d'Antiveduto Gramatica, pourtant étroitement lié à l'Accademia di San Luca.⁴⁹⁶

Les travaux actuels des historiens paraissent donc globalement confirmer la thèse de Goldthwaite sur l'essor quantitatif de la demande de peintures au *Cinquecento.*, surtout pour Venise mais probablement un peu moins pour Rome où le phénomène prendrait son envol plutôt au début du XVII^e siècle.

⁴⁹² Cf. Cavazzini (2004), pp.358-359.

⁴⁹³ Cf. Cavazzini (2004), p.360.

⁴⁹⁴ Cf. Cavazzini (2004), p.353.

⁴⁹⁵ Cf. Cavazzini (2004), p.363.

⁴⁹⁶ Cf. Cavazzini (2004), p.367.

Au-delà de cette approche globale, la mesure des effets sur la demande de peinture associés à tel ou tel facteur (origine socio-économique, lieu d'installation, genre, taille...) nécessiterait des approches statistiques et économétriques adaptées. Sans cela, les débats sur l'importance relative des différents facteurs d'influence possibles ne pourront pas aboutir à des résultats stabilisés, et demeureront contraints à la dialectique du principe et de l'exception qui paraît contredire le principe. A ce titre, des travaux mêlant l'histoire de l'art et une approche statistique simple mais très utile existent, qui ont été réalisés sur la peinture des Pays-Bas au XVIIe siècle. Nous allons brièvement les examiner pour voir si la démarche qu'ils ont adoptée peut inspirer des travaux futurs sur le XVIe siècle italien.

L'intérêt méthodologique des études de Montias sur le XVIIe siècle aux Pays-Bas

Une approche statistique simple mais rigoureuse

J.M. Montias est un économiste américain qui a progressivement réorienté son travail académique sur l'étude de la peinture aux Pays-Bas du XVIe siècle, sous un angle statistique qui le caractérise. Sa méthode pour analyser la demande de peintures en Hollande au XVIIe siècle⁴⁹⁷ suit les étapes habituelles du travail d'un statisticien.

Après avoir circonscrit les domaines où les sources sont presque inexistantes (*i.e.*, sur les collections d'œuvres d'art des bourgeois hollandais avant leur conversion au protestantisme), Montias note que les inventaires conservés dans les archives des différentes villes de la République sont en revanche assez nombreux pour que puisse émerger une idée des collections caractéristiques de l'époque. Quatre catégories principales d'inventaires sont alors répertoriées dans les archives et mobilisées pour ses études: d'abord les inventaires après décès (qui constituent plus de 60% du total des sources), puis les inventaires pré-nuptiaux (10 à 15%), puis les inventaires transférant en garantie les biens d'un individu ayant contracté une dette à son créancier (environ 15%), et enfin les inventaires de personnes insolvable rédigés soit à la demande de leur créancier soit à la demande de la municipalité en cas de faillite frauduleuse ou de fuite (moins de 10% des cas).

Un soin méticuleux doit alors être apporté à la vérification de la représentativité de la base de données ainsi constituée. En effet, plusieurs facteurs risquent, en l'espèce, d'introduire une distorsion entre la réalité historique et son image dans les inventaires. Le plus important est que certaines catégories de la population sont sans doute sous-représentées dans les inventaires

⁴⁹⁷ Cf. Montias (1996), chapitre 3.

conservés: c'est un classique (et contrariant) biais de composition. Toutefois, l'auteur ayant dépouillé au total 339 inventaires datés de 1640 à 1649 dans les archives municipales de Delft, soit au moins 90 % des inventaires conservés dans les protocoles notariés de cette décennie, il peut considérer que, sans être exhaustif, cet échantillon est raisonnablement représentatif.

Le premier pas de la statistique descriptive consiste à décrire quelques cas concrets et individuels de l'échantillon. Quelques inventaires sont ainsi présentés selon les groupes sociaux (un bourgeois, un docteur en médecine, un valet de brasserie – lequel possédait déjà 9 tableaux). Dans les années 1660, le nombre des tableaux possédés par les collectionneurs les plus riches s'élève en moyenne à 43, celui des professions libérales à 24, et celui des artisans et boutiquiers à 14.

Pour les archives d'Amsterdam, les inventaires datant du XVII^e siècle sont beaucoup trop nombreux pour être inventoriés et dépouillés d'une manière exhaustive, même pour une seule décennie. L'échantillonnage a été fait de façon aléatoire, ce qui n'est statistiquement pas la méthode la plus mauvaise: 120 inventaires ont ainsi été tirés des archives pour chacune des décennies de 1610 à 1660.

Une analyse de statistique descriptive par groupes sociaux révèle que les tableaux collectionnés par les individus de condition modeste et par les catholiques comprennent plus de sujets religieux que la moyenne. L'analyse des tendances temporelles montre que l'importance relative des sujets religieux diminue au fil du temps, tandis que celle des paysages de marine et des paysages de toutes sortes, des natures mortes et des scènes de genre prennent la relève.

La description statistique par groupes sociaux et en tendance temporelle a été depuis appliquée par différents historiens de l'art. Après avoir discuté les sources documentaires utilisées (des inventaires judiciaires à Anvers de biens confisqués sur la période) et les éventuels biais statistiques de l'échantillon utilisé, une étude sur la demande de peinture par les citoyens anversois au milieu du XVI^e siècle⁴⁹⁸ met en évidence la montée en puissance de la peinture de genre et notamment de paysages; et le nombre croissant de peintures dans les maisons de taille moyenne ou grande. Trois facteurs peuvent expliquer ces évolutions: un changement de

⁴⁹⁸ Cf. Martens et Peters (2006).

goût ou des peintures moins chères ou une augmentation du revenu ou une commune combinaison des trois.⁴⁹⁹

Sur la base d'une telle approche quantitative, Montias a ainsi pu montrer qu'à Amsterdam, toutes les peintures à plus de 10 *goulden* étaient possédées par des individus qui payaient au moins 5 *goulden* de taxe sur leur patrimoine en 1631, et que l'essentiel de cette demande était le fait de marchands.⁵⁰⁰ En termes méthodologiques, Montias parvient à ce type de résultats en appliquant des principes simples de comptabilité économique, avec des analyses par grandes masses de revenu pour en déduire des ordres de grandeur macroéconomiques. Ce type de démarche est valable lorsque les données demeurent assez anciennes et parcellaires.

Pour revenir à notre sujet de la peinture au *Cinquecento*, discuter la représentativité de l'échantillon de données, disposer des statistiques sur les tableaux par groupes sociaux et genre représenté mais aussi en tendance temporelle serait d'une grande utilité. Les travaux des historiens du *Cinquecento* depuis une vingtaine d'années ont en la matière fait de grands progrès mais le traitement statistique des bases de données qu'ils ont constituées pourrait être amélioré, notamment par des discussions quant à la représentativité de l'échantillon et un travail d'analyse plus approfondi sur la dimension temporelle des statistiques.

Une approche économétrique à ne pas surestimer

Montias (1996), considérant sa base de données, a tenté de faire quelques régressions économétriques afin de pouvoir répondre à la question de savoir si les gens aisés dépensent une plus grande partie de leurs revenus pour des objets d'art que les individus moins fortunés. Cet emploi sans précédent de l'économétrie en histoire de l'art ne doit pas être surestimé, du moins en l'espèce.

En premier lieu, la question, telle qu'elle est posée, appelle une réponse relativement évidente: plus un ménage est riche, plus la probabilité augmente qu'il possède des œuvres d'art et des objets de luxe. La méthode de régression choisie par Montias – une régression par les moindres carrés ordinaires avec une tendance temporelle – est très standard, voire rustique. Le nombre

⁴⁹⁹ D'autres auteurs étudient les changements d'habitude de consommation de peintures qui ne sont pas liés à la richesse ou aux prix relatifs, à partir d'inventaires d'Anvers et de 's-Hertogenbosch sur longue période (deux siècles à partir début du XVIIe siècle). Ils observent une forte baisse de la part des peintures religieuses au XVIIe siècle et une augmentation de la part du portrait et plus encore des paysages et aussi des natures mortes. Ils confirment ainsi quantitativement la montée en puissance du rôle décoratif de la peinture à côté de ses rôles sociaux religieux et politiques. Cf. Blondé et De Laet (2006).

⁵⁰⁰ Cf. Montias (2002), p.117.

de données disponibles ne permet certainement pas d'obtenir des estimateurs non biaisés, et aucun renseignement n'est donné sur les caractéristiques des résidus du modèle permettant de vérifier la qualité de la régression économétrique.⁵⁰¹ Montias en déduit une élasticité supérieure à 1 entre la valeur des objets d'art et la valeur totale des biens mobiliers, ce qui n'a rien d'étonnant. Il en déduit que le marché de l'art se serait étendu grâce à trois facteurs : la croissance de la population, l'augmentation du revenu moyen et l'affectation plus que proportionnelle de ce revenu accru à l'achat d'œuvres d'art – un résultat qui aurait pu être obtenu sans économétrie, mais uniquement grâce à un peu de statistique descriptive comme évoqué ci-dessus. Au total, la portée de la démarche économétrique de Montias ne doit pas être surestimée. De fait, elle n'a pas été reprise dans son sillage.

La question du traitement économétrique adapté pour ce genre de sujet dépasse le cadre de cette thèse. Il s'agirait notamment de réaliser des travaux d'économétrie sur données de panels et, en cas de base de données un peu parcellaire, de recourir à des méthodes stochastiques de type *bootstrap*. Montias a ouvert à juste titre la porte de l'utilisation des méthodes économétriques en histoire de l'art, ce qui est méritoire, mais en employant des méthodes assez peu adaptées. Des recherches transdisciplinaires entre historiens et économètres fourniraient sans doute des résultats intéressants et surtout relativement stables sur les facteurs de la demande de peintures italienne au XVIe siècle.

Apport d'une analyse économique : les motifs extrinsèques de consommation, du contexte social aux prolongements formels

Depuis les décennies, les économistes distinguent des facteurs « intrinsèques » de consommation qui reflètent les qualités inhérentes au bien, et des facteurs « extrinsèques » de consommation qui ne sont pas liés directement aux caractéristiques du bien mais au comportement d'autres consommateurs. L'effet de mimétisme (*bandwagon effect*) ou de mode apparaît quand l'utilité de consommer un bien *augmente* quand d'autres consomment aussi ce bien. L'effet de « snobisme » – expression dénuée de connotation péjorative en analyse

⁵⁰¹ Le coefficient R2 mentionné par Montias n'a guère de sens, car ce coefficient peut être élevé pour des variables en réalité non corrélées, ou pour des variables corrélées par définition.

économique - apparaît quand l'utilité de consommer un bien donné *diminue* quand d'autres consomment ce même bien.

Ce que Goldthwaite et d'autres historiens dans son sillage suggèrent comme le "passage de la magnificence au XVe siècle à la splendeur au XVIe siècle" constitue, à notre sens, davantage qu'une transposition d'une vertu de prince à une population plus large. L'analyse économique suggère qu'il s'agit d'un changement de motif d'emploi des richesses.

En rapprochant les travaux de plusieurs auteurs, il est possible de suggérer qu'une partie des peintures du XVIe siècle présenteraient, selon ces études, des formes maniéristes car elles refléteraient le développement d'un motif de snobisme dans la consommation de peintures. Les sources historiques confirment que certaines caractéristiques stylistiques d'un nombre significatif de peintures du XVIe siècle reflètent une demande de peintures en faveur de formes rares, uniques, permettant au possesseur de l'œuvre de se distinguer des autres amateurs. Une telle demande est le propre d'un comportement de signalement dans un contexte social d'élites mouvantes et devant se manifester comme telles. Elle reflète aussi un contexte économique de capital relativement abondant avec une productivité de l'industrie en baisse qui incite à employer ses richesses ailleurs que dans le secteur productif.

Nous suggérons aussi que parmi les motifs d'achat de peintures au XVIe siècle italien, l'effet de mode peut constituer un autre fil conducteur utile et cohérent avec les travaux des historiens.

Par ailleurs, des travaux d'analyse économique récents suggèrent que le type de motif extrinsèque de consommation dépend en général d'une position sociale relative d'un consommateur. Nous montrons que ce résultat est convergent avec des travaux récents d'historiens de la peinture du *Cinquecento* menés à la fin des années 1990.

Ces pistes de raisonnement suggèrent l'intérêt d'une voie de recherche alliant historiens de l'art et économètres pour un traitement adapté des données disponibles et tester un certain nombre d'hypothèses quant aux facteurs de la demande de peintures au *Cinquecento*.

La distinction en économie de la consommation entre « effet Veblen » et « effet de snobisme »

Les fonctions d'utilité en analyse économique : une brève introduction

Depuis les années 1940 et les travaux de von Neumann et Morgenstern (prix Nobel d'économie), les économistes modélisent le comportement de consommation en recourant à

des *fonctions d'utilité*. Une fonction d'utilité associe un niveau de bien-être (ou d'utilité) à un ensemble de comportements - qui, selon les modèles et les questions abordées, ne sont pas forcément « égoïstes ». Certes, dans presque tous les cas, les fonctions d'utilité employées par les économistes dépendent au moins (voire parfois uniquement) du niveau de consommation, mais elles peuvent aussi tenir compte d'autres facteurs comme la part du temps consacré au loisir, l'intensité de la pollution de l'environnement,⁵⁰² l'héritage laissé à ses enfants⁵⁰³, ou même le zèle au travail pour conserver son emploi⁵⁰⁴ voire le bonheur tiré de la pratique d'une religion, pour ne citer que quelques exemples.

L'analyse économique de l'après guerre est, de fait, influencée par une anthropologie utilitariste. Dans ses *Principles of morals and legislation*, Bentham (1789, rééd. 1973) proposait de mesurer le bien-être par une « arithmétique des joies et des peines ». Cette conception de l'éthique est conséquentialiste car elle évalue la moralité des actes humains à l'aune de leurs seules conséquences, sans tenir compte, par exemple, de l'objet moral de l'acte. Une discussion approfondie sur la justification de l'utilitarisme dépasse le cadre de notre étude.⁵⁰⁵ La critique de l'utilitarisme doit se garder du simplisme car certaines formulations de l'utilitarisme bénéficient d'un degré d'élaboration élevé (cf. Mill (1871)). Le point important

⁵⁰² Cf. Becker (1976).

⁵⁰³ Cf. Modigliani (1975).

⁵⁰⁴ Cf. Shapiro et Stiglitz (1984).

⁵⁰⁵ Le début du *De Trinitate* d'Hilaire de Poitiers (+367 ap. J.-C.) fournit - par anticipation - une critique fine de toute fonction d'utilité se limitant à prendre en compte uniquement la consommation (ou la richesse) et le temps de loisir : "(...) j'ai remarqué que parmi les causes qui, selon l'opinion commune, concourent à rendre la vie heureuse et douce, il y en a deux que, dans tous les temps, elle a mises et qu'elle met encore aujourd'hui au premier rang, le loisir et la richesse, qui l'un sans l'autre, seraient plutôt une source de mal que de bien. En effet, le loisir avec l'indigence, c'est une sorte d'exil dans la vie; les soins inquiétants de l'avenir avec la richesse sont d'autant plus amers que le cœur est plus sensible à la privation de ce qui fait le principal objet de ses vœux. Toutefois, bien que ce soient là les deux plus grands charmes de l'existence, il me semble qu'il n'y a rien qui nous abaisse plus au niveau des bêtes, puisque celles-ci, en s'égarant en paix sous l'ombre des bois et au sein de gras pâturages, jouissent tout à la fois d'une oisive sécurité et de l'abondance. Mais si l'abondance et le repos font le bonheur de la vie, ce bonheur, nous le partageons nécessairement, sauf la différence des espèces, avec les êtres que n'éclaire pas le flambeau de la raison, et auxquels la nature, mère vigilante et attentive, prodigue tout ce que leurs besoins réclament, en leur épargnant les ennuis d'une pénible recherche.

Si la plupart des hommes ont repoussé loin d'eux, avec dédain un genre de vie aussi déraisonnable et qui les rapproche de la bête, s'ils l'ont sévèrement blâmé dans les autres, c'est que, suivant les impulsions de leur divin auteur, ils ont pensé, selon moi, qu'il est indigne d'un homme de croire qu'il n'a été créé que pour satisfaire, esclave soumis à son ventre et à la paresse, ses appétits sensuels, qu'il n'est pas né pour s'illustrer par de belles actions ou par ses talents, ou bien encore que le bienfait de la vie ne lui impose pas l'obligation de travailler pour l'éternité. (...) Voilà pourquoi éclairés par la science et capables de généreux efforts, ils se sont exercés à la patience, à la continence, à la douceur, parce que bien vivre, c'était, à leurs yeux, bien faire et cultiver son intelligence, parce qu'il leur semblait encore que ce n'était pas en considération seulement de la mort qu'un bien immortel leur avait donné la vie, puisqu'il leur était démontré qu'il ne convenait pas que l'auteur de tout bien ne mit en eux le sentiment si doux de l'existence qu'au prix de la sombre crainte de la mort."

ici est de rappeler que la coutume économique habituelle qui lie le bien-être à l'utilité et, le plus souvent, l'utilité à la consommation et au temps de loisir, a des fondements anthropologiques très discutables. Il est préférable de souligner que le bien-être est entendu toujours au sens de bien-être *matériel*.

D'un point de vue formel, la théorie utilitariste suppose qu'un individu est toujours capable d'associer un *nombre* qui correspond à son niveau d'utilité en fonction d'un certain nombre de facteurs. Si seule la consommation est prise en compte, on notera alors $U(x)$ (lire : « *U* fonction de x » ou « *U* de x ») le niveau d'utilité associé à un niveau de consommation noté x . Ce niveau est exprimé sans unité (*i.e.*, ce ne sont pas des euros).

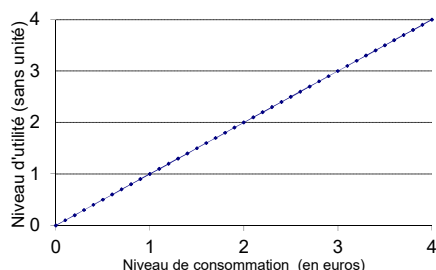
(Voir encadré technique n°1 : Exemples de fonctions d'utilité en analyse économique contemporaine)

A partir des fonctions d'utilité, les économistes ont pu développer des modélisations essentielles pour comprendre des questions liées au risque, aux assurances, à l'épargne, aux retraites, aux flux internationaux de capitaux... Ils ont construit une théorie accomplie de la demande des ménages et de ses caractéristiques (appelée *théorie du consommateur*) qui, sur la base d'un nombre assez limité d'hypothèses raisonnables, en déduit un nombre impressionnant d'implications importantes pour le fonctionnement optimal d'une économie, notamment de marché. Le choix des caractéristiques d'une fonction d'utilité est donc l'un des plus importants pour un économiste qui étudie une question précise.

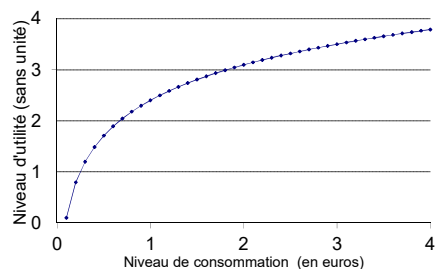
Encadré technique n°1 :

Exemples de fonctions d'utilité en analyse économique contemporaine

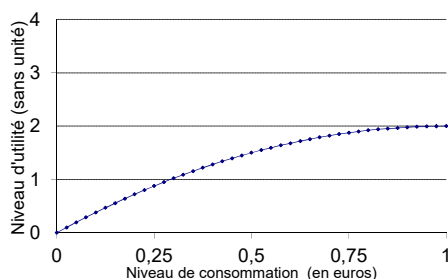
Linéaire: $U(x) = ax + b$ Avantage : simplicité. Inconvénient : irréalisme, car un surcroît d'une unité de consommation y fournit toujours le même surcroît de bien-être. Dans réalité, il y a saturation des besoins. Exemple *infra* fourni pour $a=1$ et $b=0$:



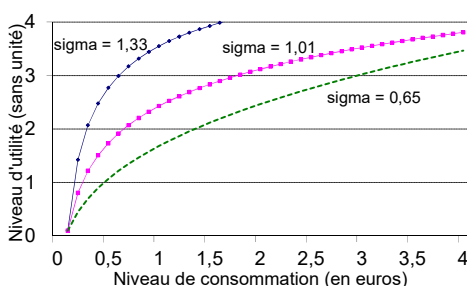
Logarithmique: $U(x) = a + b \ln x$ Avantage : la fonction d'utilité est concave. Inconvénient : la forme de cette concavité est imposée par celle de la fonction logarithme (notée ln). Exemple *infra* fourni pour $a=0$ et $b=1$.



Quadratique: $U(x) = a - b(1 - x)^2$ Avantage : fonction concave, avec un surcroît marginal d'utilité qui tend vers 0 (la courbe devient horizontale). Utile quand x mesure le % de temps disponible pour le loisir. Exemple *infra* pour $a=2$ et $b=2$:



CRRRA (Constant Relative Risk Aversion): $U(x) = a + \frac{x^{1-\sigma}}{1-\sigma}$. Concavité paramétrable en fonction de σ . Très utilisée en analyse économique. Exemple *infra* fourni pour $a=0$ et trois valeurs différentes de σ :



La distinction entre « l'effet de snobisme » des économistes et l'« effet Veblen » des sociologues

Parmi les hypothèses du modèle canonique de la demande du consommateur, il en est une qui n'était probablement pas respectée par les consommateurs d'art du *Cinquecento* - et il faut reconnaître aux économistes d'avoir tôt vu le problème théorique et de l'avoir étudié.

Dans le modèle de demande standard, l'hypothèse est faite selon laquelle le comportement de demande d'un consommateur est indépendant de la consommation des autres consommateurs. Pour le dire en d'autres termes, les fonctions d'utilité présentées *supra* faisaient toutes l'hypothèse que le bien-être d'une personne était exclusivement lié à sa consommation, et non à la consommation des autres. Or les économistes du tournant du XXe siècle, comme Pigou et Marshall, étaient conscients de ce que le niveau de consommation est parfois lié au niveau de consommation d'un ou plusieurs autres agents économiques.

Il revient à Leibenstein (1950) d'avoir commencé à analyser formellement le sujet. Son travail est assez typique de l'état de l'art de l'économie dans les années 1950, quand la formalisation mathématique était encore balbutiante. Le sujet qui intéresse réellement Leibenstein n'est pas essentiel pour notre étude⁵⁰⁶ : il analyse comment les caractéristiques de la demande agrégée des ménages dans le modèle canonique sont modifiées si l'on tient compte de comportements de consommation individuels qui s'influencent les uns les autres entre consommateurs.

Le point remarquable chez Leibenstein (1950) est, outre son influence permanente sur les économistes postérieurs qui se pencheront sur la question, la *classification des facteurs qui peuvent influencer le comportement de consommation*.⁵⁰⁷ Il distingue :

- *Les facteurs « fonctionnels »* (ou intrinsèques) *de consommation* reflètent des qualités inhérentes au bien – sa capacité à remplir sa fonction et toute autre caractéristique qui lui est propre, en particulier son prix. Toute chose égale par ailleurs, un prix plus élevé diminuera la composante « fonctionnelle » de la demande de consommation pour ce bien.
- *Les facteurs « non fonctionnels »* (ou extrinsèques) *de consommation* reflètent des facteurs exogènes qui ne sont pas liés directement aux caractéristiques du bien :

⁵⁰⁶ Ceci explique peut-être que les historiens du luxe qui citent Leibenstein (1950) ne s'y attardent guère. Cf. Berry (1994), p.26.

⁵⁰⁷ Cf. Leibenstein (1950), p.188.

- Certains facteurs ont une « *influence extérieure* » sur l'utilité de consommer le bien :
 - Deux facteurs externes de consommation individuelle dépendent du *volume* de consommation des autres demandeurs pour ce même type de bien :
 - *L'effet de mimétisme (bandwagon effect)* apparaît quand l'utilité de consommer un bien donné *augmente* quand les autres consomment aussi de ce bien. C'est l'effet de mode – que nous avons déjà rencontré chez Sombart et Goldthwaite.
 - *L'effet de snobisme (snob effect)* apparaît quand l'utilité de consommer un bien donné *diminue* quand les autres consomment aussi de ce bien.
 - Un facteur externe de consommation individuelle est très spécifique qui dépend positivement du *prix* de ce bien : c'est *l'effet Veblen* par lequel un bien peut être davantage demandé parce qu'il est cher. Le sens de cet effet est donc de signe opposé à celui du modèle standard de consommation, où un prix plus élevé pèse normalement sur la consommation. Nous avons déjà rencontré cet effet en étudiant les travaux de T. Veblen.⁵⁰⁸
- Leibenstein tient compte d'un *effet spéculatif* de demande, qui apparaît quand l'on souhaite acheter un bien à mi chemin entre la consommation et l'investissement, et que l'on souhaiterait pouvoir le vendre plus tard en vue de réaliser une plus-value. Nous allons y revenir.
- Enfin, Leibenstein prévoit une catégorie « fourre-tout » (*irrational demand*) qui pourrait inclure les arguments de la recherche en marketing des années 1980 que nous avons déjà rencontrés et qui inspiraient en partie Goldthwaite.

La distinction entre l'effet de snobisme et l'effet Veblen est importante et naturelle pour un économiste qui a appris à distinguer entre un effet associé à des volumes (c'est le cas du premier) d'un effet associé à des prix (c'est le cas du second). Dans le premier cas, la fonction d'utilité est $U(x, x_{autres\ consommateurs})$. Dans le second, elle devient $U(x, p)$ où p désigne le

⁵⁰⁸ La démonstration de Leibenstein n'ayant rien d'axiomatique, il revient à Kalman (1968) d'avoir redémontré le modèle standard de demande en y incluant des fonctions d'utilité non standard, où l'utilité est influencée par le prix du bien, et en analysant les conséquences de ce changement d'hypothèse. Ce travail est essentiellement mathématique et ne présente pas d'intérêt particulier pour notre sujet.

prix du bien. Le modèle est différent car il s'intéresse à des mécanismes différents et des réalités différentes.⁵⁰⁹

A l'objection éventuelle selon laquelle l'on cherche à acheter des biens onéreux (effet Veblen) précisément parce qu'ils sont moins consommés par les autres consommateurs (effet snobisme), l'économiste répond que les deux mécanismes peuvent certes coexister mais qu'ils peuvent aussi être disjoints. C'est notamment le cas si, à prix égal et à caractéristiques fonctionnelles égales, un bien présente des caractéristiques formelles plus originales ou "bizarres" qu'un autre, et que par définition il est moins acheté par les autres consommateurs parce qu'il présente des caractéristiques uniques.

Du « magnifique » au « splendide », un nouveau motif d'emploi des richesses

Selon Goldthwaite et les historiens après lui, la *splendeur* transpose la *magnificence* dans le monde privé. Mais il semble que l'argument soulève quelques problèmes logiques. La magnificence est par définition une vertu de prince ou du moins de personnage riche et puissant; elle implique des dépenses importantes; elle est par nature ostentatoire, volontairement au vu et au su de tous. Si la splendeur est privée, correspondant à la tendance à l'intériorisation du luxe évoquée par Sombart, alors elle est nécessairement moins ostentatoire. Elle l'est d'autant moins qu'elle s'exprime habituellement à l'intérieur du logis par des objets

⁵⁰⁹ Nous évoquons brièvement dans cette note la postérité de Leibenstein (1950) dans la littérature économique quant à l'effet Veblen.

La littérature économique sur l'effet Veblen s'est développée et, si elle ne porte pas sur une volumétrie considérable, elle n'en demeure pas moins associée à des publications dans les meilleures revues internationales d'économie sur le passé récent (*American Economic Review*, *Quarterly Journal of Economics*, *Journal of Public Economics*).

Aujourd'hui, la formalisation de l'effet Veblen en analyse économique diffère un peu de celle de Leibenstein, et emprunte à la théorie du signal de M. Spence (1974), prix Nobel d'économie 2001. Pour résumer, l'idée est que les agents économiques cherchent à signaler un niveau de revenu (sachant que leur revenu effectif qui n'est pas publiquement observable par les autres agents) en adoptant des comportements de consommation ostentatoire. Les modèles contemporains distinguent donc deux types de biens consommés, un bien ostentatoire dont la consommation est observée de tous (ex. : des chaussures de luxe), et un bien non ostentatoire (ex. : des aliments). L'utilité est liée au niveau de consommation de ces deux biens et du statut social conquis par la consommation du bien ostentatoire. L'agent doit calculer le niveau optimal de consommation du bien ostentatoire sachant qu'il lui permet d'améliorer sa considération sociale, mais qu'il coûte aussi – par définition – plus cher.

Formellement, les fonctions d'utilité employées ne sont plus de la forme $U(x, p)$ comme implicitement chez Leibenstein, mais plutôt $U(x_{non\ ostentatoire}, x_{ostentatoire}, S(x_{ostentatoire}))$ où S désigne le facteur cause de bien-être et qui est lié à la perception par les autres de son statut social tels qu'ils peuvent l'estimer à partir de la consommation du bien ostentatoire, qui est notée $x_{ostentatoire}$.

Cf. Ireland (1994) pour le *Journal of Public Economics* ; Bagwell (1996) pour l'*American Economic Review* ; ainsi que Charles, Hurst et Roussanov (2009) pour le *Quarterly Journal of Economics* – toutes ces revues étant cotées en Catégorie 1 par le CNRS (section 05).

souvent précieux qui ne sont pas nécessairement proposés à l'observation du public (au rebours d'une œuvre architecturale, prototype de la dépense "magnifique", y compris chez Pontano).

A notre sens, ce que Goldthwaite suggère comme le passage de la magnificence au XV^e siècle à la splendeur au XVI^e siècle constitue en réalité davantage qu'une transposition d'une vertu de prince à une population plus large. L'analyse économique suggère qu'il s'agit d'un autre motif d'emploi des richesses. Au souhait de montrer à la collectivité sa richesse par une dépense de montant élevé dans une œuvre (le plus souvent architecturale), Goldthwaite et nombre d'historiens récents, notamment anglo-saxons, soulignent l'émergence au *Cinquecento* d'un motif où il s'agit de posséder des objets privés aux formes singulières, que les autres ne possèdent donc pas. La splendeur, par son champ d'application, n'est par définition pas directement concernée par le montant absolu de la dépense (*i.e.*, le prix) qui constitue le critère distinctif de la magnificence.

La cuiller reproduite ci-contre, attribuée à Antonio Gentili et reproduite dans l'ouvrage de Shearman (1967) (planche 88) n'est en ce sens pas *magnifique* et ne peut guère l'être en tant que cuiller. Même fabriquée en argent, son coût absolu et sa taille ne sont pas comparables, et de loin, avec celles des dépenses architecturales des princes qui constituent le prototype de la dépense magnifique. La collectivité ira significativement moins admirer cette cuiller chez son propriétaire qu'elle n'admira le palais qui l'abrite.

Le motif d'achat de cet objet est différent. Il est lié essentiellement à son caractère unique, sa rareté formelle: il n'existe probablement pas d'autre cuiller au monde que celle-ci, tant elle est sophistiquée, artificieuse, curieuse, atypique. En d'autres termes, le propriétaire de cette cuiller est assuré, compte-tenu de la forme de l'objet, d'être le seul, ou presque le seul, à posséder une chose de ce type. Il concevra d'autant plus de motifs de la posséder que la demande pour des objets similaires est faible voire nulle. Le motif d'achat de cette cuiller n'est donc pas son prix absolu mais le fait que, selon toute probabilité, aucun autre consommateur n'en détiendra une identique ou même similaire. C'est la définition même de l'effet de snobisme en analyse économique (cette appellation n'a aucune connotation péjorative en économie).



Le même raisonnement peut être appliqué à une peinture de chevalet. En effet, ce qui est valable pour une cuiller aux yeux de l'homme du XXe siècle l'est encore davantage pour une peinture aux yeux de l'homme du XVIe siècle italien. Pour ce dernier, un petit objet précieux a souvent nettement plus de valeur qu'une peinture de chevalet.⁵¹⁰ L'analyse doit prendre garde à ne pas projeter le prisme contemporain où le prix des peintures est nettement plus élevé que celui de la coutellerie. L'exemple de la cuiller est plus parlant pour un esprit du XXe siècle, mais l'exemple du tableau l'aurait été davantage pour un homme du *Cinquecento*.

En conséquence, si une peinture dans un intérieur privé ne peut être "magnifique", elle peut assurément être "splendide" au sens de Pontano (et de Goldthwaite). Mais alors le motif d'achat est différent et l'analyse économique peut ici avoir son mot à dire. Dans le premier cas, le motif de l'achat de la peinture est le *prix*. Dans le deuxième cas, le motif d'achat est le *volume de demande des autres* pour ce type de peinture parce qu'elle est rare, notamment en termes formels. Il ne s'agit pas principalement d'effectuer une dépense importante en niveau absolu.⁵¹¹ Dans la théorie de la splendeur qui renvoie à un *effet de snobisme*, un lien étroit existe entre le motif de l'achat et la forme de l'objet: la demande pour le bien est d'autant plus élevée que celle des autres sera faible, ce qui est le cas si l'objet a une forme unique, sans équivalents.

L'effet de snobisme des économistes et la peinture maniériste des historiens

Les catégories issues de la théorie de la consommation élaborée par les économistes peuvent-elles apporter des éléments nouveaux et pertinents pour l'analyse formelle des peintures par les historiens de l'art italien au XVIe siècle? En particulier, l'effet de snobisme des économistes peut-il trouver quelque écho dans les écrits des historiens de l'art relatifs aux caractéristiques formelles du maniérisme, pratique artistique dominante du XVIe siècle selon Daniel Arasse?⁵¹² Un tel exercice transdisciplinaire est par nature complexe et délicat, notamment parce que la détermination des caractéristiques formelles du "maniérisme pictural" au XVIe siècle italien

⁵¹⁰ Cf. Guerzoni (2011), p.62.

⁵¹¹ Selon Goldthwaite (1993), p.248, « *most domestic furnishing, including paintings, cost little more than the value of labor* », ce qui est sans doute une affirmation assez rapide mais qui fournit toutefois un élément de contexte global.

⁵¹² Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.7.

est l'objet de débats intenses chez les historiens de l'art depuis des décennies. La démarche se situe aussi à la lisière de la présente thèse: du fait que notre travail constitue une étude d'histoire sociale de l'art, il n'entre pas dans son champ de fournir une longue analyse raisonnée des caractéristiques formelles de la peinture dite maniériste au *Cinquecento*. Toutefois, dans le cadre d'une démarche historiographique et transdisciplinaire, il est possible de s'appuyer sur des études classiques relatives aux caractéristiques formelles de la peinture maniériste (comme Friedlander (1957), Shearman (1967), Freedberg (1970), Pinelli (1993) et Arasse et Tönnemann (1997)). Nous faisons ici le choix, d'ampleur volontairement restreinte, d'évoquer certaines convergences notamment lexicales entre la définition économique de l'effet de snobisme et certaines analyses formelles d'historiens de la peinture italienne au XVI^e siècle, sans en tirer de conclusions à portée générale. De fait, des convergences entre les caractéristiques formelles de la peinture maniériste en Italie centrale et septentrionale après 1520, et les caractéristiques de l'effet de snobisme au sens économique du terme, émergent régulièrement.

Par définition, la notion économique d'effet de snobisme est de nature à avoir des implications formelles pour l'œuvre achetée. Dans la mesure où la finalité consiste à acquérir un objet pour lequel la demande est faible pour un prix donné, alors les caractéristiques formelles de l'objet seront nécessairement singulières et non standards, originales - voire bizarres.⁵¹³

L'on sait que le mot de maniérisme n'apparaît que tardivement - en 1792 et sous la plume de l'érudite Abbé Luigi Lanzi, donc bien après l'extinction du style – pour exprimer une condamnation et un rejet d'une pratique artistique du XVI^e siècle qui imitait non plus la nature, mais « des idées plus ou moins capricieuses nées dans l'esprit des artistes ».⁵¹⁴ Dès 1557 dans son *Dialogue*, Lodovico Dolce à Venise retenait cette acception négative de la *maniera*, mauvaise pratique où l'artiste ne s'occupe que des difficultés de l'art. Dans certains cas, Vasari lui-même employait dans certains cas peu nombreux une acception négative de la *maniera*. C'est en particulier le cas pour Pontormo. La critique de Vasari relative au chœur de San Lorenzo de Pontormo souligne que l'œuvre est le produit d'un cerveau miné par la folie. Dans son portrait de Pontormo dans la seconde édition des *Vies*, Vasari le décrit « toujours rêvassant

⁵¹³ Dans le chapitre 1, nous avons déjà vu que l'histoire des formes avait abandonné une autre hypothèse, celle, plus ou moins psychologique, d'Hauser, qui liait les formes maniéristes et les tempéraments des peintres de la période au contexte politique agité de l'époque, au vu notamment de ce que l'histoire de l'art considère comme un contre-exemple vénitien en la matière.

⁵¹⁴ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.9. On rappelle aussi que le terme *maniera* apparaît officiellement pour la première fois dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (cf. Pinelli (1993), p.167).

et se creusant la cervelle », toujours « faisant de nouvelles découvertes », « pensant toujours à de nouvelles choses », d'autant plus bizarres et fantaisistes que grandissait sa solitude et sa volonté d'« éloignement du commerce humain ». ⁵¹⁵ Ainsi, dans les *Vies* du « maniériste » Vasari se rencontre pour la première fois une définition du terme *maniera* qui assume une acception négative. C'est chez lui que se trouve le premier terrain embryonnaire de l'interprétation pathologique du maniérisme. ⁵¹⁶

Dans les premières décennies du XXe siècle, des historiens de l'art, la plupart de temps allemands, engagèrent une forme de réhabilitation du maniérisme. En 1957, Friedlander publie son ouvrage *Maniérisme et Antimaniérisme* (1957) dans lequel il considère que le « maniérisme » réagit contre les normes établies par la nature et érigées en loi par la Renaissance. Pour lui, le maniérisme adopte un regard purement esthétique qui fait surgir une réalité différente de la nature. Concrètement, la tête des personnages ne mesure plus entre 1/8^e et 1/9^e de la hauteur totale du corps, comme elle le faisait à la Renaissance car telle était la moyenne constatée dans la nature, et se situe plus souvent dans un rapport de 1/10^e voir de 1/12^e. Ce type de déformation était devenu un mode de représentation valable. ⁵¹⁷ Friedlander assimile le maniérisme à une forme d'anticlassicisme placé sous le signe de la subjectivité et de la sensibilité de l'artiste, là où le classicisme est supposé fixer le réel en partant d'une norme naturelle valable pour tous. ⁵¹⁸ Et Friedlander de citer l'autoportrait dans un miroir convexe du Parmesan, considéré comme exemple d'attirance « pour le bizarre et le hors norme » notamment avec la main placée à proximité immédiate de la surface du miroir qui semble démesurée, ⁵¹⁹ ou l'allongement extrême des personnages comme dans la Madone au long cou, ⁵²⁰ et plus généralement les peintres qui se sont élevés contre les règles d'équilibre de la Renaissance selon lui (*i.e.*, Pontormo, Rosso, Parmesan). ⁵²¹ Comme on peut le constater, ces termes ne sont pas sans rappeler directement ceux qu'emploient les économistes pour analyser l'effet de snobisme.

⁵¹⁵ Cité par Pinelli (1993), pp.21-23.

⁵¹⁶ Cf. Pinelli (1993), p.524.

⁵¹⁷ Cf. Friedlander (1957), p.24.

⁵¹⁸ Cf. Friedlander (1957), p.28.

⁵¹⁹ Cf. Friedlander (1957), pp.68-69.

⁵²⁰ Cf. Friedlander (1957), p.71.

⁵²¹ Cf. Friedlander (1957), p.76.

A l'occasion du 20e congrès international d'histoire de l'art en 1961, John Sherman renouvelle la réflexion historique et théorique sur le maniérisme : au rebours de l'interprétation d'origine germanique qui voit dans le maniérisme un anti-classicisme, il insiste sur la nécessité d'analyser le maniérisme selon ses propres critères. Sherman le définit alors comme un « style stylé » (*stylish style*), thème qu'il reprendra dans son ouvrage *Mannerism* publié en 1967.⁵²² Pour Shearman, les acheteurs et amateurs de peintures notamment en Italie centrale après 1520 appréciaient tout particulièrement la complexité formelle, l'« imitation artificielle de la nature » (selon le mot paradoxal de Benedetto Varchi en 1548) et la maîtrise technique vaincue qui réduit ce qui est difficile à ce qui paraît facile (selon le mot de Vasari). Le caprice esthétique, voire la fantaisie bizarre, sont recherchés.⁵²³ Le conseil, donné aux peintres par Paolo Pino en 1548, est explicite: « *dans toutes vos œuvres, vous devez introduire au moins une figure qui est complètement distordue, ambiguë et difficile, ainsi vous serez remarqués comme exceptionnels par ceux qui comprennent les subtilités de l'art* ». ⁵²⁴ Ici, on se saurait mieux parler d'« effet de snobisme »: l'œuvre est recherchée pour sa singularité formelle irréductible. Pour Shearman, de telles conceptions expliquent que cette peinture maniériste recherche en permanence la variété des formes, alors perçue comme une qualité essentielle des arts visuels.⁵²⁵ Une des implications stylistiques de cette poursuite de la variété est une attention vétilleuse aux détails. L'insistance sur les parties plutôt que sur le tout dans la plupart des œuvres maniéristes constitue un élément perçu comme positif: l'on préfère la variété à l'unité.⁵²⁶ Plus encore, le goût maniériste entretient une fascination esthétique pour le bizarre en tant que tel. Un épigramme de Celio Calcagnini le dit en termes que n'aurait peut-être pas reniés Baudelaire: « *Sunt quaedam formosa adeo deformatia si sint ; et tunc cum multum displicuere, placent* » - ou la beauté dans la déformation et l'accumulation, le bizarre, y compris et peut-être surtout quand il va à l'encontre d'un goût plus familier de la beauté idéale.⁵²⁷ Les configurations des corps, qui allient une souplesse et une élasticité qui n'existent pas dans la nature avec des tensions accomplies sans effort, participent aussi de ce goût du singulier.⁵²⁸ Pour Shearman, la peinture maniériste disjoint la forme et le contenu: l'expression des qualités artistiques passe

⁵²² Cf. Arasse et Tönnemann (1997), pp.11-12.

⁵²³ Cf. Shearman (1967), pp.18-22.

⁵²⁴ Cité par Shearman (1967), p.138.

⁵²⁵ Cf. Shearman (1967), p.140.

⁵²⁶ Cf. Shearman (1967), p.146.

⁵²⁷ Cf. Shearman (1967), p.156.

⁵²⁸ Cf. Shearman (1967), p.83.

avant la signification du sujet. Nombreuses sont les Epiphanies maniéristes où le peintre met davantage en avant sa virtuosité technique et sa capacité à organiser des effets puissants que la représentation de la naissance de l'Enfant-Dieu.⁵²⁹ De fait, la correspondance d'un style avec son sujet – le *decorum* – s'estompe, car le style devient autoréférentiel dans sa sophistication formelle.⁵³⁰ Le caractère élitiste de la peinture maniériste se traduit parfois dans des phénomènes d'allusion, de clin d'œil du peintre au commanditaire, ou de savantes références humanistes enchâssées dans quelque détail qui satisfont la soif de sophistication, qui génèrent le délice rare de celui qui regarde et qui est flatté de partager la même sophistication que l'artiste.⁵³¹ Cette variété formelle, cette abondance de détails⁵³², cette sophistication autoréférentielle et ce goût du bizarre voire du code confidentiel paraissent toutes convergentes avec un motif d'achat lié à l'effet snobisme des économistes, qui exige de singulariser l'œuvre par rapport à toute autre demande éventuelle. A tout le moins, les termes employés par les historiens et les économistes sont connexes, voir identiques.

Au-delà des tendances d'ensemble de la peinture maniériste, ce goût d'une esthétique sophistiquée et volontairement artificielle concerne de nombreux peintres et œuvres de la période si l'on en croit les historiens des formes de la peinture du *Cinquecento*. Les mots eux-mêmes qui sont employés pour décrire les formes de la peinture des suiveurs de Michel-Ange à partir des années 1520 en attestent. Freedberg, parlant de Pontormo, évoque ainsi une inspiration qui insère dans un style classique des tensions et des transformations qui nient leurs origines, plus précisément en lien avec une volonté expressive qui utilisent des "éléments contradictoires" dans un style "excessivement raffiné" qui "sacrifie la plausibilité physique pour souligner avec plus d'efficacité des états d'esprit" et une émotion débordante.⁵³³ Freedberg évoque un peu plus loin, en des termes caractéristiques d'une demande d'art marqué par l'effet économique de snobisme, les "tensions expressives responsables de la déformation des figures" et "une beauté excentrique, complexe, difficile et suprêmement raffinée" comme elle apparaît par exemple dans la *Descente de Croix* peinte en 1526-28.⁵³⁴ Sur Rosso, notre auteur note que son tempérament radical fit que "son art si personnel et extrême est resté à la

⁵²⁹ Cf. Shearman (1967), p.162.

⁵³⁰ Cf. Shearman (1967), p.166.

⁵³¹ Cf. Shearman (1967), p.158.

⁵³² Cf. Shearman (1967), p.153.

⁵³³ Cf. Freedberg (1970, rééd. 1998), p.181.

⁵³⁴ Cf. Freedberg (1970, rééd. 1998), p.185.

périphérie du maniérisme historique en dépit de sa capacité créative (...) et qu'il ne fut en Italie pas à la tête d'une école dotée d'une personnalité propre" en lien avec son excentricité.⁵³⁵ On retrouve ici l'idée aussi évoquée dans les années 1950 par Hauser selon laquelle le *Cinquecento* élaborait le concept de génie artistique et de l'œuvre d'art comme création d'une personnalité intrinsèque et singulière.⁵³⁶ De même, Parmigianino est présenté comme "à l'origine du concept que la fonction de l'art consiste à transmettre des sensations exquises et excitantes" et qu'à cette fin "il est licite de modeler les apparences de façon artificielle autant que nécessaire" pour traduire le contenu du thème traité en ses éléments essentiellement expressifs,⁵³⁷ voire, au besoin, en des éléments illusionnistes.

Plus récemment, l'essai de Pinelli en 1993 poursuit le travail d'analyse des historiens sur le concept de *maniera* tel que compris par les hommes du XVI^e siècle italien. Il reprend à son compte dans un premier temps l'analyse de Sherman et sa définition du maniérisme comme *stylish style*, un langage cultivé et artificiel, brillant, qui cherche à dissimuler l'effort, « un style tendant au capricieux, au bizarre, à l'ésotérique, au fantastique, non point pour exprimer d'irrationnelles impulsions dictées par un état d'angoisse, mais pour adhérer sereinement et joyeusement aux aspirations exigeantes d'une élite sociale »⁵³⁸ - des termes qui convergent, là encore, avec l'effet de snobisme des économistes. Il distingue ensuite entre l'anticlassicisme des années 1515-1525 et le maniérisme postérieur.⁵³⁹ Pinelli centre alors son analyse sur l'histoire du concept de *maniera* pour souligner en premier lieu que dans les *Vies* de Vasari, le terme *maniera* se définit par opposition : la *maniera* s'oppose à l'imitation fidèle de la réalité. *Maniera* renvoie à la tension entre l'imitation de la nature et les incitations à la dépasser en laissant l'empreinte subjective de l'artiste.⁵⁴⁰ Pinelli souligne encore que la *maniera* est un langage sophistiqué, destiné en premier lieu à des élites culturelles et sociales ; l'hermétisme, l'érudition, les clin d'œil ésotériques étaient son horizon naturel.⁵⁴¹ La convergence avec l'effet de snobisme apparaît ici encore une fois. Pinelli étudie enfin les liens entre la *maniera* et la *grâce* du courtisan, vertu si essentielle que Baltassar Castiglione dans son *Manuel* de 1528 publié à Venise va jusqu'à créer le néologisme de *sprezzatura*, qui exige élégance et contrôle

⁵³⁵ Cf. Freedberg (1970, rééd. 1998), p.203.

⁵³⁶ Cf. Hauser (1953), p.310.

⁵³⁷ Cf. Freedberg (1970, rééd. 1998), pp.216-217.

⁵³⁸ Cf. Pinelli (1993), p.65.

⁵³⁹ Cf. Pinelli (1993), p.80.

⁵⁴⁰ Cf. Pinelli (1993), pp.170-172.

⁵⁴¹ Cf. Pinelli (1993), p.279.

de soi, et implique des manières artificielles mais habilement dissimulées sous un vernis de spontanéité et de naturel.⁵⁴²

Il est intéressant de noter ici qu'une approche conceptuelle – en l'espèce, explicitement aristotélécienne - du maniérisme du Cinquecento confirme et précise ce goût de la sophistication formelle et du bizarre qui participe d'un motif de snobisme au sens économique. L'étude de Robert Klein publiée en 2017 mais rédigée dans les années 1960, estime que « le bizarre et le grotesque connurent durant le XVI^e siècle une vogue presque continuellement croissante, inégalée depuis la fin du Moyen-Âge. Le maniérisme donne au bizarre un statut en quelque sorte officiel. (...) l'artifice, le bizarre et la maniera du XVI^e siècle, ces trois catégories qui devaient constituer l'idée de personnalité artistique, avaient en commun leur opposition marquée à la nature”.⁵⁴³

Selon Klein, la *maniera* renvoie à un habitus opératif (au sens aristotélécien) de l'artiste, un savoir-faire qui lui est propre, et qui engendre une esthétique artificialiste, le maniérisme. Klein cite ici les *Due lezioni* de Benedetto Varchi (1548) pour lequel « l'art est une disposition de faire, suivant la règle, de ces choses qui ne sont pas nécessaires et dont le principe n'est pas dans les choses qui se font mais dans celui qui les fait ». La contingence de l'art et l'arbitraire de l'artiste sont expressément opposés à la nécessité interne des produits de la nature (*mimésis*) qui ont leurs principes en eux-mêmes et non dans celui qui les fait. Klein poursuit alors: “La forme des créations artistiques est imposée à volonté par le maître ; avant d'être un ordre des activités humaines définie par un but ou une méthode, l'art est une propriété du sujet, un *habitus opératif*”.⁵⁴⁴ Klein estime au final que la pensée de l'art au XVI^e siècle est mue par la conception aristotélécienne de la *technè* (comme savoir-faire efficace), à laquelle sont rattachés l'*artificium* et la *maniera*, et où l'art est d'abord un savoir produire. En ce sens, pour Klein, le substrat de la pensée artistique du *Cinquecento* est aristotélécien.

La connexité entre l'effet de snobisme tel que défini par l'analyse économique (qui caractérise la recherche d'un objet dont les caractéristiques font que la demande est très faible) et les termes employés par les historiens des formes picturales du XVI^e siècle, est ici encore apparente. Klein note quelques expériences stylistiques: “peindre tout en couleur très claires comme Pontormo, plier les figures à d'in vraisemblables schèmes formels - toujours chez

⁵⁴² Cf. Pinelli (1993), pp.183-184.

⁵⁴³ Cf. Klein (2017), pp.177 et 180.

⁵⁴⁴ Cf. Klein (2017), p.47.

Pontormo (l'esclave qui descend un escalier au-dessus du Christ prisonnier), décaler le point de fuite principal et faire de la construction perspective une sorte de contrepoint de la composition figurale notamment chez le Tintoret, adopter tour à tour les manières des maîtres de l'heure – Sarto, Dürer, Michel-Ange - en ajoutant, comme Lotto, l'archaïsme ou le pressentiment du baroque ; enfreindre « pour voir » des interdits répétés par tous les manuels depuis presque deux siècles comme lorsqu'on remplace le *contrapposto* par le parallélisme des membres (Bronzino, Le Greco)”.⁵⁴⁵

Il est significatif que Daniel Arasse ait repris à son compte l'essentiel de la définition du maniérisme par Robert Klein comme *art de l'art* telle que contenue dans un texte de 1964 intitulé « *L'art et l'attention au technique* ». ⁵⁴⁶ Pour Arasse, il s'agit d'une définition éclairante car « elle rend compte de l'effet de distanciation qu'exercent les œuvres maniéristes mais elle laisse entendre qu'au cœur de la pratique maniériste, la relation de l'art à sa propre technique devient l'objet d'une attention artistique particulière ». ⁵⁴⁷ La notion de l'art de l'art permet aussi de donner toute sa valeur à la pratique de la variation, de la citation et de la déformation qui rend difficilement réductible à une unité stylistique la disparité apparente des œuvres. Sa limite, selon Arasse, réside dans le fait que cette notion d'art de l'art ne capte pas la caractéristique du maniérisme d'être étroitement lié à la réalité politique agitée du moment qui l'a vu naître, et qui explique que le maniérisme soit aussi pour une part un art de la glorification du pouvoir. ⁵⁴⁸ Ailleurs, Arasse relève que le maniérisme exige la maîtrise des mouvements apparents du corps et de leur grâce, indifférente parfois à la vraisemblance. Il cite alors la « forme serpentine » comme typique du maniérisme ⁵⁴⁹ soit qu'elle fasse reposer sur une base très fine un corps qui, renflé au niveau des hanches, se termine de façon élancée (tel une amphore), soit qu'on la retrouve aussi sous le *contrapposto* qui fait pivoter le corps autour de ses axes (hanche-épaules). ⁵⁵⁰ Dans le sillage de Pinelli, Arasse concentre alors son attention sur le lien entre maniérisme et la grâce courtisane. Il souligne que la grâce ne constitue pas une propriété intrinsèque du courtisan ou du prince, qu'elle n'existe que dans le regard d'autrui. La grâce fuit l'affectation et fait preuve d'une certaine *sprezzatura* qui cache l'art et montre que ce que l'on

⁵⁴⁵ Cf. Klein (2017), pp.131-132.

⁵⁴⁶ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.11.

⁵⁴⁷ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.13.

⁵⁴⁸ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.15.

⁵⁴⁹ Sur la forme serpentine comme « forme maniériste », voir aussi Shearman (1967), p.81 et Pinelli (1993), p.200.

⁵⁵⁰ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), pp.412-413.

fait et dit est venu sans peine. Faire preuve de *sprezzatura*, c'est cultiver un art du détachement apparent, d'une discrète nonchalance.⁵⁵¹ Arasse montre que cette *sprezzatura* va paradoxalement être transférée dans le champ des pratiques artistiques en servant à qualifier les artifices de la belle *manière*. Le transfert est préparé par Castiglione qui trouve un modèle d'aisance nonchalante dans le geste où la main du peintre va d'elle-même à son but sans étude apparente, exprimant l'idéal classique d'élégance nonchalante.⁵⁵² Warnke notait pareillement que la rapidité, souvent utilisée à des fins éphémères, était devenue un nouveau caractère du génie artistique: dans les conditions de travail imposées à la cour et qu'il étudie, la virtuosité, le critère de *prestezza e facilità* supplanta, selon lui, les anciennes vertus artisanales de solidarité, de *studio et lavoro*.⁵⁵³

Il est intéressant de constater que le propos d'Arasse, alors même qu'il s'inscrit bien dans les travaux historiques de ses prédécesseurs sur le maniérisme, a nettement moins recours à un lexique dont les termes convergent vers ceux qu'emploient les économistes pour parler de l'effet de snobisme. Cette caractéristique de son analyse rappelle utilement la prudence qui doit accompagner toute étude de « pont transdisciplinaire » : son propos montre en effet qu'il est possible de réaliser une analyse formelle du maniérisme sans employer des termes convergents avec l'analyse de la consommation par les économistes même si, de fait, son cas est relativement isolé parmi les historiens s'étant penché sur le sujet au cours des dernières décennies.

Au final, il s'est agi dans les paragraphes qui précèdent de montrer que les historiens ayant étudié les caractéristiques formelles de la peinture maniériste du XVI^e siècle italien ont régulièrement (mais pas toujours, comme le montre le contre-exemple de Daniel Arasse) usé de termes qui convergent avec la compréhension qu'a la théorie économique de la consommation de l'effet de snobisme. Notre analyse peut se borner à constater ce "pont transdisciplinaire" sans avoir à pousser plus avant. Nous terminons en reprenant la remarque de Haskell (1963) selon lequel, si les connexions entre les conditions économiques et politiques et un certain style peuvent parfois sembler étroites, des facteurs importants appartiennent aussi à la logique interne d'un développement artistique.

⁵⁵¹ Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.417.

⁵⁵² Cf. Arasse et Tönnemann (1997), p.420.

⁵⁵³ Cf. Warnke (1989), p.260.

La question distincte et complémentaire de l'« effet de mode »

Le champ d'application de l'argument qui vient d'être développé ne s'étend pas à la totalité de la demande de peintures au XVI^e siècle italien, mais à un sous-ensemble de celle-ci. Il exclut par exemple les peintures post-tridentines, ou celle des vingt premières années du siècle, et une partie sans doute de la peinture vénitienne du *Cinquecento*. De fait, l'effet de snobisme n'est pas en mesure d'expliquer de nombreuses autres caractéristiques de la demande privée de peinture au *Cinquecento* analysés *supra*: le développement de l'achat de peintures de chevalet dans les habitats privés, leur caractère souvent dévotionnel, par exemple. D'autres motifs d'achat ont donc été à l'oeuvre.

Nous montrons ici comment la considération de l'effet de mode (au sens économique) est susceptible de fournir d'autres pistes de recherche transdisciplinaire pour les historiens de la peinture du *Cinquecento*. On rappelle que l'effet de mode au sens économique constitue un facteur de consommation qui n'est pas lié intrinsèquement aux caractéristiques du bien, et qui apparaît quand l'utilité de consommer un bien donné *augmente* quand d'autres agents consomment aussi ce bien.

Avancées de l'analyse économique sur l'effet de mode dans la consommation

Nous présentons ici certains apports de l'analyse économique contemporaine sur l'effet de mode qui sont en résonance avec les écrits des historiens de la peinture italienne au XVI^e siècle.

Dans l'article de Leibenstein (1950), l'effet de mode est l'exact symétrique de l'effet de snobisme. Il a en commun avec ce dernier la caractéristique de constituer un facteur de demande non directement lié à l'objet acheté, par lequel l'utilité qui en est retirée est en partie liée au niveau de la demande d'autres agents et non au prix du bien (qui caractérise l'effet Veblen). A la différence de l'effet de snobisme toutefois, l'effet de mode implique que l'utilité tirée de la consommation d'un bien *augmente* quand la demande d'autres agents pour ce type de bien est plus élevée (alors qu'elle diminue dans le cas du snobisme).

La littérature d'analyse économique en matière d'effet de mode est abondante sur un point qui ne concerne pas notre sujet : celle des comportements dits de rationalité limitée sur les marchés financiers – ou, de façon moins précise, des comportements moutonniers (*rational herds*).⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Cf. Chamley (2003).

Ce cas de figure n'est pas central pour le propos qui nous occupe car les peintures à l'huile ne constituaient pas encore des investissements monétaires au XVIe siècle (voir *infra*). La question aurait une autre dimension si elle était considérée dans le contexte du XXe siècle. Nous considérons donc dans les paragraphes qui suivent que les peintures du *Cinquecento* sont des biens de consommation et non des actifs non financiers.⁵⁵⁵

Dans ce contexte, une question pertinente qui apparaît est celle de savoir si et comment l'effet de mode et l'effet de snobisme peuvent coexister au sein d'une même population. Ce sujet a été étudié par B. Douglas Bernheim dans un article publié dans le *Journal of Political Economy*.⁵⁵⁶ Bernheim cherche à élaborer une modélisation formelle des comportements coutumiers ou conformistes. A cette fin, il reprend à son compte la littérature économique post-veblénienne selon laquelle les agents économiques tirent directement une utilité de leur statut social (cf. résumé de cette littérature en note de bas de page n°509).

Bernheim souligne que si l'utilité qu'un individu attache à son statut social est suffisamment importante par rapport à l'utilité intrinsèque liée à la consommation d'un bien, un nombre non négligeable d'individus vont effectuer des choix de consommation homogènes, standards et convergents. Une *mode* naîtra alors même que les préférences individuelles auraient porté les consommateurs, en l'absence de préoccupation pour leur statut social, vers d'autres biens.⁵⁵⁷

L'intérêt du modèle théorique de Bernheim est multiple. Il permet d'expliquer logiquement et formellement en quoi les modes peuvent changer au cours du temps, par exemple quand les préférences intrinsèques pour tel ou tel type de biens évoluent. Bernheim peut ainsi étudier différentes catégories de normes: celles à large diffusion et qui perdurent, ou celles qui sont plus transitoires et qui ne concernent qu'une partie relativement limitée de la population. Par ailleurs, il permet d'expliquer de façon modélisée l'intensité de l'influence sur les comportements de mode qui est associée à un degré plus ou moins grand de tolérance sociale pour les comportements déviants. Enfin, l'étude montre que les effets de mode et les effets de snobisme peuvent coexister au sein d'une collectivité, les seconds étant le fait de personnes

⁵⁵⁵ Les comportements auto-entretenus peuvent aussi refléter une « rationalité limitée » suivant laquelle il n'est pas déraisonnable, quand l'information fait défaut, d'observer comment les autres agissent et de faire de même ou presque afin de limiter le risque d'erreur. Cette situation ne paraît pas non plus pouvoir aisément s'appliquer au cas des formes picturales du XVIe siècle italien, caractérisé précisément par l'essor des images gravées et imprimées à grande diffusion et l'émergence possible d'une « culture de l'image » (cf. *supra*).

⁵⁵⁶ Cf. Bernheim (1994).

⁵⁵⁷ Cette idée de perte de réputation et d'utilité en cas de désobéissance à une norme avait au préalable été introduite par Akerlof (1980) et développée par Romer (1984).

pour lesquelles la perte d'utilité liée à un comportement "marginal" dans la société demeure faible.

Il apparaît donc que la coexistence des effets de snobisme dans la demande de peinture n'est pas exclusive de modes picturales qui peuvent concerner la demande d'autres groupes sociaux. Par ailleurs, ces modes picturales ne reflètent pas un équilibre stable: elles sont rapidement sensibles à des changements dans les préférences des individus, qui sont interdépendantes les unes des autres dans les comportements de mode autant que dans les comportements de snobisme.

Enfin, le modèle de Bernheim suggère que, quand la circulation sociale des élites est élevée et que les besoins de reconnaissance sont donc importants, les modes picturales peuvent changer rapidement et surtout se démultiplier selon différents groupes sociaux.

Un élément d'analyse économique complémentaire et d'intérêt pour notre étude peut être trouvé dans les travaux de Corneo et Jeanne publiés à la fin des années 1990 dans le *Journal of Public Economics*.⁵⁵⁸ Intitulé *Conspicuous consumption, snobbism and conformism*, cet article s'inscrit dans la continuité des définitions de Veblen (1899), Leibenstein (1950) et Ireland (1994). Il modélise la consommation de certains biens comme un signal adressé aux autres consommateurs dont le but est de fournir une information publique sur la position relative de l'individu dans la hiérarchie des revenus et des richesses de la société. La reconnaissance sociale qui y est associée est supposée lui procurer directement une satisfaction (*i.e.*, de l'utilité), en cohérence avec la littérature économique antérieure.

Sans entrer dans le détail, il suffit de mentionner que dans ce modèle, l'individu n'achète un bien "ostentatoire" au sens large que si la désutilité attachée à cette dépense est inférieure au gain d'utilité lié à la reconnaissance sociale attachée à l'achat de ce bien compte-tenu de son effet de signalement. En-deça d'un certain seuil lié au prix du bien et à sa valeur de signalement, l'agent n'achète pas de bien "ostentatoire". Ce seuil correspond à un niveau de revenu minimum permettant d'acheter le bien.

Un résultat spécialement intéressant pour notre étude de la peinture du XVI^e siècle italien peut être trouvé dans l'étude attentive que font Corneo et Jeanne des facteurs qui influencent le gain d'utilité associé au comportement "ostentatoire". Sous des hypothèses mathématiques

⁵⁵⁸ Cf. Corneo et Jeanne (1997). Le *Journal of Public Economics* figure en catégorie 1 des publications économiques dans la liste du CNRS.

raisonnables, ils montrent l'existence d'une équivalence logique entre le type de comportement ostentatoire (soit "de mode", soit snob au sens économique) et la position sociale d'un consommateur.

L'effet de snobisme est démontré comme étant caractéristique des consommateurs les plus riches et qui souhaitent le montrer, là où l'effet de mode est caractéristique de consommateurs moins riches et qui souhaitent surtout signaler qu'ils ne font pas partie des consommateurs pauvres (*ostracism avoiding*). En d'autres termes, le comportement de mode serait le propre de groupes socialement et/ou économiquement intermédiaires ou en tout cas qui n'appartiennent pas à la petite élite.

Ce résultat théorique (donc à portée générale) tend à être confirmé par les données concrètes contemporaines,⁵⁵⁹ ce qui en renforce naturellement l'intérêt.

En résumé, l'analyse économique contemporaine suggère que les effets de snobisme dans les comportements de consommation est le propre des élites, alors que les comportements de mode – dont la logique est essentiellement opposée à celle du snobisme – seraient le fait d'autres groupes sociaux à circonscrire. Cette analyse théorique, donc à portée plutôt générale, semble faire harmonieusement écho à plusieurs caractéristiques historiques de la culture visuelle du *Cinquecento* évoquées *supra*.

Implications potentielles pour la recherche historique du XVIe siècle italien

Dans le contexte historiographique évoqué plus haut, ces analyses sont potentiellement riches d'implications car elles peuvent fournir des pistes d'études et d'analyse des données historiques qui prolongent les recherches déjà existantes.

Cette idée d'un lien entre des modes picturales récurrentes et des groupes sociaux au XVIe siècle est en effet présente dans les travaux de Matthews-Grieco (1997 rééd.2011) qui distingue entre des classes populaires (qui ont accès à des images reproduites en nombre, le plus souvent de piètre qualité), les élites humanistes (qui ont accès aux peintures *a priori* plus abouties des

⁵⁵⁹ L'étude déjà citée d'Ireland (1994) cite le cas d'une marque de chaussures de sport aux Etats-Unis dans les années 1990 qui faisait l'objet d'un engouement d'achat considérable parmi la jeunesse de quartiers périurbains (tout en appliquant un taux de marge très élevé, ce qui a pu favoriser l'apparition de réseaux d'approvisionnement mafieux). L'entreprise disparaîtra en 2002. De même, Charles *et al.* (2009) étudie les comportements de mode ostentatoires et suggère, sur la base d'un large panel, que les afro-américains et les hispaniques dépensent relativement plus, en part de budget, que les blancs en certains biens visibles et ostentatoires au sens technique.

maîtres), et ce que Matthews-Grieco appelle, relativement imprécisément d'ailleurs, une "classe moyenne" picturale composée semble-t-il d'artisans et de commerçants.

L'hypothèse suggérée par l'analyse économique et qui pourrait alors être confrontée aux faits et statistiques historiques serait que le développement des peintures de chevalet, accrochées au mur de la maison, serait spécialement notable, dans l'Italie du XVI^e siècle, au sein de catégories socio-économiques intermédiaires que l'économétrie permettrait de caractériser plus précisément (artisans, commerçants, marchands, voire patriciens à patrimoine relativement faible), avec des phénomènes de mode quant aux caractéristiques formelles de ces tableaux. Il s'agirait bien de réaliser une analyse économétrique en différence, *i.e.*, relative à des variations en pourcentage, sachant qu'en niveau, les statistiques indiquent sans surprise que les patriciens sont prépondérants parmi ceux qui possèdent le plus grand nombre de tableaux.

L'analyse économique signale qu'alors l'achat de bien refléterait un phénomène de mode pour se distinguer socialement de catégories plus pauvres, qui avaient désormais un accès aux images dans leurs logis, sous forme le plus souvent de gravures sur bois. En l'espèce, la peinture de chevalet est distinctive par rapport aux images imprimées qui circulaient dans les classes populaires, parce que son prix est plus élevé car elle est par nature reproductible moins rapidement et à coût plus élevé.

Cette conjecture trouve un début de confirmation dans certains travaux d'historiens du XVI^e siècle italien. Il a déjà été évoqué *supra* une étude récente sur les intérieurs de 82 artisans et commerçants siennois dans des inventaires de la première moitié du XVI^e siècle, qui suggère les peintures occupaient une place contenue, mais non nulle et croissante, dans les intérieurs de ces personnes appartenant à une catégorie sociale intermédiaire. Il est significatif de trouver dans une succession qui n'avait rien de très important (celle d'un certain Vincenzo di Matteo, pour 320 livres) la présence de 4 peintures, et cet exemple n'est pas isolé.⁵⁶⁰

En s'inspirant de l'approche économétrique évoquée *supra*, la démarche pourrait ainsi consister idéalement à étudier la consommation, en volume global, de peintures de chevalets dans une ville ou aire géographique donnée du XVI^e siècle italien, sa répartition selon des regroupements socio-professionnels obtenus économétriquement par les méthodes usuelles les plus adaptées (panels, clusters...) et ses sujets iconographiques, ainsi que son évolution au

⁵⁶⁰ Cf. Hohti (2010b), p.660.

cours d'une période donnée. Ce travail pourrait être effectué sur données vénitiennes, sous le bénéfice des études déjà relativement nombreuses effectuées au cours des dernières décennies (Palumbo Fossati, Schmitter), de Cecchini et plus encore sur les grandes bases statistiques rassemblées par Jestaz et Hochmann, déjà évoquées et présentées *supra*. Il ne s'agirait pas de partir des classes sociales habituellement employées par les historiens (patriciens, *cittadini*...) mais d'utiliser l'économétrie pour déterminer des groupes de personnes aux comportements d'achat de peintures statistiquement proches.

Une piste complémentaire de recherche, pareillement inspirée de suggestions de l'analyse économique, consisterait alors à étudier la question de la "circulation des formes picturales distinctives" entre groupes sociaux au XVI^e siècle. L'idée est d'étudier les conditions dans lesquelles certaines formes picturales présentes dans les intérieurs de certains groupes sociaux se seraient répandues (ou pas) à d'autres groupes. Un indice possible de circulation ralentie des formes picturales peut en ce sens être trouvé dans le thème de la séduction chevauchant la sagesse (cf. *supra*, section relative aux *Gender Studies*) qui prend la forme du mythe de Phyllis et Aristote dans l'imagerie des populations de niveau économique modeste, mais de Diane et Orion dans les cercles nobles et humanistes.⁵⁶¹ Plutôt que la bipolarité *cittadini*/patriciens de Palumbo Fossati qui, comme nous l'avons vu, n'est pas très opératoire pour définir des goûts picturaux propres à un groupe social (avec l'idée d'un "goût de classe"⁵⁶² qui est finalement crypto-marxiste), l'économétrie pourrait chercher de façon plus neutre - par exemple grâce à la méthode des analyses de *cluster* - à circonscrire des groupes de personnes caractérisées de façon relativement homogène par des comportements de snobisme et d'autres plutôt caractérisées homogènement par des comportements de mode. Cette approche déterminerait de façon économétrique des groupes de personnes aux comportements relativement homogènes, et qui ne recouperaient pas nécessairement, par exemple, la distinction habituelle *cittadini*/patriciens. Les formes picturales appréciées par les premiers seront choisies pour être rares et celles choisies par les seconds seront sélectionnées pour être communes à un groupe donné auquel l'individu souhaite être identifié. L'analyse du phénomène de mode pourrait ainsi identifier des spécificités formelles communes à ces tableaux, qu'il s'agisse de thèmes iconographiques religieux récurrents, ou de genres non religieux nouveaux. Il serait intéressant à ce titre, d'examiner dans quelle mesure des représentations de sujets pouvant être réalisés en

⁵⁶¹ Cf. Matthews Grieco (1997, rééd.2011), p.72.

⁵⁶² Voir la critique de Hochmann (2016) sur cette tendance.

série dans des ateliers – formules de paysages, particulièrement à Venise, ou autres – seraient présents plus spécifiquement dans des intérieurs de groupes sociaux plus ou moins intermédiaires. En effet, le recours à des thèmes standardisés dans les peintures à l’huile reflète à la fois l’effet de mode mais aussi la faculté de limiter relativement le coût d’achat de ces biens distinctifs s’agissant de groupes sociaux ne pouvant pas se permettre les dépenses de l’élite en la matière. C’est le passage à l’économétrie qui permettrait de préciser les corrélations significatives entre caractéristiques des peintures et caractéristiques socio-économiques de groupes sociaux qui les possèdent. L’avantage de la méthode réside notamment dans sa neutralité axiologique et son empirisme. Il requiert l’emploi des bases de données les plus larges possibles pour gagner en significativité.

L’analyse économique et économétrique est ainsi susceptible de fournir aux historiens de l’art de nouvelles pistes d’études théoriquement fondées et tirant profit des bases de données construites par les historiens – ainsi que les instruments techniques adéquats pour les exploiter.

D’autres motifs de consommation de peintures privées à explorer au Cinquecento ?

La littérature économique sur les motifs de consommation ostentatoire ne constitue en réalité, et de loin, qu’une petite partie des travaux économiques sur la consommation au cours des dernières décennies. Le modèle canonique – malheureusement passé sous silence par Douglas et Isherwood (1979) dans leur critique de l’analyse économique de la consommation - est celui du cycle de vie. Il paraît utile, pour clore ce chapitre, d’examiner ce que cette théorie pourrait apporter au travail des historiens de l’art qui étudient l’*ethos* de consommation privée de peintures du XVI^e siècle italien.

Le souhait de transmettre en héritage un capital sous forme de biens culturels ?

L’analyse de Douglas et Isherwood (1979) (présentée *supra*) soulignait la pertinence anthropologique de la « théorie du revenu permanent » de Milton Friedman pour une analyse de la consommation. Cette théorie du revenu permanent, qui est plutôt une intuition chez Friedman, considère que les ménages définissent leur niveau de consommation non en fonction de leurs revenus du moment (ce que supposait J.M. Keynes) mais en fonction d’un revenu moyen sur l’ensemble de leur horizon de vie. En conséquence, les ménages auraient tendance à lisser leur niveau de consommation d’une année à l’autre, et répercuteraient les à-coups de leurs revenus au cours du temps préférentiellement sur leur épargne, et non leur consommation.

Cette intuition a été intégrée dans le modèle canonique de la consommation pour les économistes depuis un demi-siècle – le modèle du cycle de vie de Modigliani et Brumberg. De très nombreuses études théoriques et pratiques ont montré la pertinence de ce modèle. Le prix Nobel d'économie Paul Samuelson soulignait que la théorie du cycle de vie est pertinente « parce qu'elle constitue un paradigme qui permet de formuler les bonnes questions pour traiter les données ».

L'article initial de référence est celui de Modigliani et Brumberg qui valu le prix Nobel au premier en 1985.⁵⁶³ La théorie du cycle de vie étudie la consommation à l'aide de fonctions d'utilité (à la différence de Keynes) et considère que les ménages planifient leur comportement de consommation sur l'ensemble de leur existence. Sur la base de ces deux hypothèses, Modigliani a construit un modèle qui permet de calculer le *niveau* optimal de consommation en fonction de nombreux facteurs, et de vérifier ce niveau avec les statistiques disponibles. Le point essentiel de cette littérature reste que la consommation ne dépend pas du revenu de la période courante mais des ressources globales du ménage sur l'ensemble de son cycle de vie.

Le modèle du cycle de vie peut tenir compte d'un comportement altruiste des ménages, par lequel ils accumulent une richesse sous forme de biens légués en héritage à leur descendance. Des modèles de cycle de vie avec altruisme intergénérationnel ont été développés dès les années 1970, où l'utilité est en partie liée au montant légué à son décès.⁵⁶⁴ Les motifs de léguer un héritage constitue un comportement bien analysé par l'économie.

En ce sens, le modèle du cycle de vie peut être une référence utile pour l'étude des achats de peintures privées au XVIe siècle en Italie. En premier lieu, ce type de modélisation considère les œuvres d'art non plus comme simple des objets de consommation, mais aussi comme des objets d'investissement. En second lieu, il fait écho de façon méthodologiquement rigoureuse à deux idées de John Ruskin (présentées *supra*) selon lesquelles les biens artistiques constituent une réserve de valeur sous forme de *capital culturel* et qu'ils peuvent ainsi constituer un facteur d'altruisme intergénérationnel. Enfin, la modélisation de la consommation au cours du temps répond aux demandes de Douglas et Isherwood (1979) (qui considèrent que le comportement de consommation reflète des objectifs qui s'étendent sur toute la vie, ce que les économistes

⁵⁶³ Cf. Modigliani et Brumberg (1954). Brumberg est décédé prématurément avant de pouvoir partager le Nobel d'économie.

⁵⁶⁴ Cf. Modigliani (1975).

ont démontré dès les années 1950)⁵⁶⁵, comme de Goldthwaite (qui souligne comme Ruskin que l’achat de biens artistiques favorise l’accumulation au cours des âges d’un capital culturel).⁵⁶⁶

Concrètement, des études historiques pourraient s’intéresser à la présence (ou non, et si oui, à partir de quand) de peintures de chevalet dans des “lieux de mémoire” plus ou moins privés, dont la fonction consiste à rassembler des œuvres d’art en vue de les léguer aux générations postérieures. Une telle configuration contribuerait à accréditer la lente émergence d’un motif d’achat de peintures dans le sens de la constitution d’un capital transmissible.

A titre illustratif et aussi très préliminaire, un historien contemporain a pu considérer comme “*une information précieuse*” le fait que les peintures du Cabinet de lecture de Calliope aménagé en 1559 par Côme de Médicis aient été accrochées sur des murs recouverts de velours rouge.⁵⁶⁷

Le cabinet de Calliope contenait des œuvres soigneusement placées en vue de narrer la gloire de la Toscane, et pour transmettre un message culturel et politique au-delà des décennies. Des sculptures, fresques et vitraux y figurent mais aussi des peintures – et notamment des portraits peints par Agnolo Bronzino.⁵⁶⁸ Le plafond comporte une peinture de Calliope par Vasari (avec une frise de Marco da Faenza) – il est toujours en place aujourd’hui, ainsi que le vitrail avec Vénus et les Trois Grâces de Gualtiero da Anversa et une peinture à fresque de Marco da Faenza. Vasari a donné des descriptions détaillées du *scrittoio* à la fois dans ses *Ragionamenti* et dans sa *Vita* de Bronzino. Il le mentionne également dans sa *Vita* de Bartolomeo di San Marco.⁵⁶⁹ L’insertion sur un mur richement orné d’une peinture de chevalet dans un lieu de prestige – et, en l’espèce, “magnifique” au sens que la scolastique réservait aux dépenses d’un prince régnant – constitue une relative nouveauté du XVI^e siècle par rapport au *Quattrocento* qui l’a précédé. Elle accrédite un changement dans la conception de la consommation de peintures de maître.

La question de savoir si l’on a affaire ici à une consommation ou à un investissement (auquel est associé par définition une forme de rentabilité) peut légitimement retenir l’attention. La dimension de consommation d’un bien durable, qui sera légué à la descendance après sa mort,

⁵⁶⁵ Cf. Douglas et Isherwood (1979), p.49.

⁵⁶⁶ Cf. Goldthwaite (2010), p.442 et aussi Thorsby (2011), p.278.

⁵⁶⁷ Cf. Penny (2005), p.386.

⁵⁶⁸ Cf. Gáldy (2005), p.702.

⁵⁶⁹ Cf. Gáldy (2005), pp.702-703.

est évidemment présente. Mais une dimension d'investissement peut exister si une forme de rentabilité est attendue pour l'achat présent d'une peinture.

A ce titre, l'historien Esch évoque la notion de rendement de la dépense en art. Dans des termes relativement imprécis du point de vue économique, il considère que *“si Côme de Médicis n'avait toujours agi que de manière économiquement rationnelle en réinvestissant tous ses profits dans ses activités, aujourd'hui nous ne saurions plus grand-chose de lui ni de son mécénat. Avec les investissements économiquement pseudo « improductifs », les mécènes ont obtenu le plus grand rendement imaginable, celui de rendre immortel leur nom. C'est comme si le capital utilisé de façon non économique avait une particulière propriété d'entrer dans la mémoire de l'humanité. Côme de Médicis le savait, même son investissement prétendument improductif était en réalité le fruit d'un calcul”*,⁵⁷⁰ cette dernière considération forçant peut-être un peu la réalité.

Fait d'un prince dans l'exemple cité, il serait intéressant d'étudier le mode d'accrochage des tableaux chez les nobles voire les groupes sociaux intermédiaires dans l'Italie du XVI^e siècle. L'étude de Hohti (2010)(précitée) sur la présence discrète mais réelle et croissante de peintures dans les intérieurs d'artisans et de commerçants siennois constitue en ce sens un élément intéressant. C'est toutefois surtout à Venise, comme on l'a déjà dit, que les données d'inventaires notariés en la matière ont été le mieux exploitées à ce jour.

Une approche historique plus approfondie serait donc intéressante dans ce contexte pour savoir si des collections ont pu être constituées, notamment au sein de l'élite sociale et économique, en vue d'employer des tableaux comme une réserve de valeur significative pouvant être léguée à sa descendance. Des sources historiques existent en ce sens sous la forme des testaments de grands collectionneurs. Ainsi Federico Contarini stipulait dans son testament : *« Je veux que toutes mes statues, médailles (...) et tout autre sorte d'antiquités, tout sorte de tableaux tant de peinture que de mosaïque (...) ne puissent jamais être dépecées mais doivent toutes rester unies perpétuellement et bien conservées »*. Il demandait à son neveu Domenico Ruzzini, à qui il léguait sa collection, de prendre des dispositions afin que sa mémoire puisse vivre éternellement après avoir *« pris tant de peine pour former un aussi beau studio d'antiquités, qui est une chose merveilleuse et belle et qu'il serait dommage de disperser »*. Tout comme

⁵⁷⁰ Cf. Esch (2002), p.26. Nous traduisons.

Gabriel Vendramin et Giacomo Contarini⁵⁷¹, il se tournait vers la postérité. La collection était pour lui une oeuvre dont la survie après sa mort devait assurer une durée dans la mémoire des hommes à celui qui en avait été le créateur. Ils étaient à la recherche d'une renommée posthume fondée sur les collections hors du commun qu'ils sont réunies, et K. Pomian d'ajouter : « comme s'ils tenaient leur investissement dans ce domaine pour plus productif en matière d'immortalité civique que leurs dignités dans l'Etat ». ⁵⁷² Et nous ajoutons, de manière plus prosaïque, que le collectionisme dans le contexte de taux d'intérêt bas de l'Italie au XVIe siècle et de baisse de la rentabilité des actifs industriels, constituerait aussi un début de diversification patrimoniale assez rationnelle. Le testament de Gabriel Vendramin est intéressant de ce point de vue, car celui-ci prend soin d'expliquer à ses héritiers, qui ne devaient pas en être convaincus, que son activité de collectionneur avait accru la fortune familiale et ne l'avait pas obérée.

Cette thématique historique est d'un intérêt économique significatif. Les tableaux ne sont pas que des biens de consommation mais peuvent aussi être des biens en capital, et l'un des motifs d'achat d'un tableau reflète, au-delà d'une préoccupation de transmission de son capital, la préoccupation de réaliser un investissement pour la génération future mais aussi, le cas échéant, pour soi de son vivant. C'est ce dernier thème que nous abordons maintenant en quelques mots.

Un souhait d'achat spéculatif a priori peu probable au XVIe siècle italien

Dans sa typologie des motifs de consommation, Leibenstein (1950) mentionne le motif de spéculation, par lequel un bien est acheté en vue d'une revente ultérieure avec réalisation d'une plus-value. Le motif de spéculation est ainsi étroitement lié à la capacité d'une oeuvre d'art de constituer un capital dans lequel un agent investit.

La littérature économique récente a précisément étudié les conséquences du caractère hybride d'une oeuvre d'art, à la fois bien de consommation de luxe et bien d'investissement. Une

⁵⁷¹ Cf. Pomian (2003), pp.82-83. La collection de Giacomo Contarini comportait une centaine de tableaux dont 35 portraits, 109 dessins, vues ou plans de ville. Son profond attachement à sa collection s'exprime dans son testament : « Une des choses les plus chères que j'ai possédées et que je possède est mon studio auquel je suis redevable de tous les honneurs et de toute l'estime dont j'ai bénéficié. J'y inclus non seulement le lieu où sont les livres, mais tout ce que contiennent les quatre chambres de la mezzanine où sont des choses choisies et telles que sans les avoir bien envisagées, on ne saurait le croire, imprimés et manuscrits, instruments mathématiques et mécaniques, statues tant de marbre que de bronze, peintures, minéraux, pierres mystérieuses... Toutes ces choses ayant été réunies par moi avec beaucoup de recherche et de peine, je veux qu'elles soient conservées et augmentées, afin que nos successeurs puissent en jouir et tirer bénéfice de mes efforts (...) ».

⁵⁷² Cf. Pomian (2003), p.85.

modélisation post-veblenienne où la fonction d'utilité du ménage tient directement compte du prix de l'œuvre montre pourquoi le rendement financier d'une œuvre d'art demeure, en moyenne, inférieure à celui d'un actif financier habituel (comme une action d'une entreprise cotée en bourse), ce qui est confirmé par les données.

Sur ce sujet, l'économiste Benjamin Mandel a publié en 2009 un article remarqué dans la prestigieuse *American Economic Review* qui analyse les conséquences économiques et financières de biens artistiques conçus à la fois comme des véhicules d'investissement et des biens de consommation.⁵⁷³ La détention d'œuvres d'art fournit à leurs propriétaires à la fois un plaisir esthétique et une satisfaction liée à l'effet de snobisme qui tous les deux augmentent l'"utilité courante", comme le dirait un économiste, du collectionneur. Ce mélange de retours financiers et non financiers constitue une particularité économique des biens artistiques. Mandel développe ce constat dans un modèle analytique du comportement économique et financier d'un consommateur qui achète des œuvres d'art, où la fonction d'utilité dépend directement non seulement de la quantité d'œuvres d'art achetées mais aussi de leur prix. Ce type de fonction d'utilité, assez rare en analyse économique, implique des conséquences nombreuses et plus ou moins complexes à modéliser sur l'étude du comportement des consommateurs, et qui ont été étudiées de façon axiomatique par Peter Kalman (1968). Que l'utilité dépende de façon croissante du prix d'une œuvre d'art correspond exactement à la définition de l'effet Veblen que nous avons déjà rencontré, et développé dès 1899 dans l'ouvrage la *Théorie de la classe de loisir* à laquelle Mandel fait explicitement référence. Mandel construit un modèle d'arbitrage financier (un CAPM - *capital asset pricing model* comme chez Lucas (1978)) qui tient compte de la consommation ostentatoire et de l'investissement dans des biens à prix élevés, où la dépense en œuvres d'art ne modifie pas les décisions de consommation pour les biens non artistiques, mais où une hausse du prix des œuvres d'art bénéficie mécaniquement et directement à l'utilité globale du consommateur. Les conditions d'optimalité qu'il en déduit sont cohérentes avec les données disponibles qui indiquent un rendement moyen des biens artistiques inférieur à celui des actions mais une volatilité supérieure. Les enquêtes empiriques sur le couple (risque/rentabilité) présentent habituellement ces résultats (cf. Ashenfelter et Graddy (2003), Mei et Moses (2002) notamment). Mandel permet d'expliquer cette caractéristique financière en apparence incongrue (pourquoi acheter des actifs artistiques au rendement moyen inférieur à celui des

⁵⁷³ Cf. Mandel (2009).

actions mais au risque plus élevé ?) précisément en renvoyant à la double nature des œuvres d'art comme bien de consommation et d'investissement. Leur rendement moyen à l'équilibre est relativement bas si l'on s'en tient uniquement aux facteurs financiers (*i.e.*, plus-value de cession) mais pas si l'on tient compte de l'utilité courante qu'ils fournissent aux détenteurs, sous la forme de plaisir esthétique et/ou sous la forme d'un effet Veblen ou de snobisme. Que les détenteurs d'œuvres d'art acceptent d'acheter des actifs relativement risqués et relativement moins rentables que des actions est rationnel parce qu'ils tirent de l'art d'autres éléments d'utilité (le plaisir esthétique et le snobisme).

Cette piste de recherche relative à l'achat d'œuvres d'art pour un motif spéculatif ne paraît toutefois pas devoir constituer une priorité pour les historiens du *Cinquecento*, car il est assez peu probable que le motif d'investissement spéculatif ait inspiré de nombreux achats de peintures au XVI^e siècle. La réalisation d'une plus-value sur un bien artistique requiert le plus souvent (quoique pas nécessairement) un marché relativement liquide et étendu pour le type de bien considéré, et des échanges relativement récurrents. Comme nous le verrons au chapitre suivant, la question de l'émergence d'un marché de l'art au *Cinquecento* fait l'objet de nombreuses études, ainsi que celle de l'apparition de "marchands d'art" et de peintures. Quoiqu'il en soit, même au XVII^e siècle, il paraît encore difficile aux historiens de l'art de parler d'achats spéculatifs de tableaux. I. Cecchini, dans son ouvrage publié en 2000, consacre à ce sujet une sous-section de chapitre sur le « tableau comme réserve de valeur ». L'auteur constate que les tableaux peuvent en théorie être considérés comme des biens spéculatifs dans la mesure où la demande pour ces biens conduit à une appréciation de la valeur future. Mais elle considère qu'il est difficile de parler de quelque chose de similaire sur le marché italien artistique du XVII^e siècle. Son argumentaire est le suivant. Selon elle, s'il y avait bien une conscience de l'augmentation de la valeur des tableaux au cours du temps, c'était surtout en référence à des artistes décédés, avec une rareté de l'offre associée. Par ailleurs, Cecchini fait plutôt l'hypothèse d'une augmentation des prix dans la première moitié du XVII^e siècle, ce qui n'est pas confirmé par la littérature économétrique récente comme Etro et Pagani (2013) que nous présenterons plus loin.⁵⁷⁴ Au final, s'il paraît encore difficile de parler d'achats spéculatifs de tableaux au XVII^e siècle, l'argument semble pouvoir être appliqué *a fortiori* au XVI^e siècle.

⁵⁷⁴ Cf. Cecchini (2000), pp.246-248.

Conclusion

Ce chapitre présente une démarche transdisciplinaire où l'analyse économique étudie les résultats de la recherche historique de la demande privée de peintures au XVI^e siècle en Italie, identifie les points sur lesquelles elle a développé ses propres outils, et discerne quelles pistes de recherches pourraient s'avérer pertinentes dans ce contexte, ou dans quelle mesure certaines conjectures anciennes d'historiens pourraient être confirmées ou précisées.

L'analyse de la demande de peintures confirme un envol quantitatif des volumes de peintures échangés au *Cinquecento*. Pour autant, l'évolution paraît très progressive, et surtout concentrée sur la deuxième moitié du XVI^e siècle dans le cas de Venise (comme le montrent les diverses études disponibles et notamment celle de Jestaz (2001)). A Rome, il faut pratiquement attendre la fin du siècle pour que ce décollage de la demande de peintures se matérialise. D'autres études seraient nécessaires pour d'autres zones géographiques de l'Italie du XVI^e siècle. Mais globalement, les conjectures de Sombart et Goldthwaite paraissent globalement confirmées, même si beaucoup de tempéraments et de précisions doivent parfois y être apportées.

Nous avons aussi montré la connexité, voire la convergence des analyses des économistes sur l'effet de snobisme dans la consommation et les recherches des historiens quant aux formes de la peinture maniériste dans le contexte socio-économique spécifique du *Cinquecento*. En ce qui concerne l'effet de mode, nous avons proposé comme axe de recherche futur et transdisciplinaire l'étude des caractéristiques formelles des peintures de chevalet au sein de groupes sociaux intermédiaires à définir économétriquement. La démarche pourrait ainsi consister idéalement à étudier la demande de peintures de chevalets dans une ville donnée du XVI^e siècle italien, sa répartition selon des catégories socio-professionnelles et les sujets iconographiques, ainsi que son évolution au cours d'une période donnée. Ce travail pourrait être effectué sur les données vénitiennes, sous le bénéfice des études effectuées au cours des dernières décennies, mais avec un traitement économétrique adapté. Ce traitement pourrait chercher - par exemple grâce à la méthode des analyses de *cluster* - à circonscrire des groupes plutôt homogènement caractérisés par des comportements de snobisme et d'autres plutôt homogènement caractérisés par des comportements de mode. Il serait alors aussi possible d'étudier la question de la "circulation des formes picturales distinctives" entre groupes sociaux au XVI^e siècle, et d'approfondir la portée de la conjecture de Sombart quant à la place des femmes dans les phénomènes de mode picturale au *Cinquecento*.

La thématique économique de l'*ethos* de la consommation de peintures dans l'Italie du XVI^e siècle a donc encore, semble-t-il, un bel avenir devant elle. Plusieurs travaux-clés cités ici, d'historiens ou d'économistes, datent d'à peine vingt ans. Le champ des recherches historiques possibles demeure important même si les concepts-clés paraissent à ce jour de mieux en mieux établis par les différentes sciences sociales.

La recherche historique sur la demande de peintures au *Cinquecento* au cours des dernières décennies ont notamment conduit à la mise en place de bases de données quantitatives, d'assez grande taille, qui fournissent déjà d'enseignements précieux sur une base méthodologique rigoureuse. Au-delà de cette poursuite de l'enrichissement des bases de données déjà disponibles, c'est surtout les instruments pour les exploiter qui font naître des perspectives de recherches transdisciplinaires pertinentes et aujourd'hui nécessaires. L'exploitation scientifique de ces bases de données nécessite l'emploi de techniques statistiques et économétriques aujourd'hui d'emploi relativement courant parmi les économistes. Ces travaux économétriques pourraient être menés par exemple sur les bases de données aujourd'hui déjà établies par Jestaz, Hochmann, O'Malley, Ogilvie, Sohm ou Guerzoni - pour ne citer que quelques exemples. Ils permettraient de confirmer (ou d'infirmer) empiriquement des conjectures ou conclusions d'historiens que ce chapitre a analysées.

Il s'agit là, en réalité, d'un résultat remarquable en soi. Qu'un des principaux enjeux, aux yeux de notre analyse transdisciplinaire du moins, des années à venir pour la recherche historique sur notre sujet soit liée à une exploitation économétrique de bases de données, résulte de l'établissement préalable de ces bases de données d'assez grande ampleur. Elle a tiré profit du travail méticuleux de nombreux historiens spécialisés dans l'histoire sociale de l'art du *Cinquecento* sur les trois ou quatre dernières décennies. Ce travail de nature statistique, souvent issu de l'exploitation de données d'origine notariale, autorise une approche méthodologiquement bien plus rigoureuse que celle des historiens ou sociologues avant les années 1970, dont le travail laissait une place significativement plus importante aux conjectures, voire aux généralisations rapides, et parfois à des analyses supposant les faits ou s'en affranchissant comme nous l'avons montré pour certaines études d'inspiration marxiste notamment.

Toutefois, les principaux enseignements tirés de l'héritage de Wackernagel demeurent encore aujourd'hui valables, même au prix de nombreuses précisions, qui fut l'un des premiers sur notre sujet à utiliser systématiquement des données d'archives, à décrire les conditions concrètes et des facteurs de la vie artistique (en l'espèce, à Florence). L'héritage des

sociologues non marxistes Veblen et Sombart n'est pas aujourd'hui remis en cause par les historiens de la demande de peintures au *Cinquecento*, qui en précisent toutefois les implications et en affine la portée. Il est intéressant d'avoir constaté dans le cours de notre étude que les écrits de Sombart anticipent de beaucoup les *Gender Studies* sur la peinture italienne au XVIe siècle, qui ont encore aujourd'hui beaucoup de matière à étudier. Enfin, la théorie des motifs extrinsèques de la consommation qu'a développé l'analyse économique à partir des années 1950 offre un cadre analytique très stable pour mieux décrire les comportements d'achat de peintures au *Cinquecento* (et au-delà). Au fond, il n'était guère besoin aux historiens de l'art des années 1980 de recourir à des emprunts à l'anthropologie ou au marketing de la demande, qui souvent reprenaient, en les ignorant, des développements de la théorie économique remontant aux années 1950.

L'OFFRE DE PEINTURES AU XVII^E SIECLE ITALIEN, ENTRE EMERGENCE D'UN « MARCHÉ », REGULATION ET COMMANDES INDIVIDUELLES

Comme évoqué au premier chapitre, Martin Wackernagel a été l'un des premiers à avancer l'idée de la naissance d'un "marché de l'art" au *Cinquecento*.⁵⁷⁵ Il en perçoit un symptôme dès les années 1520 dans l'apparition de la figure d'un marchand d'art comme le florentin Giovanni Battista della Palla. Wackernagel a aussi étudié le rôle des guildes de peintres. En revanche, il a peu analysé, ni apparemment bien perçu, un aspect de l'émergence d'un marché de la peinture : la standardisation formelle de peintures conçues davantage comme des *commodités* au sens économique et anglo-saxon du terme, que comme des œuvres.

Sur ces différents sujets, l'histoire sociale de l'art des quarante dernières années a réalisé des avancées significatives. Elle a étudié l'influence sur une offre de marché naissante de nouvelles technologies de production (peinture à l'huile, imprimerie) mais surtout, et de façon plus approfondie, de *tactiques de vente* d'une nouvelle figure: celle des peintres-entrepreneurs.

Cette nouvelle figure coexiste avec le modèle hérité du passé où le lieu de production et de vente de peinture demeure l'atelier de l'artiste au fonctionnement régulé par une corporation. L'atelier demeure en effet au XVII^e siècle italien le centre de la formation et de l'activité de l'artiste. Le maître y est toujours entouré d'une équipe relativement stable, et parfois nombreuse. A Venise, les *lavoranti* travaillaient parfois très longtemps auprès d'un même maître,⁵⁷⁶ les membres de la famille de l'artiste sont souvent associés à la vie de l'atelier⁵⁷⁷ et les sources souvent rappellent que des élèves aident leur maître dans la réalisation de certaines parties des tableaux. Les normes professionnelles dictent notamment la structure hiérarchique et la taille de l'atelier-magasin, avec un maître, des assistants et des apprentis, et disposent les relations entre eux.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Cf. Wackernagel (1938), p.282.

⁵⁷⁶ Cf. Hochmann (1992), p.81: Girolamo Dente resta près de Titien pendant 30 ans.

⁵⁷⁷ Cf. Hochmann (1992), p.77 : ainsi Véronèse travaille en association avec son frère Benedetto à San Sebastiano.

⁵⁷⁸ Cf. Fantoni, Matthew et Matthews Grieco (2003), p.13.

Toutefois, l'une des nouveautés du *Cinquecento* qui a attiré l'attention des historiens de l'art est le fait que l'activité de l'atelier puisse ne plus être essentiellement fondée sur la commande. Au XVI^e siècle italien se développe, selon les historiens, une activité de production et de vente d'assez nombreuses peintures qui n'ont pas fait l'objet de commande. Le grand nombre de tableaux de Vierge à l'Enfant dans les inventaires du XVI^e siècle atteste d'une production à grande échelle de ces répliques.

La plupart des historiens actuels considèrent donc la production artistique dans la plupart des ateliers comme un *continuum* avec des œuvres faisant l'objet d'une commande spécifique bien individualisée, et d'autres qui sont disponibles pour n'importe quel client sans qu'il soit identifié à l'avance.⁵⁷⁹ L'offre de marché de peintures correspond à une production en série, dans un contexte d'apparition et de développement de l'imprimerie des images avec des copies multiples.

Goldthwaite ne semble pas faire la différence – pourtant importante du point de vue de l'analyse économique - entre vente sur un marché et vente par commande *ad hoc*. Il assimile le « marché » purement et simplement à l'augmentation des échanges et des volumes vendus de peintures. Cette confusion peut traduire l'influence lointaine de Sombart qu'il cite régulièrement. Selon l'historien américain, la croissance impressionnante de la production d'art à partir du XIV^e siècle jusqu'au XVII^e siècle offre au savant à étudier le thème de l'« expansion d'un marché ».⁵⁸⁰ Pour lui, la commande fait partie du marché.⁵⁸¹ Ainsi, il considère explicitement que « *yet, production on commission (...) points not to an extra-market arrangement of some kind but to a particular kind of market activity* », une phrase difficilement acceptable et audible pour un économiste contemporain.⁵⁸² Suivant cette analyse, il y a donc marché dès qu'il y a rencontre d'une offre et d'une demande.⁵⁸³ Pour lui, la première reflète des impulsions artistiques, la seconde des besoins et des goûts qui reflètent, au *Cinquecento*, le consumérisme naissant et la culture matérielle de ce siècle. Un contresens voisin peut être trouvé dans l'étude d'un historien allemand, V. Reinhardt, qui considère un marché « au sens restreint » (*i.e.*, où le peintre produit en dehors de toute commande et pour un acheteur non identifié, situation qui, à Rome, selon l'auteur sans doute influencé ici par Haskell, ne serait

⁵⁷⁹ Cf. Fantoni, Matthew et Matthews Grieco (2003), p.14.

⁵⁸⁰ Cf. Goldthwaite (2003), p.423-424.

⁵⁸¹ Cf. Goldthwaite (2010), p.285-286.

⁵⁸² Cf. Goldthwaite (2003), p.432.

⁵⁸³ Cf. Goldthwaite (2010), p.287.

apparue significativement qu'à partir du deuxième quart de XVIIe siècle)⁵⁸⁴ et un marché que l'on comprend comme étant implicitement "au sens large" et qui concernerait le système de commandes papales et ecclésiastiques.⁵⁸⁵ Mais, aux yeux de l'analyse économique, le cas d'Urbain VIII à Rome n'a pas beaucoup de points communs avec un marché: il s'agit bien plutôt d'un monopsonne, lequel n'est pas plus un marché que ne l'est un monopole.

Pour un économiste contemporain, il y a là une préoccupante confusion conceptuelle. Un "marché" constitue une modalité d'échange de biens et services très spécifique, aux caractéristiques bien précises, qui ne doit pas être confondue avec un simple échange qui porte sur de larges quantités.

Le mécanisme d'échange qu'est le marché implique en premier lieu une offre et une demande de biens relativement homogènes, c'est-à-dire aux caractéristiques identiques ou quasi-identiques. A défaut, il y aura autant de marchés que de biens différents. Cette hypothèse d'homogénéité est importante car elle implique que les caractéristiques du bien puissent être au moins implicitement normalisées, définies, prévues d'avance dans un contrat-type de vente et un objet-type préalablement définis. L'homogénéité du produit permet des volumes plus élevés de production et de tirer profit d'effets d'échelle, de baisser le coût moyen de production et répartir les coûts fixes sur un volume croissant d'objets produits. Les effets d'échelle sont, au niveau microéconomique, l'un des principaux facteurs de croissance et de création de valeur.

Deuxièmement, l'offreur et le vendeur sur un marché ne se rencontrent pas forcément ou, du moins, n'ont pas prévu de se rencontrer nominativement, physiquement, *intuitu personae*. C'est par exemple le cas d'une foire-exposition où les clients viennent au milieu des offreurs de biens homogènes. Comme le note Guerzoni, la notion de marché implique un caractère relativement impersonnel des relations entre offre et demande. Des mécanismes de médiation peuvent exister sur un marché qui interrompent le rapport direct entre les vendeurs et les acheteurs caractéristique des rapports de patronage.⁵⁸⁶ Sur un marché, l'offre et/ou la demande de marché sont anonymes (ou "atomisées") en cela qu'aucun offreur ou demandeur individuel n'a le pouvoir d'influencer le prix du marché. Quand l'offre a la possibilité d'influencer le prix de marché, on parle d'oligopole (voire de monopole) mais il y a toujours marché si la demande

⁵⁸⁴ Cf. Reinhardt (1998), p.82.

⁵⁸⁵ Cf. Reinhardt (1998), p.89.

⁵⁸⁶ Cf. Guerzoni (2011), p.7.

qui lui est adressée est anonyme.⁵⁸⁷ Le mécanisme d'enchère est ainsi un mécanisme de marché: il y a un seul offreur mais une multitude d'acheteurs potentiels. Quand c'est la demande qui a le pouvoir d'influencer le prix – comme lorsqu'un mécène recourt aux services d'un peintre choisi parmi de nombreux autres, il y a toujours bien un marché.⁵⁸⁸

Par ailleurs, l'information sur un marché doit être parfaite. Les vendeurs comme les offreurs savent exactement ce qu'ils échangent. Les caractéristiques par exemple qualitatives du bien sont supposées parfaitement connues des uns et des autres. Si cette condition n'est pas remplie, le fonctionnement du marché en est gravement affecté. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la deuxième partie de ce chapitre.

Enfin, sur un marché, chacun est libre d'entrer ou de sortir du marché, en particulier toute personne qui souhaite produire. Tel n'était pas le cas du milieu des peintres du *Cinquecento* où les guildes professionnelles limitaient l'accès à la profession de peintre et la possibilité de vendre des peintures, pour des raisons que nous examinerons aussi.

Homogénéité, anonymat / absence de pouvoir de marché, information parfaite, libre entrée sont des conditions pour l'existence d'un marché théoriquement parfait tel que présenté par Arrow et Debreu (1954), récipiendaires du prix Nobel d'économie. Si elles sont remplies, ces conditions permettent d'atteindre une situation où il est impossible d'améliorer la situation d'un agent sans nuire à celle d'un autre. Ce cas de figure correspond au maximum de création de richesse dans une collectivité: il s'agit d'un optimum au sens de Pareto.

*La production de peintures au XVIe siècle italien offre d'assez nombreuses possibilités de ne pas pouvoir constituer un marché "parfait" au sens de l'analyse économique.*⁵⁸⁹ Une peinture de Titien n'est pas un bien homogène avec une autre peinture du Titien, et encore moins avec

⁵⁸⁷ C'est le cas, assez souvent et pour simplifier, des marchés de gros de l'énergie.

⁵⁸⁸ C'est le cas, la plupart du temps, des marchés de l'armement.

⁵⁸⁹ Cf. Guerzoni (2011), p.25 qui fournit sur ce sujet une liste relativement éloquente pour s'en convaincre expérimentalement: "les objets d'art et assimilés présentent de profondes différences par rapport aux autres choses. Dans un très grand nombre de cas les achats se réalisaient en dehors des marchés à travers des dons, des contre-dons, des échanges, des trocs, du recouvrement, des remises de dette, des confiscations, des réquisitions, des rançons, des butins de guerre, des vols, des ventes forcées, des acquisitions en bloc, des ventes aux enchères, des loteries, des compétitions, des concours, des adjudications, des récompenses, des commandes exécutées par des individus payés à la pièce, à la tâche, ou rétribués par des prestations, des délégations de travaux et des sous-traitance individuelles."

Cette longue liste est néanmoins... un peu trop longue pour un économiste, car les enchères constituent, comme nous l'indiquons dans notre texte, un mécanisme de marché.

une peinture de Véronèse ou de Michel-Ange.⁵⁹⁰ L'existence d'un pouvoir de marché est récurrente en peinture, que ce soit du côté de l'offre (dans le cas de peintres-stars qui peuvent fixer leurs prix avec peu de contraintes) ou de la demande (dans le cas de mécènes dominants, comme un pape). L'anonymat n'est pas une norme générale pour les échanges d'un bien où l'individualité de l'artiste émerge comme une caractéristique de plus en plus importante du bien. L'information quant à la qualité de la peinture n'est pas parfaite: les clients n'ont pas nécessairement la compétence pour juger de la qualité. Mieux, la qualité est considérée comme ne pouvant être appréciée que par des spécialistes – des peintres professionnels. Vasari le proclame et le répète (mais cette idée est discutée à l'époque). Quant à la libre entrée, l'existence même de guildes professionnelles y fait obstacle pour des raisons que les historiens et les économistes ont intensivement étudié depuis les années 1980, sans parvenir à des résultats stabilisés.

Pour autant, la peinture du Cinquecento n'est pas non plus nécessairement condamnée à être un bien hors marché dans tous les cas. Homogénéité: une peinture de paysage ou une Vierge à l'Enfant peut être considérée comme formellement équivalente à une autre sans en être une copie fidèle.⁵⁹¹ Atomicité: les acheteurs et les vendeurs de Vierge à l'Enfant n'ont pas de raison absolue de se connaître *intuitu personae*. Information sur la qualité: des mécanismes de certification professionnelle de la qualité peuvent rassurer le client qu'il achète un bien de qualité convenable. Libre entrée: l'existence de guildes n'est pas consubstantielle à l'achat-vente de peintures. De fait, la concurrence entre peintres vis-à-vis de nouveaux arrivants sur le marché a pu être observée.

Des historiens de l'art qui ont étudié la question de plus près et, sur ce point précis, peut-être avec davantage de précision que Goldthwaite, ont bien remarqué que la relation de l'artiste avec l'acheteur de l'œuvre peut prendre une grande variété de formes, du mécénat au marché proprement dit. Cecchini (2000) compare les caractéristiques des rapports des artistes dans une situation de marché vs une situation de mécénat - la première étant caractérisée selon elle par des relations impressionnelles, brèves, qui appliquent des critères relativement précis quant aux caractéristiques formelles (sujet dimension, style, couleurs) de la peinture produite, avec une production dans une boutique suivant les règles des corporations, suivant les goûts du marché

⁵⁹⁰ La production de peintures dans la deuxième moitié du XXe siècle est probablement distincte de ce point de vue, car les peintures d'un artiste donné peuvent être échangées comme des commodités, dont les caractéristiques formelles importent beaucoup moins que la signature de l'artiste.

⁵⁹¹ *A contrario*, cet argument suggère qu'il est difficile qu'existe un marché pour les peintures de portrait.

et - le cas échéant - la mode, alors que le mécénat favoriserait davantage selon elle les relations personnalisées, suivies, laissant une certaine liberté stylistique et de contenu pour l'artiste dans les limites des goûts du commanditaire, sans application de règles corporatives.⁵⁹² La catégorie du mécénat comprend à son tour un ensemble plus ou moins diversifié de situations où l'élément commun est la présence d'un commanditaire qui fournit une occasion de travailler à un artiste selon des modalités définies, avec une forme de loyauté et un rapport qui tend à durer dans le temps.⁵⁹³

A une extrémité du spectre figure la situation du peintre comme serviteur particulier - comme à Rome au XVIIe siècle, ainsi que l'a décrit Haskell⁵⁹⁴ - mais l'on ne trouve que des formes beaucoup plus nuancées de cette situation à Venise au XVIe siècle. A Venise en effet, il n'existait pas de cour, les doges y jouaient en général un faible rôle dans la vie artistique de la ville. Ce sont d'autres magistratures qui contrôlent les commandes de la Seigneurie (et notamment les *Scuole* où les *cittadini* sont très présents, comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer dans le chapitre précédent).⁵⁹⁵ Selon Cecchini, le cas le plus connu de peintres étroitement lié à une famille est celui des peintres que faisait travailler la famille Grimani.

Le marché représente en revanche la situation opposée où l'artiste décide de produire une œuvre sans engagement précis d'un quelconque acheteur. Au XVIe siècle commence à se développer – relativement lentement en Italie - un marché artistique structuré avec des peintres spécialisés, qui concerne surtout les œuvres d'art de qualité plutôt mineure, soit dévotionnelles soit purement décoratives, qui parviennent à être commercialisées parce qu'une vaste demande existe pour ces biens dont le prix est relativement bas. Au XVIIe siècle, ce type d'échange sera bien développé.⁵⁹⁶

⁵⁹² Cf. Cecchini (2000), p.137.

⁵⁹³ Cf. Cecchini (2000), p.133.

⁵⁹⁴ Cf. Haskell (1963), p.5, qui suggère qu'un parcours classique d'ascension professionnelle pour un peintre à Rome au XVIIe siècle était le suivant. Un jeune peintre était trouvé par un cardinal qui avait été légat pontifical dans sa cité natale. Grâce à ce bienfaiteur, le jeune peintre pouvait rencontrer d'influents prélats lui passant commande d'un autel pour par exemple une église titulaire à Rome, et des décorations pour son palais familial, palais dans lequel l'artiste pouvait d'ailleurs être installé désormais. Tout cela gagnait au jeune peintre une reconnaissance publique et/ou d'autres patrons potentiels dans le cercle des amis du cardinal. Pendant plusieurs années, le jeune peintre travaille ainsi pour un petit groupe de clients jusqu'à ce que le nombre d'autels qu'il peint établisse fermement sa réputation auprès d'un public plus vaste, et alors il avait des revenus suffisants et un prestige suffisant pour pouvoir s'installer à son compte et recevoir des commandes d'une clientèle variée.

⁵⁹⁵ Cf. Cecchini (2000), p.134. Voir aussi Hochmann (1992) (au début de l'introduction) et Logan (1980).

⁵⁹⁶ Cf. Cecchini (2000), p.134.

Cecchini a pu ainsi comparer les caractéristiques des rapports des artistes selon qu'ils travaillent dans le cadre d'un marché ou, respectivement, une situation de mécénat: dans le premier cas il y a relation impersonnelle (resp. personnelle), brève (resp. longue), avec des contraintes *ex ante* possiblement précises sur le sujet, les dimensions, le style et les couleurs (là où le mécénat, en réalité, ménage une certaine liberté stylistique et de contenu pour l'artiste), avec une production dans une boutique avec des règles corporatives (alors que le mécénat permet de s'abstraire des règles corporatives quand le peintre est payé directement et régulièrement par le mécène), qui suit les goûts du marché (resp. qui peut suivre sa propre idée créative dans les limites des goûts du commanditaire).⁵⁹⁷

Du point de vue historiographique, la tendance actuelle est à reconnaître la coexistence de mécanismes de marché émergents avec des mécanismes contractuels *intuitu personae*. Cette reconnaissance peut se faire au prix de l'élaboration d'expressions peut-être relativement peu orthodoxes du point de vue de l'analyse économique, comme celle d'« économie baroque » forgée par Renata Ago pour le XVIIe siècle romain.⁵⁹⁸ Cette notion d'*économie baroque* fait référence à la coexistence d'éléments « modernes » et « traditionnels » dans les systèmes d'échanges qui coexistent au début du XVIIe siècle à Rome.

Toutefois, l'histoire sociale de l'art montre qu'ils étaient déjà présents au XVIe siècle, voire dans certains cas au XVe siècle florentin.⁵⁹⁹ Parmi les éléments « modernes » selon les historiens, figurent des œuvres avec un niveau élevé de répétition stylistique et iconographique⁶⁰⁰ qui sont destinées à un marché. Goldthwaite emploie lui-même l'expression de R. Ago, mais dans une perspective téléologique qui perçoit une dynamique au cours du temps favorable au marché de peintures.⁶⁰¹

Du point de vue de l'analyse économique, il nous paraît au final plus rigoureux, pertinent et opératoire de distinguer entre peintures conçues (et perçues) comme des biens homogènes et destinées à un marché, et peintures conçues (et perçues) comme des biens non homogènes et non destinées à un marché. Le XVIe siècle semble être celui où la distinction entre peintres-artisans ou peintres-entrepreneurs d'une part et peintres-artistes d'autre part apparaît nettement

⁵⁹⁷ Cf. Cecchini (2000), p.137.

⁵⁹⁸ Cf. Ago (1998).

⁵⁹⁹ Cf. Allerston (2003), p.302.

⁶⁰⁰ Cf. Cecchini (2003), p.389.

⁶⁰¹ Cf. Goldthwaite (2010), p.301.

en Italie, y compris dans l'esprit des contemporains. C'est en particulier le cas pour Vasari, qui considère Bachiacca – artiste proche de Côme 1^{er} de Médicis dont il peignit le premier *scrittoio*, puis un espace privé de la duchesse dans les années 1550 - comme une figure secondaire en ne le mentionnant dans les biographies d'autres artistes (principalement celle d'Aristotile da Sangallo) que comme un spécialiste de paysage au travail incohérent⁶⁰² car influencé par un style flamand⁶⁰³ que Michel-Ange méprisait mais de nombreux acheteurs appréciaient au point d'inspirer une mode pour les paysages "de style flamand" chez les peintres italiens (cf. *infra*). Par l'utilisation de postures répétées et standardisées, Bachiacca était aussi l'opposé de la perfection de l'art conçue par Vasari: la richesse de l'invention, une familiarité absolue avec l'anatomie et la réduction de ce qui est difficile à ce qui est facile.⁶⁰⁴ Ailleurs, Vasari étrille un Andrea dei Ceri présenté comme un "peintre de boutique" qui peignait des choses "de façon mécanique".⁶⁰⁵

L'hypothèse d'homogénéité ou de non-homogénéité est clé pour notre sujet. Si la peinture est conçue par le peintre comme un bien homogène et perçue comme telle par l'acheteur – le premier produisant « une Vierge à l'Enfant standard » pour le second prêt à acheter « une Vierge à l'Enfant standard » - , alors les asymétries d'information seront faibles, le besoin de réguler la qualité (via une guilde, par exemple) sera faible, la libre entrée de concurrents produisant des « natures mortes standard » sera facilitée et l'anonymat sur le marché aussi. La nature économique de la peinture sera alors, au sens anglo-saxon, proche de celle d'une *commodity* : un bien standardisé échangeable sur un marché.⁶⁰⁶ Ce type d'échange favorise les phénomènes de demande que sont les modes et qui ont été étudiées dans le précédent chapitre.

En revanche, si la peinture est conçue par le peintre comme un bien *non* homogène et perçue comme telle par l'acheteur – le premier produisant « un tableau tel qu'on n'en a jamais produit jusqu'ici » pour le second à la recherche de précisément ce type de produit non standard - , alors les asymétries d'information seront élevées pour évaluer la qualité de l'œuvre, le besoin de réguler la qualité sera renforcé, la libre entrée de concurrents dans ce contexte régulé sera significativement freinée et les producteurs signalés comme de qualité seront nominativement

⁶⁰² Cf. Fontana (2011), pp.574-575.

⁶⁰³ Cf. La France (2003), p.238.

⁶⁰⁴ Cf. Shearman (1967), page 21.

⁶⁰⁵ Cf. Comanducci (2003), p.105.

⁶⁰⁶ Certains historiens de l'art ont d'ailleurs utilisé le terme de *commodity* quand il s'est agi pour eux de définir un « marché de l'art ». Ainsi Holmes (2003), p.213 qui, par « marché de l'art », entend "les systèmes habituels d'échanges de commodités artisanales et artistiques au début de l'Italie moderne".

connus comme tels.⁶⁰⁷ La peinture sera alors une œuvre d'art unique, qui se revendique comme telle. Ce type d'échange favorise les phénomènes de snobisme étudiés dans le précédent chapitre.

Dans ce cadre, les ventes directes et contractualisées entre peintres et commanditaires constituent un cas en partie *sui generis*. Elles sont par définition des échanges de gré-à-gré, et par conséquent en dehors du marché. Comme nous l'avons vu avec Gilbert (1998) notamment, le contrôle des acheteurs sur le contenu formel des peintures commandées demeurerait généralement assez limité. Autant, sinon davantage, que les caractéristiques esthétiques, un mécène recherche dans l'achat d'une peinture un élément de prestige social, reflet de sa magnificence et/ou de sa splendeur. L'offre du peintre consécutif à une commande n'est donc pas nécessairement un bien non-homogène au sens de l'analyse économique. En revanche, par contraste avec un échange sur un marché, l'échange fait l'objet d'une négociation où interviennent de nombreux facteurs socio-microéconomiques (réputation du commanditaire voire du peintre, intensité concurrentielle entre peintres...). Sur ce dernier point, l'analyse économique a développé dès les années 1950 des outils méthodologiques avec notamment ceux de la « théorie des jeux », qui peuvent être appliqués à l'analyse de situations historiques. Tel est l'objet de la littérature dite du « récit analytique » dont nous présenterons des prolongements possibles pour l'analyse de l'influence des facteurs économiques sur la peinture du *Cinquecento*.

Il est important de souligner ici que les distinctions notionnelles entre peintures destinées à un marché et peintures produites dans le cadre d'un contrat *ad hoc* n'impliquent nullement qu'un artiste soit invariablement et systématiquement rattaché à l'un ou l'autre monde. Des logiques économiques différentes correspondant à des types d'échanges différents peuvent parfaitement coexister au sein d'un agent économique unique. De fait, au XVI^e siècle, de nombreux peintres travaillent soit pour le marché soit dans le cadre de commandes spécifiques. Mason (2009) évoque ainsi le grand nombre d'œuvres léguées à ses fils par Jacopo Bassano à son décès en 1592 – près de 200, dont de nombreux tableaux -, reflet d'une activité en plein essor de son

⁶⁰⁷ L'analyse économique contemporaine éprouve assez peu de difficulté à considérer qu'un bien puisse faire l'objet d'échanges selon des modalités simultanément très différentes que sont le marché ou des contrats bilatéraux très détaillés et sur longue période. C'est par exemple le cas du gaz naturel (un bien assez homogène) qui peut être acheté soit sur des marchés de gros (des "bourses" du gaz au niveau de groupes de pays européens) soit dans le cadre de "contrats long terme" sur une trentaine d'années, très détaillés et prévoyant les volumes et les prix d'enlèvement du gaz par un importateur français à la sortie d'un site de production norvégien, anglais, russe ou qatari, par exemple.

atelier, y compris en termes de volumes de production, ce qui correspond bien à l'essor quantitatif des échanges de peintures dans l'Italie du *Cinquecento* que nous avons étudié au chapitre précédent.

Emergence d'une offre de peintures conçues comme des biens homogènes et destinées à un « marché »

Une tactique de vente de « peintres-entrepreneurs »

Un cas monographique du XVIe siècle: Bachiacca (1494-1557)...

Relativement loué par ses pairs mais affligé d'une critique postérieure pleine d'un mépris auquel Vasari a directement contribué, Francesco d'Ubertino Verdi – dit Bachiacca – est récemment sorti d'un oubli injuste grâce aux travaux méticuleux de Robert La France. Ce cas monographique fournit un exemple illustratif intéressant pour introduire l'idée de l'émergence d'une offre dite de marché, au sens économiquement rigoureux du terme, dans l'Italie du *Cinquecento*.

Bachiacca, qui avait été élève du Pérugin avant d'être appelé par Andrea del Sarto pour rejoindre son équipe, fut après 1540 un artiste à la cour des Médicis apprécié par Côme pour ses peintures de plantes et d'animaux. De fait, Bachiacca a peint le premier *scrittoio* du Duc avec des illustrations de flore et de faune, puis un espace privé de la duchesse dans les années 1550.⁶⁰⁸ A son époque, il n'était donc pas un peintre de petit calibre même s'il n'a, semble-t-il, jamais prétendu être un génie non plus.

Bachiacca avait construit une formule stylistique correspondant aux besoins de ses clients et suffisamment flexible pour s'adapter aux nouvelles tendances. Sa *Récolte de la Manne* est peinte avec une licence dite "maniériste" qui lui permet de représenter les Israélites (supposés mourir de faim dans le désert) comme s'ils participaient à un pique-nique. Une analyse formelle rigoureuse montre qu'aucune figure, pause, corps ou arbre n'est inventé par l'artiste mais

⁶⁰⁸ Cf. La France (2003), p.242-243.

qu'elles sont toutes empruntées à des sources d'images connues de l'art italien et de ses maîtres.⁶⁰⁹



Bacchiacca, Francesco Ubertini ou d'Ubertino Verdi, dit Le (1494-1557) – La Cueillette de la Manne – entre 1540 et 1555 – Washington, National Gallery of Art

Bacchiacca ne limitait pas sa réappropriation artistique à des figures individuelles et à des arrière-plans. Il empruntait tout un style, mobilisant des couleurs vives avec des pierres précieuses et de nombreux détails, caractéristiques des peintures à l'huile contemporaines des Flamands.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Cf. La France (2003), p.237.

⁶¹⁰ Cf. La France (2003), p.238.

Toute une littérature d'histoire formelle de l'art porte sur le goût du XVI^e siècle italien pour les paysages « à la flamande ». ⁶¹¹ Les clients de Bachiacca appréciaient cette mode et l'ont amené à pratiquer un style hybride, italo-néerlandais. Bachiacca avait une grande faculté d'altérer son style pour satisfaire les goûts de ses consommateurs. Son succès précoce dans la réalisation de peintures domestiques à petits formats est dû à sa facilité à emprunter à son maître Pérugin certaines pratiques artistiques appréciées. Bachiacca mettait alors en scène des figures classiques recyclables dans des paysages de style hollandais. Et c'est en tant que spécialiste du paysage, correspondant à la demande florentine d'importation de peintures du nord que Bachiacca a forgé sa réputation. ⁶¹² Il pouvait placer une Vierge à la Donatello devant un paysage rocheux copié de Dürer. Bachiacca a ainsi développé une approche gagnante au XVI^e siècle dans le marché de l'art, qui employait des paysages en arrière-plan, des ciels bleus, des détails botaniques descriptifs, tirant profit d'une mode en Italie pour la peinture du nord de l'Europe qui traversait les classes sociales et différents niveaux d'éducation. Il contrait les critiques anti-flamandes de Michel-Ange par des compositions balancées et des figures principales judicieusement sélectionnées dans le meilleur de l'art italien. Il n'était pas un génie mais un exemple remarquable d'un artiste-entrepreneur, figure plus commune et moins héroïque, qui employait les outils de l'imitation, de la réplique, de la production en série pour répondre à la demande de ses clients. ⁶¹³

La critique postérieure a presque inmanquablement eu la dent dure pour Bachiacca. Il n'est pas anodin de noter que l'origine de sa réputation défavorable remonte au fondateur de l'Académie de Florence, le chroniqueur et peintre Giorgio Vasari. Celui-ci n'a ainsi pas considéré Bachiacca comme digne d'une biographie complète dans ses *Vies d'artistes* de 1568 précisément parce qu'il était lourdement influencé par un style non italien. ⁶¹⁴ Vasari laisse clairement entendre que Bachiacca était une figure secondaire en ne lui consacrant que onze phrases dans les biographies d'autres artistes, principalement celle d'Aristotile da Sangallo. Il le situait parmi les spécialistes dont le travail était incohérent. ⁶¹⁵ Le chroniqueur florentin,

⁶¹¹ Cf. La France (2003), p.241. Sur l'Italie comme importateur de peintures flamandes notamment durant la deuxième moitié du XVI^e siècle avec des tableaux dans le style de Quentin Metsys, cf. par exemple Vermeylen (1999), p.19. Sur un exemple de goût en Italie du XV^e siècle pour les images "à la flamande" en général et son influence sur la production de l'atelier de Pollaiuolo en particulier, cf. Welch (2003), p.225.

⁶¹² Cf. Fontana (2011), p.574-575.

⁶¹³ Cf. La France (2003), p.242-243.

⁶¹⁴ Cf. La France (2003), p.238.

⁶¹⁵ Cf. Fontana (2011), p.574-575.

admirateur de Michel-Ange, avait fait sienne l'appréciation du Maître qui méprisait les paysages « à la flamande » car manquant de « vigueur » ou de « substance ». ⁶¹⁶ Le même argument servira à Vasari en 1568 pour critiquer Pontormo quand il imitait des figures inventées par Albrecht Dürer et essayait d'adopter un style germanique. ⁶¹⁷

Plus proche de notre époque, la critique de Bachiacca ne s'est pas améliorée. ⁶¹⁸ En 1903, Bernard Berenson le considérait comme « un petit maître, un artiste couper-coller (« *scissors-and-paste* »), non inventif ». John Shearman, pourtant généralement plus modéré, l'appelle « un petit poète » et « un parasite » parmi les artistes de la Renaissance florentine; et Peter Lynch considère que l'utilisation du style du Pérugin par Bachiacca est archaïque.

... qui illustre une figure historiographique à succès : le « peintre-entrepreneur » italien à la Renaissance

La figure historiographique du peintre-entrepreneur de la Renaissance italienne n'est pas nouvelle. Elle apparaît dans des travaux importants, bien connus et déjà relativement anciens - pour le XVe siècle comme pour le XVIIe siècle. Il est utile de l'évoquer brièvement ici. En effet, certains historiens de l'art, et notamment Goldthwaite, ont pu suggérer l'existence d'une évolution dynamique à partir d'une peinture pour mécènes au XVe siècle vers une peinture pour le marché au XVIIe siècle, où le *Cinquecento* occuperait une place intermédiaire.

Un précédent florentin à la fin du XVe siècle: Neri di Bicci

En 1480, le peintre le plus riche peintre de Florence était Neri di Bicci – comme en atteste sa déclaration fiscale ⁶¹⁹ - qui peignait notamment, mais pas uniquement, des statues en plâtre. ⁶²⁰ Il était aussi un producteur réputé d'images dévotionnelles (Vierge, crucifixions, Pieta). ⁶²¹

Les livres de comptes de Neri di Bicci de 1453 à 1475 ont été conservés qui permettent de très bien connaître sa pratique de la peinture. On doit à Bruno Santi l'édition critique du texte complet en 1976. Elle constitue une source très riche sur les pratiques de l'atelier, les réseaux de commanditaires, la présentation des productions dans l'atelier et la demande pour la

⁶¹⁶ Cf. La France (2003), p.241.

⁶¹⁷ Cf. La France (2003), p.239.

⁶¹⁸ Cf. La France (2003), pp.239-240.

⁶¹⁹ Cf. Holmes (2003), p.214.

⁶²⁰ Cf. Comanducci (2003), p.106.

⁶²¹ Cf. Kubersky-Piredda (2003), p.115.

marchandise peinte. Bruno Santi a souvent souligné que le travail de Neri était le produit d'un modèle d'affaire qui cherchait le profit et qu'il ne faisait que suivre les goûts (conservateurs) de sa clientèle.⁶²²

Grâce aux nombreuses recherches sur Neri, il est toutefois possible de mener une analyse plus approfondie des aspects iconographiques et compositionnels de ses peintures et de ses reliefs produits en série.⁶²³ Neri utilise beaucoup la perspective, le style classique, l'illusionnisme et beaucoup d'ornements – soit des caractéristiques distinctives du XVe siècle florentin - en les transformant en formules-types répétées. Il répondait ainsi à ses commanditaires à la recherche d'objets à la mode souvent associés avec ce que commandaient les mécènes puissants et riches ou des institutions.⁶²⁴ De plus, ses peintures étaient de taille réduite, ses autels peu onéreux et de petite taille.⁶²⁵ Sa production pouvait donc être populaire: les livres de comptes indiquent que les clients de Neri allaient des barbiers à des patriciens éminents mais la majorité appartenait à la classe moyenne de la société, des artisans ou petits patriciens.⁶²⁶

Formellement, les personnages de Neri n'ont pas le caractère, le mouvement et le sens de l'anatomie qui est évident dans les œuvres de Filippo Lippi. Ses personnages manquent de fantaisie et de grâce. Les paysages sont rendus de façon schématique. L'organisation est peu inventive. Ces caractères formels reflètent une méthode de production efficace et en série, pour des produits normalisés, avec des matériaux et éléments de représentation qui répondaient à la demande.

Au total, l'histoire de l'art a pu ainsi, sur la base d'une bonne documentation du XVe siècle, établir que Neri était compétitif sur un segment particulier du secteur de l'art florentin⁶²⁷ et qui possédait toutes les principales caractéristiques d'un marché au sens strict du terme.

Des successeurs romains au XVIIe siècle: les bamboccianti et la demande du "public"

Dans son maître ouvrage de 1963 *Patrons and painters*, Francis Haskell étudie le XVIIe siècle romain mais souligne que de nombreux éléments de continuité avec le siècle précédent

⁶²² Cf. Holmes (2003), p.213.

⁶²³ Cf. Kubersky-Piredda (2003), p.116.

⁶²⁴ Cf. Holmes (2003), p.216.

⁶²⁵ Cf. Holmes (2003), p.217.

⁶²⁶ Cf. Holmes (2003), p.218.

⁶²⁷ Cf. Holmes (2003), p.219.

existent.⁶²⁸ De fait, son analyse des tableaux produits en masse – les *bamboccianti* – n’est pas sans mettre en évidence des caractéristiques d’une offre de peintures pour le marché telles que les recherches ultérieures en démontreront l’existence pour le XVIIe, notamment en ce qui concernent l’existence de caractéristiques formelles relativement standardisées comme par exemple avec Bacchiacca (cf. *supra*). L’exemple des *bamboccianti* permet aussi d’aborder les conditions de distribution de ces peintures assez standardisées.

Les *bamboccianti* peignaient des scènes de la vie quotidienne et eurent un grand succès au premier quart du XVIIe siècle notamment à Rome.⁶²⁹ L’attrait pour ce type de peintures avait commencé avec la population plutôt « de bas étage » selon les termes des écrivains d’alors. Cette clientèle qui ne comportait pas de *connaisseurs* désirait trouver dans la peinture une description de la réalité. Les *bambocciate*, expression utilisée avec dérision, étaient des peintres dont le principal représentant était Peter van Laer, un flamand. Ces peintures ouvraient une fenêtre sur la vie quotidienne. Elles montraient des hommes au travail, des hommes en train de jouer, des brigands présentés en dandy. Elles étaient très répandues dans les années 1630 et 1640. Comme le souligne Haskell, elles ne reflétaient ainsi ni la violence ni les émeutes qui était courantes à l’époque: les *bamboccianti* ne sont pas des équivalents de peintures à la Georges de la Tour ou d’estampes à la Jacques Callot transposées dans la Rome du début du XVIIe siècle.⁶³⁰ Selon Haskell, la figure du pauvre qui apparaît dans les *bamboccianti* est la figure du “bon pauvre”.⁶³¹ De nos jours, ce point de vue pourrait être discuté, notamment sur la base des travaux d’Annick Lemoine sur les *Bas-Fonds du Baroque*, qui révèlent un versant plus obscur de la Rome baroque, celui des bas quartiers, des tavernes, et des lieux de perdition, travaillé par les vices et les excès de toutes sortes, à l’origine d’une production artistique significative (voir Cappelletti et Lemoine, 2014).

Peter van Laer domine l’offre de *bamboccianti* et eut de nombreux suiveurs (comme Michelangelo Cerquozzi). Il pouvait s’appuyer sur des précédents offerts par Bassano ou le Caravage. Quand Peter van Laer arrive à Rome en 1625, il a 31 ans et était donc déjà un peintre mûr. Il avait grandi à Harlem où la tradition des peintures réalistes était bien établie. Il vécut au début à Rome une vie plutôt bohémienne, et par conséquent totalement coupée, pendant des

⁶²⁸ Cf. Haskell (1963), p.14.

⁶²⁹ Voir l’exposition en 2015 au petit Palais à Paris *Les Bas-fonds du Baroque*.

⁶³⁰ Cf. Haskell (1963), p.132.

⁶³¹ Cf. Haskell (1963), p.134.

années, de tout patronage officiel d'un prince ou d'un ambassadeur. Sans doute a-t-il vendu ses tableaux dans les foires-expositions comme celles du *Corpus Christi*.⁶³² Toujours est-il que rapidement il vendit en grandes quantités et acquit une grande réputation. Vendeur à la fraction de la société qu'Haskell doit supposer appartenir à la classe moyenne, il est significatif de constater qu'il fut capable d'avoir une influence sensible sur la peinture à Rome. Quand il quitta la Ville en 1639, il avait prouvé que la demande pour ces petites peintures de genre était importante et qu'elle permettait de bien gagner sa vie.⁶³³

L'analyse de Haskell accorde une place importante à la dimension sociologique associée à une offre de peintures "de marché". Selon lui, une bonne partie des objections théoriques aux *bamboccianti* – qui d'ailleurs emploient peu ou prou les mêmes termes que la critique de Vasari sur Bachiacca un peu moins d'un siècle plus tôt - est la conséquence des conditions qui avaient rendu leur succès possible: la "démocratisation de l'art" et sa réponse à un *public* de plus en plus nombreux.⁶³⁴ Pour Haskell, les attaques contre les *bamboccianti* par les autres artistes et théoriciens de l'art étaient concentrées sur cette caractéristique perçue comme honteuse. L'admiration pour le monde trivial et prosaïque de van Laer et Cerquozzi était dans cette perspective méprisable car elle était répandue et caractérisait la foule plutôt que le *connoisseur*. Vasari écrivait peu ou prou des choses pareillement désagréables sur les peintres italiens du XVIe siècle qui par exemple alimentaient la mode des paysages "à la flamande, les qualifiant de "*minor pictura*"⁶³⁵ et rappelant au passage que Bachiacca était un "camarade" de Jacopi di Giovanni di Francesco (dit Jacone), ce qui n'est pas un compliment dans la bouche de Vasari. Cerquozzi, qui était entré à l'Académie de Saint-Luc dans les années 1630 ce qui prouve que l'hostilité ne s'était pas encore développée, dut faire face à des attaques vigoureuses dans les années 1640 ou 1650. A cette époque, hormis Pierre de Cortone qui tire profit de la protection d'Urbain VIII, les autres peintres traversent une dépression financière et il n'y a pas de doute que le succès relatif des *bamboccianti* était lié à leurs prix beaucoup plus bas et compétitifs que celui des autres peintures.⁶³⁶

⁶³² Cf. Haskell (1963), p.135.

⁶³³ Cf. Haskell (1963), p.136.

⁶³⁴ Cf. Haskell (1963), p.140.

⁶³⁵ Cf. Pilliod (2010), p.249.

⁶³⁶ Cf. Haskell (1963), p.141.

Une interprétation téléologique à discuter

Un fil conducteur relie de façon assez apparente les différentes figures de peintres-entrepreneurs italiens qui viennent d'être évoquées : la standardisation de la production, la baisse des prix, l'augmentation des volumes de vente de produits assez homogènes, une création de richesse en valeur au final appréciable, une demande atomisée (au sens économique), un fonctionnement de marché qui n'a pas besoin de régulation.

Un pas a pu être franchi par certains historiens de l'art qui ont considéré l'existence d'un mouvement, d'une évolution faisant passer du cas encore relativement isolé de Neri di Bicci au XVe siècle à une situation de développement avancé du marché de la peinture en Italie au XVIIe siècle, avec un stade intermédiaire pour le XVIe siècle. L'interprétation téléologique est suggérée par l'inévitable Goldthwaite qui considère l'existence d'une dynamique. Ce mouvement, selon l'historien américain, ferait passer d'un modèle initial de production d'objets populaires vendus dans la boutique d'un artiste, centrée sur la commande individuelle initiée par l'acheteur et contractualisée avec le peintre, à un modèle romain du XVIIe siècle avec un marché de l'art spécifique avec commerçants, galeries, expositions, enchères, le tout incorporé dans la structure articulée que décrit Haskell.⁶³⁷

Plus précisément, Goldthwaite considère qu'au XVe siècle, le commerce de l'art n'avait pas d'identité particulière sur le marché. Les ventes d'objets d'art dévotionnels produits en série pour le marché populaire avaient lieu dans la boutique de l'artiste. Sinon, les transactions étaient liées à des commandes individuelles – hormis l'apparition de foire aux peintures à Venise sur laquelle nous reviendrons.

Goldthwaite n'est pas infondé à considérer qu'au XVe siècle, la commande demeure le mode dominant de vente des œuvres d'art et de peintures.⁶³⁸ Il utilise néanmoins l'expression de "marché de l'art amorphe" qui est spécialement douteuse du point de vue de l'analyse économique et reflète sa confusion entre commande et marché pour désigner le mode d'échange de peintures centré sur la commande. Comme Wackernagel, il note aussi l'apparition d'une nouvelle activité distincte au cours du *Cinquecento*: le marché secondaire de la peinture avec la figure naissante des marchands de peinture. L'apparition d'intermédiaire entre l'offre et la demande lui paraît comme un signe de maturation qualitative du marché

⁶³⁷ Cf. Goldthwaite (2003), pp.431-432.

⁶³⁸ Cf. Goldthwaite (2003), pp.431-432.

(notion qu'il ne définit pas) vers une nouvelle structure de marché bien organisé dans la Rome du XVIIe siècle.⁶³⁹

Certains exemples pour justifier de cette thèse évoquée par Goldthwaite à l'occasion de la conclusion d'un colloque en 2003 ne laissent pas d'étonner. En parlant du modèle du XVe siècle centré sur la commission, il omet de mentionner des contre-exemples – qu'il évoque d'ailleurs quelques paragraphes auparavant – comme Neri di Bicci, qui a fait l'objet de nombreuses études des historiens de l'art comme nous l'avons dit. Plus encore, pour illustrer la situation du marché de l'art romain au XVIIe siècle, il évoque l'ouvrage de F. Haskell et prend Pierre de Cortone comme exemple. Or il paraît difficile de considérer Pierre de Cortone comme un peintre pour le marché dans la mesure où sa carrière était étroitement liée à la fortune économique et pontificale des Barberini en général et d'Urbain VIII en particulier, selon des modalités népotistes bien éloignées de l'anonymat et de la standardisation d'une offre de marché.⁶⁴⁰

Quoi qu'il en soit, l'hypothèse mise en avant par Goldthwaite requiert une vérification à partir de données réelles pour déterminer si elle est pertinente ou non. Comment vérifier l'augmentation de la part relative d'une offre de marché pour la peinture italienne au XVIe siècle par rapport à une offre commissionnée qui est largement hors marché? La question a intéressé sur le passé récent les historiens et des économistes. La section suivante va présenter l'état des recherches en la matière, qui est sans doute encore en devenir.

Des gains de productivité de l'offre de peintures a priori globalement significatifs

Une offre de marché est une offre de produits relativement homogènes permettant au producteur de tirer profit de gains d'échelle. Ces gains d'échelle permettent d'augmenter la productivité, lesquels, sur un marché concurrentiel, sont répercutés aux consommateurs sous la forme de baisse de prix. Il existe donc *a priori* au moins deux critères pour juger de l'essor d'une offre de marché de peintures au *Cinquecento*: les gains de productivité et l'évolution des prix de vente des peintures. En particulier, s'il s'avère que le prix des peintures stagne au

⁶³⁹ Cf. Goldthwaite (2003), p.433.

⁶⁴⁰ Cf. Haskell (1963), p.59.

Cinquecento alors que la demande décolle et que le nombre de peintres n'évolue pas au même rythme, alors la productivité des peintres italiens au XVI^e siècle aurait augmenté.

Nous allons aborder les études des historiens sur ces deux points (productivité des peintres et prix de vente moyens) en nous aidant au besoin du travail d'économistes sur le sujet.

D'une analyse de l'organisation productive au sein de l'atelier du peintre...

La question de la productivité de l'offre de peintures au XVI^e siècle italien ne reflète nullement un réductionnisme d'économiste contemporain. Elle était déjà explicitement évoquée par les peintres de l'époque eux-mêmes. Déjà Vasari, dans son *proemio* à la 3^e partie des *Vies*, estimait que les maîtres du milieu du XVI^e siècle pouvaient faire six tableaux par an, là où les anciens maîtres ne faisaient qu'un tableau en quelques années.⁶⁴¹ Sebastiano del Piombo considérait que les nouveaux peintres arrivant à Rome pouvaient faire en deux mois ce qui prenait deux ans à d'autres.⁶⁴²

Les historiens de l'art italien n'ont pas manqué de fournir des justifications qualitatives plus ou moins générales pour tenter d'expliquer ce sentiment des hommes du *Cinquecento*. Un premier élément d'explication possible est que, par rapport aux tableaux du XIV^e siècle avec leur fond doré, les tableaux à l'huile du XVI^e siècle et la fresque sont plus rapides à exécuter.

Un autre facteur est le recours à un dessin préparatoire sur papier qui permet de fixer les idées et d'accélérer ainsi l'exécution de la peinture finale.⁶⁴³ L'historiographie a évolué sur ce sujet au cours des dernières décennies. En 1963, Haskell estimait que la pratique d'une maquette préliminaire (ou *modello*) par laquelle un commanditaire pouvait exercer un certain contrôle sur le travail de l'artiste, était encore assez rare même au début du XVII^e siècle.⁶⁴⁴ Il considérait aussi que les artistes bolonais travaillant à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle, où ils étaient souvent bien introduits auprès du pape, n'ont pas produit de *modello*.⁶⁴⁵ Des études plus récentes tendent au contraire à réaffirmer l'importance du recours au dessin par les peintres italiens du XVI^e siècle. Dès les années 1990, M. Hochmann pouvait noter que les Vénitiens n'ignoraient pas le dessin même s'ils ne considéraient pas qu'il puisse être l'objet d'une pratique

⁶⁴¹ Cité par Goldthwaite (2003), p.427.

⁶⁴² Cité par Goldthwaite (2010), p.282.

⁶⁴³ Cf. Goldthwaite (2010), p.283.

⁶⁴⁴ Cf. Haskell (1963), p.11-13.

⁶⁴⁵ Idem.

spécifique.⁶⁴⁶ Catherine Whistler en 2004 rédige une étude sur les dessins d'après nature à Venise de Titien à Tiepolo et montre que contrairement à une idée répandue (en premier lieu par Vasari), il existe évidemment une tradition à Venise du dessin comme œuvres préparatoires : Whistler fournit de nombreux exemples de Véronèse, Bassano, Titien, Palma le Jeune, Domenico Tintoret (fils du Tintoret).⁶⁴⁷ Tintoret rappelait souvent à son élève de Bologne Odoardo Fialetti la nécessité de pratiquer en permanence le dessin.⁶⁴⁸ Plus récemment encore, un ensemble d'études monographiques accredit l'idée d'un emploi en réalité assez généralisé du dessin préparatoire qui constitue un moyen augmentant la rapidité d'exécution de l'oeuvre finale. B.W. Meijer a publié en 2017 un ouvrage complet, avec plus d'une trentaine d'études monographiques sur l'œuvre graphique d'artistes actifs à Venise à la fin du 16e siècle et au début du XVIIe siècle. Il conclut qu'à la fin du *Cinquecento*, le dessin et sa fonction centrale pour les arts n'était pas considérés de façon très différente à Venise qu'ailleurs en Italie et qu'« il est difficile d'imaginer qu'à Venise les architectes, les sculpteurs et les peintres ne se considéraient pas comme des hommes du dessin ». ⁶⁴⁹

Le cas des “peintres-entrepreneurs” a été évoqué précédemment. Bachiacca utilisait un recueil de figures prédéterminées dans ses tableaux, sans cesse réutilisées, ce qui lui permettait d'accélérer sa production en reproduisant des compositions à succès et des éléments individuels appréciés de la demande.⁶⁵⁰ Plus généralement, des grands artistes avaient recours à un nombre tendanciellement croissant d'étudiants et d'assistants qui peignaient des surfaces significatives de leurs tableaux.⁶⁵¹

Sans doute l'explosion de la production d'images au *Cinquecento* permise par l'apparition et le développement de l'imprimerie a-t-elle aussi pu tirer profit d'une culture de l'image (analysée au chapitre précédent) qui a influencé le comportement des peintres en matière de volume de production. Il n'entre pas dans le cadre de ce travail d'analyser en détail l'histoire de l'offre d'images imprimées au XVIe siècle. On se bornera à évoquer l'émergence, dans les années 1550 et 1560, de maisons d'édition comme Salamanca et Lafréry qui mettent en place des entreprises d'impression de grande taille avec d'importants volumes de production. Ces

⁶⁴⁶ Cf. Hochmann (1992), p.84.

⁶⁴⁷ Cf. Whistler (2004), p.370 et p.379.

⁶⁴⁸ Cf. Whistler (2004), p.378.

⁶⁴⁹ Cf. Meijer (2017), p.3.

⁶⁵⁰ Cf. La France (2003), p.241.

⁶⁵¹ Cf. par exemple Loh (2006), p.237.

entreprises avaient des sous-traitants anonymes, graveurs et eau-fortistes, et se concentraient sur l'édition. Lafréry a publié en 1572 un catalogue des estampes en vente dans son magasin, le premier de ce type dans l'histoire de l'imprimerie.⁶⁵² De même, Antonio Tempesta (env. 1555-1630) est l'un des imprimeurs les plus prolifiques et influents, actif à Rome à la fin du XVIe au début du XVIIe siècle. Important fournisseur de l'imagerie religieuse de l'Eglise de la Contre-Réforme, Tempesta a produit plus de 1600 eau-fortes sur des sujets pas nécessairement religieux, comme des scènes monumentales de chasse ou des portraits de nobles à cheval.⁶⁵³

Ce contexte de développement vigoureux des images multiples a été celui, du côté des peintres, du développement de la production de copies, qu'il s'agisse de copies d'atelier ou de copies tout court. A Venise, les assistants peignaient ainsi de plus en plus couramment des tableaux dérivés des compositions de leur maître. Les copies d'atelier étaient en grande partie vendues dans la boutique des peintres et n'étaient pas destinées à un commanditaire particulier.⁶⁵⁴ Les œuvres vendues par ce biais devaient être en général de qualité modeste. La plupart de ces tableaux était produit par des artistes mineurs ou en début de carrière.⁶⁵⁵ Ainsi, en 1568, Jacopo Bassano avait commencé une collection de dessins à partir de copies partielles, *ricordi*, de certaines de ses compositions. Les années récentes ont vu la prolifération de la recherche sur les méthodes de travail utilisées dans les ateliers vénitiens. Le XVe siècle connaissait déjà les *simili*, dessins qui copiaient un détail ou un motif pour permettre son réemploi, en particulier dans le cas de Bellini ou de Carpaccio. De nombreuses études conduites sur le passé récent ont apporté de nouvelles informations. La réflexographie infrarouge a montré l'existence de perforations dans beaucoup de dessins, confirmant ainsi que les peintres gardaient les cartons de leurs compositions qui avaient eu du succès pour permettre des procédés de reproduction mécanique.⁶⁵⁶ La recherche récente tend à considérer que les peintres vénitiens de la fin du XVIe siècle utilisaient largement le dessin pour reproduire leurs inventions – c'est notamment la thèse soutenue par Rearick (2001). Dans les quelques 700 peintures de l'inventaire des biens suite au décès de Girolamo Bassano, inventaire étudié par Stefania Mason, plus de 185 étaient les *giovanni* de son atelier qui correspondaient à des copies d'atelier.⁶⁵⁷ Au total, Jacopo

⁶⁵² Cf. Leuschner (2003), p.66.

⁶⁵³ Cf. Leuschner (2003), p.65-67.

⁶⁵⁴ Cf. Hochmann (1992), p.88.

⁶⁵⁵ Cf. Hochmann (1992), p.89.

⁶⁵⁶ Cf. Hochmann (2015), p.138.

⁶⁵⁷ Cf. Hochmann (2015), p.146.

Bassano et ses fils ont pu, en adoptant systématiquement certaines des techniques graphiques mises au point par Bellini et Carpaccio, lancer une démarche commerciale très profitable qui leur permettait de répondre à une demande en augmentation constante pour les peintures partout en Europe.⁶⁵⁸

A Venise, les peintres reconnus restaient toutefois encore plus ou moins à l'écart de ce commerce et la plus grande partie de leur travail dépendait des commandes qu'on leur adressait. Les traités insistent sur les différences qui séparent les peintres-artisans qui peignaient des meubles et qui vendaient dans la rue, des peintres-artistes qui par la noblesse de leur art s'élevaient au-dessus de ces boutiquiers. Cependant ces boutiquiers et ces artisans mettent progressivement en place un commerce qui a profondément influencé la production des artistes à la fin du XVI^e siècle, et les copies d'atelier en constituent l'un des principaux symptômes.⁶⁵⁹

Il pouvait arriver que des maîtres pouvaient peindre plusieurs fois le même tableau pour des amateurs qui ne se plaignaient pas de posséder une “*énième Vénus peinte par Y*”.⁶⁶⁰ L'histoire formelle de l'art s'est depuis longtemps emparé du sujet sous un angle qualitatif. Examiner cette littérature d'histoire formelle en détail n'entre pas dans le champ de notre étude d'histoire sociale de l'art, qui doit se concentrer sur les implications quantitatives de la production de copies.⁶⁶¹

Toutes ces intuitions qualitatives sont à l'évidence des indications très utiles. Mais elles ne constituent pas encore une preuve de l'émergence croissante, au sens quantitatif, d'une offre de peintures de marché au *Cinquecento* qui se substituerait en partie à une offre par commandes et hors marché, suivant l'interprétation téléologique évoquée *supra*. Un des mètres-étalons quantitatif pertinent pour valider cette hypothèse serait d'observer une baisse tendancielle des prix des peintures au XVI^e siècle italien. Ce sujet constitue l'objet de la prochaine sous-section.

... à une approche plus statistique en termes de prix moyen des peintures au XVI^e siècle.

⁶⁵⁸ Idem.

⁶⁵⁹ Cf. Hochmann (1992), p.90.

⁶⁶⁰ Cf. Loh (2006), p.237.

⁶⁶¹ Cf., par exemple et pour illustrer l'intérêt ancien de l'histoire formelle de l'art en ce domaine, Poglayen-Neuwall (1934), “Titian's Pictures of the Toilet of Venus and Their Copies,” *Art Bulletin*, v.16, pp.358–384. Ou aussi Tietze H. (1939), “Master and Workshop in the Venetian Renaissance,” *Parnassus*, v.11(8), pp.34-45. Pour des références plus récentes: Fisher (1977), *Titian's Assistants during the Later Years*, NY. Faloir M. (2003), “Titian's Replicas and Variants” in *Titian*, ed. D. Jaffe, pp.60–68.

Une approche agrégée initiée par J. Montias pour les peintures aux Pays-Bas du XVIIe siècle

Le chapitre précédent a déjà montré l'apport de J. Montias en termes de méthodologie statistique pour l'histoire de la peinture. Montias s'interroge sur l'effet sur la productivité des peintres d'une innovation technique du début du XVIIe siècle – la technique tonale relativement monochrome des peintures qui fait sortir l'ensemble au dépend du détail en manière de clair-obscur et réduit le temps nécessaire pour compléter le tableau.⁶⁶² La technique tonale avait été introduite dans le nord de l'Europe d'abord dans les paysages puis dans les natures mortes avant de concerner les autres genres. Susceptible d'augmenter la productivité des artistes, cette technique était de nature, dans un environnement concurrentiel, à faire baisser le prix de leurs œuvres. Montias estime que l'effet a d'autant plus de probabilité d'être statistiquement plus significatif que le coût de production d'un jour de peinture consiste presque entièrement dans le coût du travail de l'artiste, son coût du travail.

Montias veut pouvoir tester empiriquement cette hypothèse, et si possible la quantifier, en évitant de s'appuyer sur des informations monographiques ou anecdotiques, et en mettant à jour des tendances centrales. Son apport consiste à réaliser quelques calculs statistiques agrégés qui mobilisent notamment des “prix moyens” et des indicateurs de “productivité moyenne” pour un ensemble de peintres et sur une période donnée.

Il ne paraît pas inutile ici de présenter les principales étapes de son calcul. Le champ de l'étude de Montias porte sur les prix des tableaux à Amsterdam. L'auteur va montrer qu'il ont diminué entre le début et le milieu du XVIIe siècle en lien avec des gains de productivité des peintres.⁶⁶³ Plus précisément, Montias montre que, dans la première moitié du XVIIe à Amsterdam, le nombre de peintres a augmenté moins vite que la demande et la production de tableaux alors que le prix de ces derniers a diminué sur la même période et au même endroit. Cette évolution n'est explicable que grâce à des gains de productivité chez les peintres amstelodamois.

Dans un premier temps, il estime donc l'évolution du nombre de peintres dans la ville sur la période. Les documents de la guilde d'Amsterdam qui auraient permis de mesurer l'expansion des effectifs de la guilde de Saint-Luc pendant le premier quart du XVIIe siècle ayant complètement disparu, il utilise une approximation à partir du nombre de fiancés qui se

⁶⁶² Cf. Montias (1990), page 360.

⁶⁶³ Ce paragraphe résume une partie de Montias (1996), chapitre 4.

déclarent peintres au cours de la période. Cette source suggère une forte augmentation avant une stagnation à partir de 1620, une stagnation qui cache apparemment un mouvement d'entrées-sorties avec des inscriptions de nouveaux maîtres qui compensent les départs, décès ou changement de métier des anciens maîtres. Au total, Montias estime le taux de progression du nombre de peintres à entre 2% et 2,5% par an en moyenne sur l'ensemble de la première moitié du XVIIe siècle.⁶⁶⁴ Cette progression reste significativement en dessous de l'augmentation rapide du nombre moyen de tableaux dans les collections d'Amsterdam qui indique un chiffre de l'ordre de 3,8 %. Même en tenant compte des apprentis, l'écart ne peut être rationalisé.

A productivité inchangée, cet écart d'évolution entre l'offre et la demande aurait dû conduire à une hausse tendancielle du prix des peintures en moyenne. Or Montias constate au contraire une baisse des prix des tableaux au cours du première moitié du XVIIe siècle à Amsterdam: en monnaie courante, les tableaux de paysages moyen coûtent en moyenne un peu plus de 11 florins au début du siècle pour descendre à 6 florins entre 1650 et 1660.

Au total, Montias estime l'augmentation de la productivité des peintres de son échantillon à environ +2,8 % par an sur la première moitié du XVIIe siècle, un rythme assez significatif qui aboutit à des évolutions importantes quand il est prolongé sur plusieurs décennies. En niveau, le temps moyen de réalisation d'un tableau est alors réduit à environ deux jours et demi. Toutefois, la variance de cette statistique est considérable: il peut exister un rapport de 50 à 1 entre les peintres les plus rapides et les artistes qui cherchent à produire des chefs d'oeuvre.

L'application de la méthode économétrique des prix hédoniques semblerait confirmer une tendance baissière du prix moyen des peintures au Cinquecento

A notre connaissance, il n'existe pas de travail équivalent à celui de Montias pour la peinture italienne du XVIe siècle. L'une des meilleurs spécialistes des questions de prix de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, l'historienne Michelle O'Malley, a abordé la question avec sa prudence coutumière et son habituelle aversion à s'éloigner tant soit peu des sources ne serait-ce que pour calculer une moyenne. Ayant travaillé surtout sur des peintures d'autels, elle rappelle en premier lieu que les prix payés lors de commandes d'autels de la Renaissance varient considérablement, même au sein d'une catégorie de taille et pour un même nombre de

⁶⁶⁴ Cette augmentation des effectifs de peintres au début du XVIIe siècle étudié par Montias est aussi observable dans d'autres villes. Par exemple, à Delft, le nombre d'artistes spécialisés dans la peinture de paysage de marine, de scènes de batailles et de nature morte augmente de 113 et 150 sur la période. Cf. Montias (1996), p.105.

personnages peints,⁶⁶⁵ et qu’il n’existe pas d’ « autel moyen » car les autels ne sont le plus souvent pas fabriqués en série.⁶⁶⁶

Toutefois, ces légitimes précautions méthodologiques un peu surmontées, O’Malley estime que ses études l’amènent à considérer qu’alors que les changements de taille des autels permettaient d’expliquer la baisse des prix tout au long du XVe siècle, la taille ne permettrait plus d’expliquer “*la baisse continue des prix des autels au XVIe siècle*”. De fait, les autels à Venise au XVIe siècle voient leur taille augmenter significativement.

L’éventualité d’une baisse de la demande de peintures dans l’Italie du XVIe siècle étant très improbable (comme l’a montré le chapitre précédent), O’Malley en déduit prudemment la possibilité d’une hausse de la productivité dans la peinture d’autels, qu’elle attribue par exemple à l’utilisation de cartons qui permettaient de transférer rapidement des idées déjà développées et de réutiliser certaines figures dans différentes commissions.⁶⁶⁷ Elle paraît donc favorable à l’argument de la standardisation du produit, si important pour l’analyse économique, et que nous avons déjà rencontrée lors de l’analyse de la figure des peintres-entrepreneurs. Toutefois son analyse demeure sur le terrain conjectural et qualitatif.

Pour cette question relative au calcul d’un indice de prix des peintures au XVIe siècle en Italie, l’instrument d’analyse le plus adapté est l’économétrie. L’économétrie est la branche de la statistique appliquée aux faits économiques considérés sous leur aspect quantitatif. L’encadré technique n°2 présente l’état de l’art en matière d’économétrie des prix des oeuvres d’art, une discipline récente qui a significativement progressé mais qui fait toujours face à des problèmes méthodologiques difficiles à surmonter. Pendant des décennies, ces problèmes ont largement été ignorés par les économistes. Les données de prix publiées dans les années 1960 par Reitlinger amenèrent nombre d’économistes à construire assez hâtivement des séries historiques afin de réaliser des modèles économétriques de prévision – alors même que ces séries ne reposaient que sur une poignée d’informations et d’oeuvres issues d’échantillons réduits.⁶⁶⁸ La construction de séries de prix sur longue période n’a ainsi le plus souvent pas

⁶⁶⁵ Cf. O’Malley (2003), p.163.

⁶⁶⁶ Cf. O’Malley (2003), p.166.

⁶⁶⁷ Cf. O’Malley (2003), p.168.

⁶⁶⁸ Cf. Guerzoni (2011), pp.76-83, où l’auteur fournit une bibliographie indicative en la matière, jusqu’en 2005.

répondu au désir de comprendre les logiques de formation des prix, mais seulement de réaliser des régressions économétriques pour calculer un « rendement de l'investissement en art ». ⁶⁶⁹

Pour résumer et depuis la fin des années 1990, la méthode la plus adaptée pour calculer des indices de prix des peintures est celle des régressions hédoniques, sous réserve, naturellement, de la représentativité de l'échantillon de données utilisées.

Encadré technique n°2 :

Le calcul d'un indice de prix pour les peintures : développements récents de l'économétrie

Les actifs réels (comme les peintures ou les maisons) sont peu liquides, *i.e.*, seule une fraction du stock de biens existant est mise en vente et reçoit donc un prix chaque année. Par ailleurs, chacun de ces biens possède des caractéristiques spécifiques (taille, qualités...) et en même temps un certain degré de similitude avec d'autres articles (ce sont des "peintures" ou des "maisons" pour lequel on souhaite calculer un indice de prix global). Les prix observés lors des échanges reflètent donc en partie des caractéristiques spécifiques à l'objet et à sa vente (taille, identité du peintre, lieu de vente, type d'acheteur...) et des caractéristiques en commun avec l'ensemble des autres peintures pour lesquels on souhaite calculer un indice de prix.

Afin de construire un tel indice de prix, il est nécessaire de "purger" par des méthodes numériques les prix observés des œuvres de leurs déterminants non temporels (*i.e.*, qui caractérisent individuellement chaque bien échangé). Par exemple, il s'agit d'appliquer un traitement statistique qui évitera à l'indice de l'année *t* de refléter en partie le fait que, cette année-là, la taille moyenne des tableaux vendus était plus grande, où qu'un artiste a été relativement surreprésenté dans les ventes de cette année – ou, dans le domaine immobilier, que davantage de maison en briques ont été vendues que de maisons en béton etc... En termes techniques, il s'agit donc de calculer une composante non observée à partir des prix observés.

Des méthodes simples comme, par exemple, le calcul du rendement moyen des œuvres vendues au moins deux fois durant la période considérée pour le calcul de l'indice ne sont, par construction, pas en mesure de résoudre ce problème d'hétérogénéité (ou de changement de qualité)(cf. Baumol (1986) et Frey et Pommerehne (1989)).

⁶⁶⁹ Cf. Guerzoni (2011), pp.323-324.

La plupart des études récentes ont utilisé soit la méthode des régressions de ventes répétées (RSR: *repeat-sales regressions*) (Bailey, Muth et Nourse (1963)), soit celle des régressions hédoniques pour estimer les mouvements de prix de l'art et d'autres actifs échangés sporadiquement sur un marché (comme l'immobilier).

La méthode par les régressions de ventes répétées (ou RSR) procède par régression des prix observés sur des variables liées à la période de détention des biens, et pour un échantillon qui ne contient que des biens ayant été échangés au moins deux fois sur la période de calcul de l'indice. Cette méthode présente l'avantage d'être assez simple et de bien contrôler le problème de l'hétérogénéité des caractéristiques des biens vendus au cours du temps. En matière de prix des peintures, la méthode est celle utilisée par Pesando (1993), Goetzmann (1993), Mei et Moses (2002) - ce dernier indice étant aujourd'hui repris et calculé par Sotheby's pour ses clients - et Pesando et Shum (2008).

La méthode des indices de prix des peintures par RSR soulève toutefois deux problèmes. Premièrement, le fait de ne considérer que les œuvres échangées au moins deux fois sur une période contraint à n'utiliser qu'un nombre restreint de données. En conséquence, ces indices sont volatiles voire instables (cf. Meese et Wallace (1997)). Deuxièmement, la plupart des études sur les ventes répétées souffrent de biais de sélection de leur échantillon de données. Par exemple, l'échantillon utilisé par Mei et Moses (2002) comprend des tableaux dont la première transaction a eu lieu n'importe où dans le monde mais qui ont été revendus chez Sotheby's ou Christie's New York - sans doute les salles de vente les plus chères au monde. Un indice estimé sur la base d'un tel échantillon peut donc être biaisé à la hausse. D'autres études, dont Goetzmann (1993), ont utilisé les informations sur les ventes répétées provenant des bases de données de Reitlinger - des livres contenant des données sur les prix de vente aux enchères jusqu'aux années 1960 - bien connues pour être incomplètes et se concentrer de manière disproportionnée sur les artistes célèbres (cf. Guerzoni (1995)).

Les régressions hédoniques contrôlent les changements de qualité des biens échangés en attribuant des prix implicites à un ensemble de caractéristiques individuelles qui détermine la valeur, et une ou plusieurs variables temporelles. Dans ce contexte, sous quelques hypothèses techniques plausibles, les coefficients des variables temporelles reflètent l'évolution des prix à caractéristiques constantes.

L'avantage de ces indices est qu'ils sont nettement plus stables dans le temps et construits de façon rigoureuse en ce qu'ils utilisent toute l'information disponible et ne réduisent pas l'échantillon au seuls biens échangés deux fois sur la période de l'indice.

TABLE 1—SURVEY OF MEASURED FINANCIAL RETURNS FOR PAINTINGS AND PRINTS

Author(s)	Sample	Period	Method	Nominal return percent	Real return percent
Anderson (1974)	Paintings in general	1780–1960	Hedonic	3.3	2.6
		1780–1970	Repeat sales	3.7	3.0
Stein (1977)	Paintings in general	1946–1968	Assumes random sampling	10.5	
Baumol (1986)	Paintings in general	1652–1961	Repeat sales		0.6
Frey and Pommerehne (1989)	Paintings in general	1635–1949	Repeat sales		1.4
		1950–1987	Repeat sales		1.7
Buelens and Ginsburgh (1993)	Paintings in general	1700–1961	Hedonic		0.9
Pesando (1993)	Modern prints	1977–1991	Repeat sales		1.5
Goetzmann (1993)	Paintings in general	1716–1986	Repeat sales	3.2	2.0
de la Barre et al. (1994)	Great Impressionist	1962–1991	Hedonic	12.0	5.0
		Other Impressionist	Hedonic	8.0	1.0
Chanel et al. (1996)	Paintings in general	1855–1969	Hedonic		4.9
		1855–1969	Repeat sales		5.0
Goetzmann (1996)	Paintings in general	1907–1977	Repeat sales		5.0
Pesando and Shum (1996)	Picasso prints	1977–1993	Repeat sales	12.0	1.4
Czujack (1997)	Picasso paintings	1966–1994	Hedonic		8.3
Mei and Moses (2001)	American, Impressionist, old masters	1875–2000	Repeat sales		4.9

Notes: Sources for art pricing data are auction house sale records and collections of historical sales assembled by Reitlinger (various years) and Mayer (various years). In the calculation of price indexes, repeat sales regression uses painting fixed effects to control for idiosyncratic price variation (requiring at least two price observations), and hedonic regression controls for a vector of painting characteristics. Returns are annual and the median real return of paintings in general (including Mei and Moses 2002) is 2.6 percent.

Source: Ashenfelter and Graddy (2003, Table 1). The final row refers to a working paper version of Mei and Moses (2002).

La difficulté réside toutefois dans le choix des caractéristiques dont on souhaite “purger” les prix observés. Des caractéristiques observables et facilement quantifiables telles que la taille de l'œuvre, l'année de sa vente, l'année où elle a été peinte, le lieu de vente, des caractéristiques de l'acheteur et/ou du vendeur, le type de peinture (nature morte, nu, paysage, abstraction...) (Chanel *et al.* (1996)) ou aussi le nom de la maison de vente aux enchères voire les caractéristiques de l'acheteur quand elles sont connues. La littérature est moins consensuelle sur le traitement des variables qui mesurent la réputation de l'artiste. Par ailleurs, de nombreuses études utilisent aussi les données problématiques de Reitlinger (cf. Chanel *et al.* (1996)).

Renneboog et Spaenfers (2013) ont fait avancer la recherche en ce domaine dans la revue *Management Science* en calculant un indice de prix des peintures utilisant 1,1 million de prix de ventes aux enchères selon la méthode des prix hédoniques pour différents pays et sur 1951-2007. Leur indice de prix suggère un rendement moyen de la peinture de +4,0% par an (en monnaie constante), soit moins que les actions, mais plus que les obligations, mais avec une volatilité nettement plus élevée.

Pour finir, il convient de noter que la plupart (si ce n'est la totalité) des études qui estiment des indices de prix sur le marché de la peinture utilisent des données issues de transactions effectuées lors de ventes aux enchères publiques. Ces indicateurs sont donc encore potentiellement biaisés à deux titres. Premièrement, Korteweg *et al.* (2015) montrent que la probabilité de mise en vente aux enchères augmente avec la hausse des prix: un indice de prix devrait donc idéalement corriger ce biais haussier qu'il estime à environ 2%. Deuxièmement, Guerzoni (2011) rappelle que les ventes aux enchères peuvent concerner beaucoup moins d'œuvres que les ventes privées, de gré à gré, ce qui est aucun sans doute le cas pour le XVI^e siècle italien: les ventes aux enchères de peintures jouaient alors encore un rôle marginal).

L'économétrie des prix de la peinture au *Cinquecento* est un sujet encore peu développé aujourd'hui dans la recherche académique. Quelques études récentes peuvent utilement être citées qui n'apportent pas encore de confirmation (ou d'information) définitives quant à l'hypothèse d'une baisse (ou d'un tassement, à tout le moins) du prix des peintures au XVI^e siècle italien – mais quelques résultats significatifs ont récemment été dégagés par la littérature économique.

Les colloques d'historiens de l'art au début des années 2000 ont ouvert leurs salles aux travaux de P. Gérin-Jean, qui utilise des méthodes statistiques très décalées par rapport à l'état de la recherche économétrique au même moment (cf. encadré technique n°2). Gérin-Jean (2003) présente une analyse économétrique sur trois siècles des prix des objets d'art (et non uniquement de peintures), avec une base de données comportant plus de 3500 observations de prix dont 2700 viennent d'inventaires notariés et 500 de paiements.⁶⁷⁰ Ces prix proviennent de l'activité entre 1475 et 1750 de “quelques grands mécènes et collectionneurs, des papes, du Vice-roi d'Espagne régnant à Naples, des Médicis, des Gonzague et autres grandes familles italiennes, et aussi des interventions d'étrangers de statut analogue”, selon ses termes.⁶⁷¹ Le risque de biais de sélection de l'échantillon est donc maximal. Ces observations de prix sont transformées en monnaie constante (*i.e.*, redressées de l'inflation). Les calculs semblent indiquer une stagnation des prix réels des œuvres d'art jusqu'au début du XVI^e, siècle puis une augmentation significative pendant le XVI^e siècle.⁶⁷² L'étude ne fournit pas d'estimateurs sur

⁶⁷⁰ Cf. Gérin-Jean (2003), p.181.

⁶⁷¹ Cf. Gérin-Jean (2002), p.131.

⁶⁷² Cf. Gérin-Jean (2003), p.183.

le champ plus restreint des peintures. Elle s'attarde davantage à montrer que les sculptures, tapisseries, mosaïques ou joailleries était bien plus onéreuses que les peintures.⁶⁷³ Ce point est aussi souligné par des travaux récents d'histoire de l'art, qui appellent à se garder d'assimiler l'"œuvre d'art" à la peinture de tableau alors que les peintres italiens de la Renaissance pratiquaient aussi l'orfèvrerie, la broderie et bien d'autres arts (meubles...)⁶⁷⁴

Gérin-Jean mène alors une analyse économétrique standard pour mesurer l'influence sur le prix d'une œuvre de telle ou telle de ses caractéristiques (surface, technique, caractéristiques géographiques ou sociales de l'acheteur et du vendeur, genre, nom du peintre, position sociale de l'acheteur, localisation géographique de l'échange...)⁶⁷⁵ L'objectif de l'étude n'est donc pas de calculer un indice de prix purgé des effets d'hétérogénéité. L'ensemble des caractéristiques choisies permettent d'expliquer environ la moitié des variations de l'indice de prix, ce qui est acceptable.

Il est difficile d'en dire davantage sur la qualité et donc la significativité économétrique du modèle de l'auteur puisqu'aucune expression analytique du modèle n'est fournie. Toutefois les résidus économétriques du modèle semblent suivre une loi normale, ce qui incite à penser que ces résultats sont statistiquement relativement significatifs. Sur cette base, on peut donc lire avec un intérêt particulièrement prudent les implications que l'auteur pense pouvoir tirer de ses calculs, quand il suggère que "le marchand avisé achetait sur le marché toscan" – où les prix étaient relativement plus bas qu'ailleurs – et "si possible directement à l'artiste" pour revendre "à plus du double aux pouvoirs non toscans". Par ailleurs, "l'artiste avisé ne s'attardait guère ou ne se fixait pas à Florence" mais "voyageait et travaillait pour les papes, les princes italiens et les souverains étrangers"⁶⁷⁶ Vasari fait le même genre d'allusions dans sa vie du Pérugin où il note que lorsqu'on a suffisamment appris à Florence, on doit, « si l'on veut s'enrichir au lieu de vivre au jour le jour comme les animaux, s'en aller vendre ailleurs la qualité de son ouvrage et la réputation de cette ville ».⁶⁷⁷

Pour notre sujet, l'apport de ces calculs est donc très limité car le champ d'étude est encore trop large en termes de nature des objets et de période temporelle. Réaliser une régression

⁶⁷³ Cf. Gérin-Jean (2003), p.184-185. Le point est aussi souligné par Guerzoni (2011), p.62.

⁶⁷⁴ Cf. Guerzoni (2011), p.59.

⁶⁷⁵ Cf. Gérin-Jean (2003), p.189 pour la liste des variables exogènes de son modèle.

⁶⁷⁶ Cf. Gérin-Jean (2002), p.147.

⁶⁷⁷ Cité par Chastel (1973), p.146.

économétrique sur trois siècles présente le risque significatif d’obtenir des estimateurs qui ne signifient peut-être pas grand-chose car ils sont susceptibles de mélanger des artistes et des écoles qui n’ont presque aucune caractéristiques en commun.⁶⁷⁸ De plus la méthode employée ne permet pas de répondre à la question de l’évolution des prix de la peintures au *Cinquecento*. Néanmoins, elle présente l’intérêt de fournir une première étude agrégée des facteurs influençant le prix d’oeuvres d’art dans l’Italie de la Renaissance à partir de données concrètes. Des travaux méthodologiquement plus rigoureux et qui concernent plus directement le champ de notre étude ont été publiés depuis quelques années par un économiste italien – Federico Etro, formé aux Etats-Unis, désormais professeur à Venise et ayant publié dans les bonnes revues internationales d’économie.

Dans le *Journal of Cultural Economics*,⁶⁷⁹ Etro a publié en 2013 une première étude économétrique sur les prix de la peinture à Venise de 1550 à 1750. La base de données utilisée est celle de Sohm (2010) qui porte sur les contrats de vente de tableaux pour l’ouvrage de ce dernier intitulé *Painting for Profit*. Si le travail statistique de Sohm n’est pas en cause, la question se pose pour l’économètre de savoir s’il est raisonnablement représentatif et surtout s’il est non biaisé pour l’analyse. Les auteurs de l’étude considèrent leur échantillon de données comme suffisamment représentatif compte-tenu de sa durée,⁶⁸⁰ ce qui ne constitue pas un argument très massif. Quoiqu’il en soit, l’échantillon comporte seulement 254 tableaux pour une période de deux siècles, dont 24 du Tintoret, 26 de Farinati (+1606), 28 de Palma le jeune, 19 de Zanchi (+1722) et... seulement 4 du Titien. Les résultats de ce travail sont donc à prendre avec un minimum de prudence pour notre étude.

Si l’échantillon laisse donc un peu à désirer pour les besoins de la présente étude, le traitement économétrique est quant à lui tout à fait rigoureux et pertinent. Il s’appuie sur la méthodologie des “indices de prix hédoniques” présentée *supra* dans l’encadré technique n°2, et appliquées à des prix de vente et de revente. Cette méthode est devenue relativement répandue en économétrie des prix des biens artistiques dans le sillage d’un article publié en 1996 dans le

⁶⁷⁸ Cf. Holub, Hutter et Tappeiner (1993), pp.49-63.

⁶⁷⁹ Journal académique de catégorie 3 dans la classification du CNRS pour les publications scientifiques en économie et gestion (section 05 du CNU) - soit un journal de bon niveau mais sans plus. *A priori*, cette thèse ne cite que des publications économiques de catégorie 1 ou 2. Plus loin, nous citons une publication d’Etro de rang 1 (*Journal of Economic History*).

⁶⁸⁰ Cf. Etro et Pagani (2013), pp.402-403.

Journal of Cultural Economics.⁶⁸¹ Elle est bien adaptée pour construire des indices de prix pour un panel de biens peu ou pas homogènes sur un marché illiquide (*i.e.*, qui ne font l'objet d'achat-vente que de façon sporadique et non régulière) et dont la composition au cours du temps peut donc évoluer.

En termes plus prosaïques, il s'agit pour Etro et Pagani de construire un indice de prix à partir de tableaux de différents peintres, indice construit de manière à ce que l'évolution au cours du temps soit purgée de l'influence liée à l'identité du peintre, sa situation géographique, son âge, ou toute autre caractéristique liée au sujet représenté (nombre de figures humaines...) pour chaque tableau de l'échantillon, afin de ne retenir qu'une tendance moyenne. Dit encore autrement, il s'agit de construire un indice de prix de peintures qui soit homogène, c'est-à-dire qui ne soit pas influencé par exemple sur une année par un pic de prix qui serait lié à la vente d'un tableau d'un peintre-star pour des raisons très circonstancielles. Concrètement, il suffit de régresser le prix de vente sur les caractéristiques dont on souhaite le purger et une tendance temporelle, en utilisant la méthode assez simple des moindres carrés ordinaires et d'en déduire un indice de prix "purgé" – ou hédonique.

Etro et Pagani (2013) retiennent comme caractéristiques idiosyncrasiques des peintures et des peintres: les dimensions (en m²), le nombre de personnages, l'âge du peintre au moment de la réalisation, si le commanditaire est une institution ecclésiastique, s'il s'agit d'une peinture d'autel ou destinée à un mur ou à un plafond, le lieu géographique de l'acheteur (Venise, Vérone, Bergame, Padoue, autres destinations italiennes, pays étranger), le thème (religieux, historique, mythologique, bataille).

Sur cette base, Etro et Pagani (2013) trouvent que *les prix des peintures vénitiennes auraient été plutôt orientés à la baisse dans la seconde moitié du XVIe siècle* et seraient demeurés relativement bas dans la majeure partie du XVIIe siècle.⁶⁸² Ce résultat quantitatif est intéressant car il apparaît partiellement convergent avec les conjectures qualitatives des historiens de l'art quant à la réalisation de gains de productivité moyen de l'offre de peintures au *Cinquecento*.

Très récemment, Etro a publié un article sous son seul nom dans le (significativement plus réputé) *Journal of Economic History* en 2018 où il construit notamment un indice de prix hédonique sur la base d'un échantillon de commandes de plus de 300 peintures de 100 artistes

⁶⁸¹ Cf. Chanel, Gérard-Varet et Ginsburgh (1996). En soi, la technique des indices de prix hédonique est ancienne : cf. Court (1939).

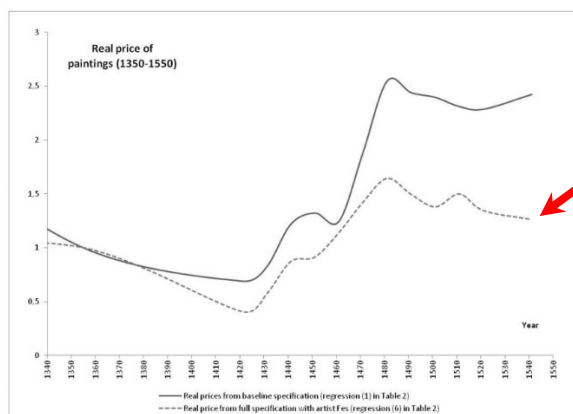
⁶⁸² Cf. Etro et Pagani (2013), p.412, Fig.2.

entre 1285 (avec la *Madone Rucellai* de Duccio) et 1550 (avec *l'Assomption* de Lorenzo Lotto). L'ensemble de données comporte 300 observations de prix, et entre 250 et 300 observations pour la régression hédonique: surface, nombre de personnages, âge du peintre et autres caractéristiques de base pour l'analyse économétrique (ville de destination (Toscane, Rome et Etats pontificaux, Milan, Venise, autres), école régionale du peintre, technique (tempera, fresque), origine du peintre (Florence, Milan, Sienne, Ombrie, Venise)...). Etro calcule un indice représentatif de la qualité intrinsèque d'un peintre au regard de la longueur du texte que lui consacre Vasari dans ses *Vies* (édition de 1568), en nombre de colonnes de texte – un indice qu'il reconnaît plutôt biaisé en faveur de l'école florentine. Environ la moitié des observations utilisées dans son échantillon concernent des commandes documentées rapportées dans les premiers textes historiques sur le marché de l'art de la Renaissance par Wackernagel (1938), Antal (1944) et Baxandall (1972) ou dans la liste des contrats analysés par O'Malley (2005). L'autre moitié des observations a été recueillie par Etro dans les monographies les plus récentes pour chaque artiste.

Comme pour son article de 2013, l'on pourrait discuter la représentativité de l'échantillon utilisée par Etro en 2018. Les historiens ne manqueraient pas d'être critiques dans la mesure où seules les plus grandes signatures sont prises en compte dans l'étude. Quoi qu'il en soit, la disponibilité des données pour le XVI^e siècle a aussi ses limites insurmontables. L'intérêt de l'étude d'Etro pour le point qui nous concerne est que son traitement des données est - là encore – rigoureux et difficilement critiquable grâce à la construction soignée d'un indice de prix hédonique.

Etro suggère ainsi que les prix correctement calculés des peintures en Italie se seraient tassés à un niveau élevé dans la première moitié du XVI^e siècle, après avoir continûment augmenté des années 1420 à 1480 environ. Ainsi, son étude de 2018 qui couvre la première moitié du XVI^e siècle paraît compléter son article de 2013, sur un autre échantillon, qui indiquait une baisse du prix des peintures dans la deuxième moitié du *Cinquecento*.

Fig. 6. Hedonic Price index for Renaissance Italy.



Source: Etro (2017 publié 2018).

Au total, l'état actuel de la recherche, notamment avec l'aide de méthodes économétriques développées depuis une vingtaine d'années, tend de plus en plus à accréditer l'hypothèse selon laquelle des gains de productivité significatifs auraient pesé sur le prix moyen des peintures au *Cinquecento*.

La question demeure ouverte, toutefois, de savoir si ces gains résultent ou non d'un effet de composition qui aurait vu l'importance relative de l'offre de peintures pour le marché augmenter par rapport à celle de l'offre de peintures sur commande et hors marché. Pour le savoir, il faudrait constituer un échantillon incluant des données sur des peintures produites par des peintres destinant leur production au "marché" au XVIe siècle, et y appliquer un modèle de régression hédonique. Il s'agit là d'une piste de recherche transdisciplinaire stimulante pour les prochaines années.

Des formes organisationnelles de marché relativement peu développées pour la peinture du Cinquecento

La notion de marché fait référence, comme indiqué plus haut, à un mode d'échange de biens et services où se rencontrent une offre et une demande selon certaines caractéristiques (homogénéité, atomisticité, transparence, libre entrée notamment).

Ce mode d'échanges est susceptible de prendre diverses formes organisationnelles. La plus intuitive est celle du marché physique ou de la foire (voire de la « bourse » organisée) : un lieu physique où une multitude d'offres proposent à la vente ses produits à une multitude de demandeurs s'étant déplacés pour l'occasion.

Une autre forme institutionnelle que peut prendre un marché est celle des enchères : un bien est proposé à la vente à l'ensemble de tous les demandeurs intéressés, qui concourent entre eux selon des modalités procédurales variées (enchères à la Vickrey, enchères dites hollandaises, enchères dites anglaises...). Il s'agit bien d'un mécanisme de marché car il respecte les conditions d'homogénéité, d'atomicité (de la demande), de transparence et de libre entrée.⁶⁸³

Par ailleurs, la rencontre entre l'offre et la demande sur le marché peut être intermédiée par des acteurs spécialisés – des marchands d'art, courtiers, ou *brokers* – dont le rôle est de mettre en relation les offreurs et demandeurs en l'échange d'une commission rémunérant leur service.⁶⁸⁴

Un indice d'une offre de marché de peintures est l'existence d'une ou plusieurs formes organisationnelles qui en matérialisent le développement : foires-expositions, enchères ou marchands d'art notamment.

La recherche récente en histoire de l'art tend à souligner en la matière un contraste entre les Flandres et les Pays-Bas d'une part, et l'Italie d'autre part sur la période allant du XVe au XVIIe siècles. Les formes institutionnelles d'une offre de marché de peintures se seraient développées davantage et nettement plus tôt au Nord qu'en Italie. Ce constat paraît cohérent avec le résultat de la sous-section précédente qui suggère un développement d'une offre de marché pour les peintures demeuré relativement lent au *Cinquecento*.

De fait, l'exploitation récente des documents d'époque par les historiens tend en effet à suggérer en Italie le développement graduel d'un marché de peintures spécialisé mais sans matérialisation organisationnelle très claire, au rebours de la situation observée au Pays-Bas.⁶⁸⁵

Les foires-expositions de peintures

*Le mécanisme bien développé des *Panden* au nord de l'Europe*

Les *panden* étaient des passages couverts avec une cour au milieu - en forme de cloîtres – avec une fonction de salle des ventes dans laquelle les peintres et intermédiaires pouvaient louer des

⁶⁸³ Cf. De Marchi et van Miegroet (2000), p.151. Par exemple, à Londres au XVIIIe siècle, le marché était libre de définir sa forme organisationnelle et les enchères à prix ascendant étaient le moyen habituel de vente.

⁶⁸⁴ Cf. De Marchi et van Miegroet (2000), p.155. Par exemple, à Paris au XVIIIe siècle, le modèle de distribution via un revendeur-conseiller s'est significativement développé comme en atteste le succès de l'enseigne de M. Gersaint immortalisée par Watteau.

⁶⁸⁵ Cf. Cecchini (2003), p.398.

places et vendre leurs peintures. Ils ont été utilisés à Bruges et plus encore à Anvers à partir du XV^e siècle pour devenir des marchés plus ou moins permanents de peinture.

Ponctuellement, des foires-expositions de peintures y avaient lieu à différentes périodes de l'année. La première foire des Pays-Bas remonte au début du XIII^e siècle. Celle de Bruges - l'une des plus anciennes – avait lieu en mai et ne durait initialement que quelques jours. Au XV^e siècle, elle est prolongée à un mois. Au début du XVI^e siècle, une deuxième foire aux peintures s'établit à Bruges en janvier chaque année. Une foire de ce type existait aussi à Bergen-op-Zoom.

Le dispositif du *Pandt* était très développé à Anvers qui accueillait deux foires annuelles de 6 semaines chacune à la Pentecôte et quelques jours après l'Assomption. Le *Pand* de Notre-Dame, qui opérait déjà en 1460, était le plus important des Pays-Bas au début du XVI^e siècle. Anvers ne comptait ni cour ni noblesse significative: les artistes n'étaient donc pas habituellement liés à un commanditaire et la vente sur un marché libre était ainsi facilitée ou, en tout cas, plus naturelle.⁶⁸⁶

En 1540, l'ouverture d'une galerie permanente de peintures allait éclipser le *pand* de Notre-Dame. Cette salle des ventes rassemblait une centaine d'étals ou stands. Elle était située dans le quartier commercial et financier d'Anvers. Ses transactions ont augmenté sensiblement jusqu'à la veille de l'iconoclasme en 1566.⁶⁸⁷ Les sources documentaires - registres fiscaux, notamment de taxes sur les exports – attestent que l'essentiel des peintures étaient échangées sur ces marchés ouverts avant d'être ensuite exportées.⁶⁸⁸ Selon Montias (1996), les données indiquent que dans les années 1560 à peu près la moitié des loyers des *panden* ont été perçus auprès d'imprimeurs et vendeurs d'image.

Ces foires-expositions étaient libres et permettaient d'augmenter sensiblement les ventes.⁶⁸⁹ Leur succès était lié en grande partie au fait que les règles imposées par les guildes étaient suspendues pendant la durée de la foire. A Anvers, la guilde de Saint-Luc – qui ne régulait pas le nombre d'apprentis ou d'assistants qu'un maître pouvait employer⁶⁹⁰ - ne faisait ainsi pas obstacle au principe de ventes libres sur le *Pandt*.

⁶⁸⁶ Cf. Vermeulen (1999), p.15.

⁶⁸⁷ Cf. Vermeulen (1999), p.14.

⁶⁸⁸ Cf. Vermeulen (1999), p.13.

⁶⁸⁹ Cf. Stabel (2006), p.89.

⁶⁹⁰ Cf. De Marchi et van Miegroet (2000), p.148.

De fait, une forme de spécialisation entre peintres était apparue. Montias estime à seulement 10% des peintres les membres de la guilde qui louaient un espace dans les *panden*. Les foires n'accueillaient pas les artistes les plus réputés. Les boutiquiers du *pandt* offraient des peintures de qualité assez médiocres et vendaient surtout à une clientèle anonyme.⁶⁹¹ La plupart des vendeurs sur le *Pandt* n'étant pas originaires du lieu, les peintures étaient réalisées à l'avance.⁶⁹² En d'autres termes, les peintures vendues sur les *Panden* répondaient le plus souvent à des spécifications prédéfinies.⁶⁹³ Elles présentaient les caractéristiques économiques de *commodities*.

Un développement beaucoup plus limité et tardif des foires-expositions de peintures en Italie

En Italie, les historiens de l'art de la Renaissance n'observent pas de mécanisme spécialisé pour la vente de tableaux qui soit réellement homologue des foires-expositions du nord de l'Europe.⁶⁹⁴

L'opposition sur ce point entre le Nord et l'Italie doit demeurer prudente⁶⁹⁵ et retenir plutôt l'hypothèse un peu plus modérée d'un contraste significatif. Selon Hochmann, de nombreux indices permettent d'affirmer que le commerce des tableaux devait être assez intense dès le XVIe siècle et que des expositions publiques de peintures comparables à celles que Haskell a étudiées aux XVIIe et XVIIIe siècle existaient déjà.⁶⁹⁶ De fait, l'existence de marché pour des images « non commandées » dans la Venise de la Renaissance a parfois été évoquée dès la fin du XVe et au début du XVIe siècle pour un certain type d'images petites, religieuses, de Vierge à l'Enfant.⁶⁹⁷

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la figure des peintres-entrepreneurs au XVIe siècle en Italie. Il est bien connu des historiens de l'art qu'existaient, notamment dans le domaine des images religieuses et de dévotion, des formules picturales déclinées systématiquement et qui laissent supposer qu'elles étaient produites pour des acheteurs anonymes et non suite à une

⁶⁹¹ Cf. Montias (1996), chapitre 2.

⁶⁹² Cf. Vermeulen (1999), p.16.

⁶⁹³ Cf. Vermeulen (1999), p.19.

⁶⁹⁴ Cf. Cecchini (2003), p.394.

⁶⁹⁵ Pour une formulation peut-être un peu trop assertive, cf. Ogilvie (2019), p.310 relative aux *Panden* : « Ces salles des ventes n'étaient pas connues des guildes en dehors du secteur de la peinture et elles n'existaient qu'aux Pays-Bas » et p.331 : « ces salles n'existaient pas en Italie ».

⁶⁹⁶ Cf. Hochmann (1992), p.88.

⁶⁹⁷ Cf. Huse et Wolters (1990), pp.190-191.

commande. De nombreux inventaires au XVI^e siècle à Venise montrent que le nombre d'images de ce type augmente tout au long de la période et deviennent présentes presque dans chaque chambre et pièce.⁶⁹⁸

Il reste que la matérialisation organisationnelle de cette offre de marché n'a pas émergé rapidement en Italie au *Cinquecento*, ni dans les mêmes conditions que dans l'Europe du Nord. Le fonctionnement de ces marchés dans l'Italie de la Renaissance a encore été relativement peu étudié. Contrairement aux *Panden* des Pays-Bas, il n'existait pas au XVI^e siècle en Italie de lieu permanent et identifiable où des transactions comparables de peintures pouvaient avoir lieu.

Cet état de fait ne signifie pas que des offres d'œuvres d'art sur des marchés n'existaient pas dans l'Italie de la Renaissance.⁶⁹⁹ Même chez des peintres établis, des comportements d'offre de marché pouvaient apparaître. Ainsi Lorenzo Lotto (+1556) vendait ses images sur des foires non principalement dédiées aux peintures. Il avait aussi recours à des agents pour vendre ailleurs - tout en étant membre de la corporation des peintres à Venise - et produisait des copies.⁷⁰⁰

Toutefois, une exception significative – mais qui tend à confirmer la règle - existait avec la foire annuelle de Venise (la *Sensa*) où des peintres étrangers pouvaient vendre leur production, y compris des retables. La particularité de cette foire-exposition consistait à permettre aux commerçants étrangers de vendre sur le territoire de la Sérénissime sans être inscrits à la guilde. La foire durait deux semaines en juin, après la fête de l'Ascension (d'où son nom) et existait probablement déjà au XIV^e siècle. La *Sensa* semblait s'insérer aussi dans l'existence plus large de marchés de deuxième main (cf. *infra*) particulièrement développés en Italie pour les vêtements, et qui dans le cas des peintures étaient alimentés par des ventes après décès du propriétaire. Là aussi, les peintures échangées étaient généralement de faible valeur.⁷⁰¹

Longtemps en Italie, les peintres eux-mêmes continueront de s'occuper directement d'un important volume d'affaires concernant leur production de peintures, soit depuis leurs magasins-ateliers soit en tant qu'intermédiaires dans le commerce des œuvres.⁷⁰²

⁶⁹⁸ Cf. Matthew (2003), p.256.

⁶⁹⁹ Cf. Matthew (2003), p.253.

⁷⁰⁰ Cf. Matthew (1997), pp.29-35.

⁷⁰¹ Cf. Cecchini (2003), pp.392-393.

⁷⁰² Cf. Goldthwaite (2003), p.434.

Il semble que le dispositif organisationnel des foires-expositions de peintures en Italie ne s'est développé significativement qu'au XVIIe siècle – soit bien plus tard qu'en Europe du Nord – comme en attestent les travaux de F. Haskell.⁷⁰³ A Rome, la fête du *Corpus Christi* était alors associée avec la présentation de peintures mais d'autres manifestations de même nature étaient apparues. Des expositions étaient organisées le 24 août par la communauté de Bergame à Rome pour célébrer le jour de son saint patron (saint Barthélemy) dans la cour de l'église éponyme.⁷⁰⁴ L'exposition régulière de peintures la plus fameuse au XVIIe siècle à Rome avait lieu au Panthéon chaque année pour la Saint Joseph (19 mars). Elle était organisée par la congrégation *dei Virtuosi*, une confraternité rassemblant essentiellement des artistes et fondée en 1543. S'étant développée durant la Contre-Réforme, son objectif principal consistait à promouvoir les œuvres de charité mais elle favorisait aussi l'emploi des beaux-arts pour magnifier la religion. Exposer au Panthéon permettait aux artistes d'augmenter leur réputation, davantage que de vendre immédiatement (les ventes elles-mêmes n'ayant lieu qu'après l'exposition).⁷⁰⁵

Une autre exposition relativement régulière apparut au XVIIe à Rome dans le cloître de Saint Salvatore in Lauro. Enfin, une autre exposition de grande ampleur avait été organisée en 1675 par les Médicis pour l'année sainte, avec 200 tableaux exposés.⁷⁰⁶ Dans toutes ces expositions, les vieux maîtres avaient une place plus importante que les œuvres contemporaines et beaucoup de peintures étaient montrées de façon répétée année après année. A la fin du XVIIe siècle, quatre expositions régulières de peintures à Rome avaient donc lieu à chaque année, en mars, juillet, août et décembre. Naturellement, un grand nombre d'occasions ponctuelles pouvaient donner lieu à des manifestations particulières et des expositions organisées par un commanditaire spécifique ou un artiste.⁷⁰⁷

Les enchères sur le marché secondaire

Si l'on ne peut donc parler de marché unique organisé autour de foires-expositions de peintures italiennes au XVIe siècle, il demeurait aisé d'acheter des peintures à prix relativement bas dans les villes sur le marché secondaire grâce au mécanisme des enchères.⁷⁰⁸ Les enchères

⁷⁰³ Cf. Haskell (1963), p.10.

⁷⁰⁴ Cf. Haskell (1963), p.125.

⁷⁰⁵ Cf. Haskell (1963), p.126.

⁷⁰⁶ Cf. Haskell (1963), p.128.

⁷⁰⁷ Cf. Haskell (1963), p.129.

⁷⁰⁸ Cf. Welch (2003), p.291

constituent un autre mécanisme de marché bien étudié par l'analyse économique en général et la théorie des jeux en particulier.

Les enchères étaient courantes dans l'Italie médiévale et au début de l'ère moderne pour des raisons variées: par exemple pour recouvrer des dettes, transformer en liquide des donations de biens réalisées au bénéfice d'œuvres charitables ou disposer des biens d'un défunt laissant veuve et orphelins. Dans beaucoup de cités, les enchères les plus lucratives concernaient des privilèges professionnels ou droits de taxation conçus pour apporter des recettes aux Etats. Les enchères de biens étaient organisées presque quotidiennement. Les sources documentaires indiquent que ces enchères avaient lieu dans des sites centraux comme le Rialto à Venise ou le *Mercato Nuovo* à Florence.⁷⁰⁹

Ces enchères en Italie étaient à prix ascendants. Les enchères dites « hollandaises » sont à prix descendants et favorisent la rapidité - mais pour être efficaces elles présupposent des acheteurs éclairés. Par contraste, les enchères dites « anglaises » sont à prix ascendant et mieux adaptées à un public peu expert.⁷¹⁰

Des sources documentaires détaillées existent pour certaines enchères fameuses de peintures italiennes au XVI^e siècle qui ont fourni l'occasion d'études historiques précises. Leur point commun est de monter l'intérêt significatif que suscitait le marché secondaire des peintures au *Cinquecento*. Un premier exemple concerne la vente aux enchères suite au décès d'Alessandro Orsini en 1552 à Florence, qui comportait 13 lots de peintures portant sur des sujets à la fois séculiers ou sacrés. Une estimation par expert spécialisé avait été décidée qui définissait une valeur minimale pour chaque bien. La vente n'avait apparemment pas suscité un intérêt considérable: les prix de vente étaient demeurés proches des évaluations de l'expert.⁷¹¹

Un second exemple d'étude historique concerne la vente aux enchères à Venise, par les soins de sa veuve, des biens de Benedetto Agnello en 1556 suite au décès à Mantoue de celui qui fut un ambassadeur des Gonzague, proche ami de l'Arétin et du Titien.⁷¹²

Enfin, la vente aux enchères des biens de Michele Vianello⁷¹³ à Venise en 1506 fournit un bon exemple au début du *Cinquecento* de la circulation des biens avec des images de Madone ou

⁷⁰⁹ Cf. Welch (2003), pp.285-286.

⁷¹⁰ Cf. De Marchi et Van Miegroet (2000), p.161.

⁷¹¹ Cf. Welch (2003), p.287.

⁷¹² Cf. Welch (2003), p.288.

⁷¹³ Cf. Cecchini (2008), p323.

d'anges, vendus avec des objets du quotidien, et acquis par des personnes de la classe moyenne. Cette vente a toutefois accédé à une certaine célébrité car elle comportait un tableau de Jan Van Eyck pour l'acquisition duquel Isabelle d'Este développa beaucoup d'énergie. *In fine*, c'est le frère du doge vénitien, Andrea Loredan, qui en fit l'acquisition.⁷¹⁴

Au final, le recours habituel aux mécanismes d'enchères, quoique ces ventes ne portaient pas souvent exclusivement sur des peintures (mais aussi, le plus souvent, sur des vêtements), atteste de l'existence d'un marché secondaire dynamique pour les peintures de qualité moyenne au *Cinquecento*. Toutefois aucune forme organisationnelle bien déterminée n'émerge qui aurait par exemple pu prendre la forme de la constitution de maisons de ventes aux enchères spécialisées dans les objets d'art et les peintures. L'existence d'un marché secondaire actif - quoiqu'encore organisationnellement diffus - est cohérent avec le décollage de la demande de peintures évoquée au chapitre précédent.

Un autre point intéressant est que le développement de ces enchères impliquait celui de l'activité d'intermédiaires de marché qui rendaient des services de commissaires-priseurs et d'experts évaluateurs pour les peintures vendues aux enchères. Ces intermédiaires étaient vers la fin du XVI^e siècle les *Comandadori* à Venise, officiers publics homologues des futurs huissiers-priseurs parisiens. Ils organisaient les annonces publiques, recouvraient, stockaient et inventoriaient les possessions des débiteurs - une activité qui requérait la connaissance d'une potentielle valeur de marché.⁷¹⁵

La (très) lente émergence de marchands spécialisés dans les peintures au Cinquecento

On se souvient que Wackernagel avait identifié l'apparition de marchands de peintures comme un indice du développement d'un « marché de la peinture » au *Cinquecento*. La recherche historique récente a étudié d'autres exemples de marchands de peintures au début du XVI^e siècle. Vasari lui-même mentionnait déjà l'existence d'un marchand florentin de peintures - Giovanni Cavalcanti - dans le contexte de la diffusion d'œuvres d'art italiennes à l'étranger, notamment florentines, et en particulier en Angleterre dans la première moitié du XVI^e siècle. La recherche a montré que ce marchand était déjà actif à Londres en juin 1509. Cavalcanti était très introduit dans la monarchie anglaise et avait conquis les faveurs du roi d'Angleterre, qui

⁷¹⁴ Cf. Welch (2003), p.289.

⁷¹⁵ Cf. Allerston (2003), p.305.

l'avait choisi pour mener à bien des tâches et services politiques délicats en tant qu'intermédiaire entre les Médicis et la couronne d'Angleterre.⁷¹⁶ Les données fournies par l'inventaire de la maison Cavalcanti et Bardi effectué à Londres en 1523 montrent que les peintures disposées dans ses locaux portaient essentiellement sur des thèmes religieux, avec des œuvres d'Aristotile da Sangallo et de Bacchiacca qui était déjà actif à cette période.⁷¹⁷

Le florentin Giovanni della Palla, déjà rencontré dans les pages qui précèdent, est souvent présenté comme l'un des tous premiers commerçants d'art international, exporte aux alentours de 1530 vers la France des œuvres italiennes de premier ordre, inaugurant un commerce qui prit des proportions sans cesse croissantes.⁷¹⁸

Une caractéristique importante du marchand d'art est que ses revenus viennent essentiellement du commerce d'œuvres d'art.⁷¹⁹ La figure et le rôle des marchands professionnels sont importants pour l'émergence et le développement d'un marché car ils introduisent une séparation dans la relation entre un artiste et l'acheteur.⁷²⁰ L'existence de marchands (ou courtiers) facilite la rencontre entre une offre et une demande de marché qui ne se connaissent pas nécessairement en lien avec l'hypothèse d'atomicité des acteurs et d'homogénéité des biens échangés.

De façon générale, la profession de commerçants spécialisés dans les peintures semble avoir émergé assez lentement dans l'Italie du XVI^e siècle. Cette relative lenteur fournit un nouvel indice d'un développement assez limité d'un "marché de peintures" au moins dans la première partie du *Cinquecento*. Certes, l'existence de marchands de peintures sur le marché secondaire (*i.e.*, des reventes) est attestée en Italie dès le XVe siècle, mais dans un contexte assez particulier et bien circonscrit. Les recherches historiques récentes ont montré que parmi les clients de Neri di Bicci figuraient des marchands comme Mariotto di Agnolo Mazzi ou Andrea di Biagio qui achetaient les images pieuses de Neri non pour un usage propre mais pour le commerce et la revente. Toutefois ils n'étaient pas des revendeurs spécialisés exclusivement dans les œuvres d'art et échangeaient aussi de nombreux autres objets.⁷²¹ Ces commerçants de biens de seconde main (vêtements, meubles...) existaient depuis longtemps en Italie. Leur

⁷¹⁶ Cf. Sicca (2002), pp.167-168.

⁷¹⁷ Cf. Sicca (2002), pp.181.

⁷¹⁸ Cf. Wittkower (2016), p.54.

⁷¹⁹ Cf. Cecchini (2000), p.225.

⁷²⁰ Cf. Haskell (1963), p.123.

⁷²¹ Cf. Kubersky-Piredda (2003), p.118.

présence est attestée à Florence et Venise dès le XIII^e siècle. Ils n'appartenaient pas nécessairement à des corporations de marchands.⁷²² Warncke considère aussi que l'émergence très progressive de cours en Italie (au-delà des ambiguïtés de cette notion dans le contexte italien, qui ont été évoquées dans l'introduction de cette thèse) a pu favoriser un rôle croissant des marchands dans la consommation artistique: certains des marchands qui avaient su répondre aux besoins financiers et somptuaires des cours s'intéressèrent au commerce des œuvres d'art.⁷²³

L'analyse académique du commerce d'objets d'art au *Cinquecento* demeure encore aujourd'hui relativement peu développée. Il demeure toutefois possible d'attester sur cette base encore fragile que la figure du marchand en objets d'art est observée surtout dans des cités densément peuplées comme Rome, Naples ou Venise.⁷²⁴ Dans le cas vénitien, Isabella Cecchini a pu suggérer en 2000 que les formes qu'a pu prendre cette profession ont été fluctuantes, du marchand de biens de luxe aux peintres eux-mêmes, en passant par les *rigattieri* qui sont des revendeurs de biens divers et notamment de tableaux de faible qualité.⁷²⁵ Revenant en 2014 sur le sujet des marchands de tableau à l'échelle de l'Italie, Cecchini note la trace dans les documents d'un Matteo De Nasar en 1535 qui s'était installé à Vérone et avait proposé à la vente 300 tableaux au Duc de Mantoue, qui lui en avait acheté 120.⁷²⁶ Mais à part cette vente, on ne sait à ce jour rien des activités de Nasar. Cecchini conjecture que l'intensification du commerce de tableaux entre les pays du Nord et l'Italie septentrionale dès le tournant du *Cinquecento* a probablement contribué à l'augmentation du nombre d'artistes flamands qui s'installèrent en Italie. Ainsi, à partir des années 1530, une communauté d'artistes flamands se développe à Gênes. Cecchini cite aussi l'exemple de Lodewijk Toeput, un des étudiants de Tintoret en 1577, qui s'établit à Trévise jusqu'en 1603, sans que l'on sache plus de ses activités dans cette ville.⁷²⁷ Cecchini a aussi pu étudier la figure du peintre Marco Boschini, né en 1602 à Venise, et les conditions dans lesquels il développa, progressivement à la fin de sa vie, des activités de commerce de tableaux pour améliorer ses revenus.⁷²⁸ Toujours à Venise, au XVI^e siècle, Matthew a pu montrer que Lotto, vers la fin de sa vie, s'était engagé vers d'autres

⁷²² Cf. Allerston (2003), p.302.

⁷²³ Cf. Warnke (trad. 1989), p.102.

⁷²⁴ Cf. Allerston (2003), p.301.

⁷²⁵ Cf. Cecchini (2000), p.225s.

⁷²⁶ Cf. Cecchini (2014), p.209.

⁷²⁷ Cf. Cecchini (2014), p.218.

⁷²⁸ Cf. Cecchini (2014).

activités de vente davantage orientée vers le marché, en vendant sur les foires à Venise et surtout en envoyant certains tableaux en consigne dans des boutiques à Venise, Messine, Rome et Lorette.⁷²⁹

Selon Cecchini, l'état actuel de la recherche historique ne permet pas d'être encore très précis sur le rôle des artistes flamands qui résidaient en Italie dans les échanges de peintures entre l'Italie et les pays du Nord. Elle suppose que les artistes flamands qui résidaient en Italie ont pu développer leurs activités à partir de la production de peinture, pour commencer des activités d'évaluation de peintures, et enfin se lancer dans le commerce de peinture - devenant ainsi des marchands.

En ce sens, un cas significatif d'un peintre flamand ayant développé des activités de marchand de tableaux est celui d'Anthonis Santvoort pour lequel on dispose d'une étude monographique récente due à L. Sickel en 2012. Né en 1552 à Malines, arrivé à Rome à 20 ans où il décédera le 11 octobre 1600, Anthonis Santvoort était un peintre qui s'est lancé dans une activité de marchand de peintures à Rome. Successeur de Cornelis Cort qui avait un atelier d'imprimerie dans la Ville, Santvoort était en contact assez étroit avec les Jésuites et a développé progressivement une activité de marchand de tableaux, surtout flamands, dans la Ville à la fin du XVIe siècle.⁷³⁰

Sur le rôle et la présence de marchands d'Europe du nord développant en Italie le commerce de peintures, l'on peut encore citer l'étude récente de Roeck (2011) au sujet du centre d'activité des marchands allemands à Venise qu'était le *Fondaco dei Tedeschi*, marché près du pont du Rialto où l'on pouvait échanger des biens de luxe. Parmi les marchands les plus importants d'art allemand présents à Venise, figurent les frères Ott qui achetaient souvent des tableaux et agissaient en tant qu'agents pour les Fugger. Les Ott se sont enrichis au point d'acheter des terres et un palais sur la *terraferma*. Ils exerçaient une concurrence féroce sur les marchands locaux – ainsi Niccolo Stopppio écrivait-il en 1567 à propos de David Ott : "C'est mon ennemi, et s'il pouvait me jeter quelque chose entre les jambes, il le ferait".⁷³¹

A Rome, la catégorie de marchand ne semble devenir une figure bien connue qu'au XVIIe siècle. Il est possible de considérer qu'avant l'apparition d'une profession dédiée, le développement du commerce d'œuvres d'art y a surtout été le fait de commerçants de biens

⁷²⁹ Cf. Matthew (1997), p.33.

⁷³⁰ Cf. Sickel (2012), pp. 51-52.

⁷³¹ Cité par Roeck (2011), p. 47.

d'occasion qui ont adopté une stratégie de spécialisation et de diversification en revendant des tableaux parmi d'autres objets. Les travaux de Cavazzini pour Rome permettent ainsi de considérer que des marchands de tableaux apparaissent à partir des années 1590 sous la forme de boutiques qui vendaient d'autres biens, en marge de la régulation corporatiste⁷³² – ainsi des aubergistes, des barbiers, les tisserands pouvaient à l'occasion vendre des images.⁷³³ D'autres historiens de l'art ont aussi pu étudier le commerce d'images anciennes comme une tactique commerciale de spécialisation et de diversification⁷³⁴ de la part de revendeurs qui s'occupaient d'autres biens,⁷³⁵ ou noter l'existence d'un certain Costantino Spata qui, en 1597, se présentait comme un vendeur de tableaux anciens (« *regattiero de quadri vecchi* ») à Rome.⁷³⁶

Toujours à Rome, Cavazzini étudie le cas du peintre Agostino Tassi qui exerçait des activités de marchands de peintures à partir des années 1610. Tassi était à la recherche de peintures présentant des sybilles pour un de ses clients, en demanda à Antonio Cinatti (spécialisé dans les peintures d'animaux) qui à son tour se tourna vers le peintre florentin Valerio Ursin, qui venait de transmettre ce type de tableaux pour vente à Antonio Ganassino, un peintre de grotesques qui tenait boutique Via della Corso. Ce dernier n'ayant pas vendu retourna le tableau de sybille à Ursino qui fut transmis à Tassi puis finalement au client de ce dernier. Dans les archives des procès pénaux qu'exploite Cavazzini, l'on croise à différentes reprises ces activités de commerce de tableaux de Tassi.⁷³⁷

La figure du marchand de peintures ne gagne en précision dans les travaux historiques qu'à partir du XVIIe siècle, et Haskell en la matière fait figure de pionnier.⁷³⁸ Progressivement, les marchands d'art en Italie au XVIIe siècle jouèrent un rôle croissant dans la carrière des artistes jeunes ou inconnus, nouvellement arrivés à Rome, peu à même de s'intégrer immédiatement dans le système établi. Une fois acquise sa réputation, un artiste ne travaillait plus avec les marchands de peintures sauf besoin matériel inattendu.

⁷³² En 1633, l'Académie de Saint Luc à Rome décida de taxer les propriétaires des boutiques qui vendent des images, plutôt que d'interdire leur commerce.

⁷³³ Cf. Cavazzini (2008), pp.134s.

⁷³⁴ Cf. Allerston (2003), p.304.

⁷³⁵ Cf. Allerston (2003), p.307.

⁷³⁶ Cf. Allerston (2003), p.301

⁷³⁷ Cf. Cavazzini (2008), pp.130-131.

⁷³⁸ Par contraste, à Anvers, la fonction de marchand d'art, intermédiaire entre l'artiste et l'acheteur, semble apparaître et se développer plus rapidement dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Il en est fait mention dans les documents de la guilde locale, et ces marchands ont joué un rôle important pour augmenter le volume des exportations de peintures depuis le port flamand. Cf. Vermeulen (1999), p.17.

Il est utile pour finir cette sous-section et introduire la suivante de souligner la mauvaise réputation des marchands de peintures au XVII^e siècle, soulignée par Haskell, et qui reflète des facteurs déjà bien à l'oeuvre au XVI^e siècle. Comme le note Warncke (1989), les activités commerciales menées à Florence par Giovanbattista della Palla pour le compte du roi de France n'inspirent à Vasari que du mépris. L'amertume des artistes est le fruit de leur expérience de la pratique des marchands, qui achetaient les oeuvres à bas prix pour les revendre plus cher aux cours. Certains marchands, pour lesquels l'oeuvre d'art n'était initialement qu'une marchandise parmi d'autres du commerce avec les cours, deviendront les professionnels du commerce de l'art. Vasari rapporte aussi que le marchand Rossi avait donné cents écus d'or à Pérugin pour un Saint-Sébastien mais qu'il avait obtenu un multiple de cette somme en le revendant au roi de France.⁷³⁹

Même en mettant de côté les cas de malhonnêteté, le ressenti général était que cette profession était dégradante et d'un certain point de vue humiliante pour l'art lui-même. L'Académie de Saint-Luc interdisait à ses membres de développer des activités d'achat-vente d'oeuvres d'art. Une caractéristique des marchands professionnels était de combiner la production de peintures avec la vente de couleurs ou la dorure. Parmi ces marchands figuraient de nombreux barbiers et couturiers - donc des artisans – souvent génois, parfois flamands.⁷⁴⁰ L'activité de ce métier cadrait mal avec l'exaltation du génie artistique dont Vasari s'était fait le chantre au XVI^e siècle – Vasari, en voulant la création d'une Académie du dessin, avait voulu extraire définitivement les peintres du statut d'artisans que le Moyen-Age leur avait légué. Le marchand de tableau matérialisait une offre de marché de peintres-entrepreneurs honnie de certains peintres se considérant comme des artistes au statut social ascendant, produisant des oeuvres uniques – ou, en termes économiques, des offreurs de biens non homogènes. Warncke note aussi qu'au XVI^e siècle, le scepticisme des peintres à l'égard des marchands va croissant.⁷⁴¹

⁷³⁹ Cf. Warnke (1989), p.104.

⁷⁴⁰ Cf. Haskell (1963), pp.120-121.

⁷⁴¹ Cf. Warnke (1989), p.103.

La production de peintures comme œuvres uniques : défaillance de marché, régulation de la qualité et théorie des jeux

Toute une tradition littéraire et artistique considère au XVI^e siècle que la peinture est un art inimitable. Le statut de celui qui l'exerce ne peut être confondu avec celui du décorateur d'objet de peu de valeur (comme Neri di Bicci) ou qui agit par intérêt commercial (comme Bacchiaca). Vasari parlait ainsi d'un certain Andrea dei Ceri comme d'un "peintre de boutique qui peint les choses de façon mécanique".⁷⁴² Cette idée trouvera dans la deuxième moitié du XVI^e siècle une traduction officielle avec la création des Académies de peintres qui matérialisent une séparation entre les beaux-arts et les arts mineurs.

La revendication artistique et sociologique d'une peinture comme œuvre d'art unique qui échappe à toute standardisation équivaut, en économie, à nier que le bien produit ait vocation à être échangé sur un marché au sens strict – où s'échangent comme nous l'avons dit des biens relativement homogènes et standardisés.

Cette revendication de la peinture comme œuvre d'art unique et, en termes plus rigoureusement économiques, comme un bien hétérogène (ou non homogène) emporte d'importantes conséquences. En particulier, l'acheteur ne dispose plus automatiquement, et en tout cas plus aisément, d'information parfaite quant à la qualité du bien vendu. Si le bien proposé à la vente n'a d'équivalent nulle part, la question se pose de savoir s'il est de bonne qualité (et donc coûteux) ou pas. Certes, on peut considérer que le vendeur connaît la qualité du bien, mais le demandeur n'a pas de raison de le croire puisqu'il sait que l'offreur aura toujours intérêt à prétendre que le bien proposé à la vente est de qualité – afin d'en tirer un bon prix.

Cette situation, appelée « asymétrie d'information », a fait l'objet de travaux fameux en analyse économique au cours des années 1970, qui ont valu le prix Nobel à plusieurs économistes (Akerlof, Stiglitz, Spence...). Tous ces travaux montrent les conséquences particulièrement défavorables des asymétries pour le volume des échanges et le revenu des producteurs – soit, pour ce qui nous occupe, les artistes-peintres du *Cinquecento*.

C'est dans ce contexte qu'il convient d'étudier le rôle des guildes ou corporations de peintres au XVI^e siècle. La fonction des guildes en général a été très discutée tant par les historiens que les économistes depuis les années 1990. Il est possible de considérer qu'une des fonctions

⁷⁴² Cf. Comanducci (2003), p.105.

légitimes des guildes de peintres pourrait précisément consister à limiter les asymétries d'information sur la qualité dont il vient d'être question. La plupart des travaux de recherche récents des historiens sur le sujet apportent des contributions utiles. Elles pèchent néanmoins par le manque de formalisation économique rigoureuse du sujet. Des travaux d'économistes semblent apporter des éléments utiles dans ce contexte.

Ce chapitre va analyser la partie de l'offre de peintures italiennes au XVI^e siècle qui est (volontairement) « hors marché » au sens où elle produit des biens non homogènes. Il s'agit d'étudier les conséquences économiques d'un tel choix artistique à la lumière des travaux d'analyse économique du XX^e siècle. Ces derniers semblent en mesure de pouvoir justifier l'existence de guildes au XVI^e siècle en ce qu'elles étaient chargées, au moins en théorie, de garantir la qualité de la production de peintures et de préserver les revenus de ses membres. Depuis les années 1990, des historiens ont développé des intuitions convergentes. Cette inflexion transdisciplinaire est significative, qui fait suite à une tradition antérieure bien établie qui considéraient les guildes comme un frein au développement économique et à la créativité artistique.

L'environnement artistique et économique étudié dans ce chapitre diffère ainsi sensiblement de celui qui a été analysé dans la section précédente, consacrée à l'offre de peintures explicitement conçues pour le marché et vendues sur le marché. Ici il va s'agir d'aborder la fonction et les ambiguïtés d'une régulation par les guildes d'un « marché » de peintures défaillant - défaillant au sens où l'information sur la qualité des peintures n'est pas bien connue et/ou estimée et entraînerait, sans mécanisme correctif, une chute importante des ventes et des revenus des peintres.

Que les « peintres-entrepreneurs » aient appartenu aussi aux mêmes guildes que les peintres artistes au début du XVI^e siècle ne modifie pas la problématique étudiée ici, à savoir la portée du rôle des guildes pour le fonctionnement des échanges de peintures conçus et achetées comme des « biens non homogènes » au sens économique.

Revendication de la peinture comme œuvre unique et problème d'asymétrie d'information

Du côté de l'offre, naissance d'un esprit de distinction

Du refus de la peinture comme artisanat à l'affirmation d'une spécialisation professionnelle des peintres-artistes

La revendication de la peinture comme œuvre unique d'un peintre-artiste, irréductible au travail d'un peintre-artisan produisant un bien homogène et donc répliquable, devient récurrente au XVI^e siècle. Elle semble faire écho aux réflexions en la matière de Leonard de Vinci, et, plus lointainement, de Leon Battista Alberti au XV^e siècle qui élevait la peinture au niveau d'une science.⁷⁴³ A ce titre, les Wittkower (trad. 2016) estiment qu'Alberti fut le premier, dans son cours traité *De Pictura* de 1436, à donner une base théorique solide à la revendication d'élever les arts visuels du niveau d'art mécanique à celui d'art libéraux. Selon eux, "l'admission des arts visuels dans le cercle des arts libéraux pour laquelle plaidèrent les artistes des XV^e et XVI^e siècles faisait passer l'artiste du rang de travailleur manuel à celui de travailleur intellectuel. Sa profession avait maintenant rang égal avec la poésie et les sciences théoriques. Pour l'artiste émancipé, les vieilles guildes d'artisans était une survivance anachronique".⁷⁴⁴

La sociologie de l'art a pu étudier le phénomène dans le cadre général d'un processus de *professionalisation* à l'œuvre dans la peinture italienne du XIII^e au XVI^e siècle.⁷⁴⁵ Cette professionnalisation des peintres constitue une dynamique avec plusieurs étapes successives. Pour les sociologues de l'art, elle offre un concept général impliquant des avancées et un progrès dans quatre domaines : les compétences, la structure organisationnelle, la théorie et l'historiographie.⁷⁴⁶

Des savoir-faire spécialisés étaient transmis de maître à apprenti selon un spectre de plus en plus large de compétences. Ceux qui pratiquaient le même métier s'associaient, se regroupaient dans des organisations qui visaient à superviser la formation, l'organisation des ateliers, l'évaluation de la qualité, des codes de conduite et la participation à des cérémonies collectives. Après quelques générations, des écrits sont apparus qui réfléchissaient sur les compétences

⁷⁴³ Cf. Hauser (1953), p.307.

⁷⁴⁴ Cf. Wittkower (trad. 2016), p.46.

⁷⁴⁵ Cf. Kempers (1987), p.6.

⁷⁴⁶ Cf. Kempers (1987), p.165.

acquises et commençaient à formuler des généralisations ou *théories*. Quelques individus écrivirent l'histoire de leur profession en mettant l'accent sur leurs prédécesseurs les plus renommés. Ces écrivains établissaient des règles pour les relations entre artistes, et entre artistes et patrons, de manière à établir un monopole sur la pratique de leur profession. De toutes ces idées est né un sentiment de solidarité et l'on essayait de développer, dans les frontières de la dépendance envers les commanditaires, un sens de l'action autonome. Cette professionnalisation à l'œuvre sur longue période pour les peintres semble aussi discernable pour d'autres professions comme les mosaïstes, les sculpteurs, les architectes ou les joailliers.⁷⁴⁷

De fait, durant le XVI^e siècle, les réflexions en faveur d'une théorie de l'art se sont développées et systématisées. Vasari occupe une place centrale à ce titre mais il est loin d'être le seul (on peut citer l'ouvrage de L. Dolce à Venise). Vasari insistait sur la nécessité pour un peintre de détenir toute l'étendue des savoir-faire techniques pour accéder à la perfection de son art. L'insistance de l'aspect théorique du travail du peintre distingue Vasari des autres chroniqueurs et panégyristes. Et les notions d'élégance et d'attitude flexible par rapport aux circonstances sont toutes présentées comme des standards de la pratique de la peinture⁷⁴⁸ (cf. *supra*, les analyses de Pinelli sur la notion de *maniera* dans le chapitre sur la demande). Ces termes sont connexes à la notion de *sprezzatura* développée par l'homme de cour Balthazar Castiglione à la même époque. En commun entre ces deux auteurs très influents figure l'idée d'un génie qui est une *bonne manière* et se pratique sans effort et avec facilité. Comme le souligne Robert Klein, la *sprezzatura* est l'équivalent de l'*ars celare artem* – essentiellement, le naturel appris: il convient d'éviter aussi bien la minutie que la recherche et les contrastes voulus. Pour Klein, les auteurs de l'époque sont unanimes à condamner la manière forcée ou travaillée comme un signe d'imperfection artistique, car elle prouve immédiatement que l'artiste qui la pratique n'a pas encore fini d'apprendre.⁷⁴⁹

A ce titre, la promotion des peintres du niveau d'artisans à celui de lettrés et de poètes – en un mot, d'artistes – a pu être imputée à leur alliance avec les humanistes et le soutien que ces derniers leur ont accordé.⁷⁵⁰ Les études historiques ont montré que même à Venise, où la

⁷⁴⁷ Cf. Kempers (1987), p.7.

⁷⁴⁸ Cf. Kempers (1987), pp.293-294.

⁷⁴⁹ Cf. Klein (2017), p.160.

⁷⁵⁰ Cf. Hauser (1953), p.304.

glorification des artistes célèbres n'est pas une tradition aussi développée qu'à Florence ou Rome⁷⁵¹, l'artiste n'est pas tenu à l'écart de la vie intellectuelle de la cité.⁷⁵² Le peintre vénitien recherche la consécration auprès des lettrés et participe à la vie des cercles érudits dans une tentative d'ascension sociale qui connaîtra des succès parfois brillants mais souvent plus modestes. Pour un Titien qui paraît avoir été aussi riche que bien des membres de la bourgeoisie des marchands, la plupart des peintres avaient une situation économique et sociale en moyenne plus proche des artisans parmi les plus riches et considérés, voire des *cittadini* dans les cas les plus heureux. Le patrimoine des peintres est souvent modeste: peu sont propriétaires de leur logis, Tintoret n'achète sa maison que tard dans sa vie (en 1574), et Véronèse demeurera locataire. Les peintres vénitiens demeurent le plus souvent issus de couches sociales de rang inférieur: le père de Véronèse est tailleur de pierre, celui de Paris Bordone était sellier.⁷⁵³

Au *Cinquecento*, les traités des lettrés et critiques d'art insistent sur les différences qui séparent les peintres-artisans qui peignaient des meubles et vendaient dans la rue, des peintres-artistes qui par la noblesse de leur art s'élevaient au-dessus de ces boutiquiers.⁷⁵⁴ Avec l'Arétin apparaît à Venise une propagande de l'artiste ainsi que les premières ébauches d'une théorie de l'art qui sera ensuite systématisée par le dialogue de Lodovico Dolce.⁷⁵⁵ Les éloges des peintres par ces poètes et lettrés vénitiens, héritiers lointains de Dante et Pétrarque, comportent des recommandations récurrentes qui opposent le grand artiste aux peintres médiocres qui croient que la splendeur des couleurs et le rendu des étoffes suffit à faire une belle peinture.⁷⁵⁶

Les relations entre peintres et lettrés et l'affirmation d'une spécialisation professionnelle des artistes-peintres prendront des formes significativement plus organisées à Florence puis Rome avec l'émergence d'institutions nouvelles : les Académies.⁷⁵⁷

Une traduction institutionnelle: l'émergence progressive des Académies

Pour mémoire et sans rentrer dans le détail historique de la création des Académies de peintres au XVI^e siècle en Italie (lequel dépasserait le cadre de cette thèse), on rappelle que l'Académie du Dessin est créée à Florence en 1563 à l'instigation de Vasari. Un décret grand-ducal de 1571

⁷⁵¹ Cf. Hochmann (1992), p.58.

⁷⁵² Cf. Hochmann (1992), p.95.

⁷⁵³ Cf. Hochmann (1992), pp.41-49.

⁷⁵⁴ Cf. Hochmann (1992), p.90.

⁷⁵⁵ Cf. Hochmann (1992), p.123.

⁷⁵⁶ Cf. Hochmann (1992), p.131.

⁷⁵⁷ Cf. Hochmann (1992), p.121.

exempte les académiciens florentins de toute appartenance à une guilde. A Rome, l'Académie de Saint Luc est fondée en 1593 après un long processus que nous allons analyser.⁷⁵⁸ L'Académie de Saint Luc à Rome devint le prototype de toutes les académies d'art européennes.⁷⁵⁹

A Venise, le phénomène est plus lent et plus complexe. Au XVI^e siècle, il n'y existe pas d'institution comparable à l'Académie de Saint-Luc romaine ou à l'Académie du dessin de Florence. Aucun peintre ne siégeait à l'*Accademia della Fama*. On peut noter que l'Académie Pellegrina, fondée en 1549 pour former les enfants patriciens et des *cittadini*, comptait des peintres parmi ses membres. La corporation des peintres demeurait toutefois puissante, qui les réunissait avec les doreurs, les enlumineurs, les brodeurs. Ce n'est qu'en 1682 que les peintres vénitiens choisirent de se séparer complètement des arts mécaniques pour créer un collège des peintres, différent de la guilde. Encore convient-il de noter qu'il ne s'agit pas là d'une séparation entre des artistes et des artisans: la plainte venait de ce que les peintres considéraient le poids de la taxe et de leurs engagements dans la guilde disproportionné par rapport à leur pouvoir réel dans la guilde.⁷⁶⁰ Ce n'est qu'en 1750 que fut fondée à Venise une véritable académie de peinture.

Fonctionnellement, les Académies ont des missions comparables à certaines de celles qu'assuraient les corporations ou guildes auxquelles étaient rattachés les peintres depuis l'époque médiévale. En première approximation, il suffit de dire à ce stade que les guildes avaient essentiellement trois fonctions principales: la régulation de la concurrence, la certification des producteurs et des produits, et la certification de la formation artistique. Les Académies s'occupaient des deux dernières et ne s'occupent plus de la première.

Quand elles furent créées, les Académies reprirent les fonctions des guildes antérieures relatives à la *certification de la qualité des peintures et des peintres* – mais sans plus interférer avec l'organisation et les opérations internes de l'atelier, et en favorisant davantage des normes de comportement.⁷⁶¹

Les Académies certifiaient aussi la *formation artistique* mais pas selon les mêmes modalités que les guildes avec la formation des assistants et apprentis par les maîtres au sein de leurs

⁷⁵⁸ Cf. Cecchini (2000), pp.149s.

⁷⁵⁹ Cf. Wittkower (trad. 2016), p.411.

⁷⁶⁰ Cf. Shaw (2006), p.116.

⁷⁶¹ Cf. Goldthwaite (2010), p.284.

ateliers. En effet, les Académies fournissaient elles-mêmes directement la formation artistique. Les guildes déterminaient la durée de l'apprentissage et les conditions pour devenir assistant et maître. Par contraste, le programme détaillé de formation fourni directement par les Académies reflétait le projet d'une construction scientifique de l'art. Ce projet était né au XVe siècle avec Leon Battista Alberti pour qui les mathématiques constituent les fondements communs de l'art et des sciences, car la théorie des proportions et la perspective sont des disciplines mathématiques.⁷⁶² Au sein du programme de formation des Académies coexistent donc un élément théorique significatif avec des leçons sur des sujets variés y compris les mathématiques, et le travail d'atelier des jeunes artistes.⁷⁶³ Le modèle de formation est donc bien différent de celui, au sein de l'atelier du maître, que validaient les guildes.

Ces deux compétences en commun, relatives à la qualité du producteur et à celle de sa formation, pourrait suggérer que les fonctions des Académies seraient en parties les héritières de celles des guildes. Avoir été formé dans une Académie devait suffire à garantir la qualité de la production d'un peintre et le mécanisme de *numerus clausus* mis en oeuvre par la guilde n'avait plus d'utilité. C'est pourquoi il n'est pas illogique de constater qu'en 1571, les membres de l'Académie florentine du dessin fondée huit années plus tôt bénéficiaient d'une exemption de rejoindre la guilde dont il était obligatoire auparavant d'être membre. Ainsi les Académies ont-elles marqué la fin, là où elles furent créées, du monopole des guildes en tant qu'association professionnelle.⁷⁶⁴

En revanche, les Académies ne régulaient pas la *concurrence* et ne limitaient pas, par exemple, la libre entrée sur le marché.⁷⁶⁵ Par contraste, dans le modèle corporatiste, les maîtres, les assistants et les apprentis devaient être membres de la guilde pour pouvoir produire et vendre leur œuvres dans la zone de compétence (souvent urbaine) de la guilde.

Comme on le voit, les attributions des académies reprenaient bon nombre de celles des guildes médiévales et l'opposition entre les deux types d'organisation doit se garder d'être trop tranchée. Dans le cas de Rome au XVIe siècle, des études récentes montrent comment les deux types d'organisations pouvaient coexister au moins temporairement. A Rome, une *confraternita* désigne une association de nature laïque entre fidèles, dont l'objectif est l'exercice

⁷⁶² Cf. Hauser (1953), p.306.

⁷⁶³ Cf. Kempers (1987), p.269.

⁷⁶⁴ Cf. Kempers (1987), p.269.

⁷⁶⁵ Cf. Wijnberg (1997), p.148.

d'œuvres de spiritualité et de charité et notamment le développement du culte, instituée dans une paroisse par décret de l'autorité ecclésiastique. Une corporation - que l'on définit aussi comme *Arte* ou *Università* ou *Collegio* - désigne une association professionnelle, avec des statuts propres réglementant les activités, pouvoirs et privilèges spécifiques, entre membres qui exercent un même métier dans un même lieu, et se portent une assistance réciproque. Durant tout le XVI^e siècle, l'*Università* ou l'*Arte* et ses caractéristiques corporatives, et la *compagnia* ou la *confraternita* religieuse avec sa finalité dévotionnelle, pouvaient être considérées comme un organisme corporatif qui inclut les fonctions de la compagnie religieuse. A Rome, les statuts de 1478 et de 1546 portaient sur les deux à la fois: la corporation, clairement définie comme telle du point de vue juridique, assumait aussi certaines fonctions religieuses. La Bulle de Sixte V du 24 mai 1588 érigeant la confraternité en Académie *ad perpetuam* utilisait encore le nom de *congregazione*.

C'est l'approbation des statuts de l'Académie des peintres et sculpteurs de Rome de 1607 qui sanctionnera la distinction claire entre l'Académie et la compagnie⁷⁶⁶ - et encore: au début du XVII^e siècle, comme le note Cavazzini, l'Académie de Saint-Luc était composée de deux institutions, l'*Accademia* plus élitiste et plus petite et la *Compagnia* ou *Università* ou *Congrégation* plus grande, héritière de la corporation médiévale. Le corps à l'accès plus restreint était alors en théorie réservé aux artistes qui avaient obtenu des commandes publiques. La *Compagnia* était en revanche ouverte à tous les artistes au-dessus du niveau d'apprenti ou de garçon d'atelier. Une distinction nette était faite entre les artistes qui avaient une boutique et ceux qui n'en avaient pas. Seuls ceux qui n'avaient pas de boutique pouvaient appartenir à l'Académie.⁷⁶⁷

Au-delà de la logique strictement institutionnelle, la création des Académies reflète le souhait de peintres-artistes de se détacher du statut artisanal hérité du Moyen-Age et matérialisée par le rattachement aux guildes. Goldthwaite estime que la constitution d'une Académie constituait pour les peintres-artistes une stratégie pour promouvoir leur image comme une classe différente de celle des artisans, avec des prétentions sociales et culturelles plus élevées.⁷⁶⁸ La vente d'œuvres sans commande préalable, à l'atelier et pour le marché était perçue comme dégradant la profession selon Goldthwaite ("*the artist (...) degraded himself and his profession*

⁷⁶⁶ Cf. Salvagni (2012), pp.56-60.

⁷⁶⁷ Cf. Cavazzini (2008), p.44.

⁷⁶⁸ Cf. Goldthwaite (2010), p.293.

if he sought to sell his products across the counter”).⁷⁶⁹ Un traité d’Armenini fournit aux artistes des conseils de comportement avec un commanditaire: s’adapter à son statut social, avoir connaissance de base de la littérature pour pouvoir en discuter, former son mécène quant à la dignité de son art, développer des relations personnelles de manière à alimenter une relation de confiance qui favorise l’achat, la promotion, le conseil et l’évaluation. Bref, il s’agit de développer un style personnel de relation avec les riches mécènes⁷⁷⁰ - *in fine*, pour maintenir son niveau de revenu.

Robert Klein l’exprime dans ses termes quand il souligne que « pour ceux qui font profession de dessiner, l’adversaire à abattre était depuis le *Quattrocento* la corporation. Derrière l’exigence du statut libéral, il faut lire l’exigence d’être dispensé de la discipline gênante de la guilde, car cette organisation ne se contentait pas de percevoir des taxes, elle pouvait avoir son mot à dire dans la distribution des commandes, interdire le travail de maîtres étrangers... Les peintres se sentent humiliés de voisiner dans une corporation avec les épiciers, les doreurs, les fabricants de papier ; les architectes ingénieurs ne sont pas souvent disposés à obéir aux Consuls des tailleurs de pierres, des maîtres maçons”.⁷⁷¹ Le point avait aussi été vu en son temps par Hauser qui voyait un lien entre l’incompatibilité selon Vasari entre la dignité d’un créateur et l’acceptation d’une besogne artisanale, et ce qu’Hauser nomme sans doute abusivement la “fin de la dépendance de l’artiste de l’emprise des corporations”.⁷⁷²

Warncke a étudié l’influence de l’apparition de cours princières ou étatiques sur ce processus de prise de conscience artistique. Grâce aux qualités que la fonction de cour lui conférait, l’artiste échappait au cadre des corporations soumises à la réglementation de l’artisanat et au classement social. La cour dégageait ainsi les artistes des contraintes corporatives.⁷⁷³ Les écrits de théorie de l’art du *Cinquecento* fournissaient le discours permettant d’imposer les privilèges de cours contre les normes corporatives.⁷⁷⁴ Une fois nommé artiste de cour, un artisan avec de tels privilèges n’avait plus rien de commun avec ses ex-collègues.⁷⁷⁵ Selon Warncke, tant que l’activité de l’artiste de cour demeurait circonscrite à la sphère princière, les corporations en

⁷⁶⁹ Cf. Goldthwaite (2010), p.287.

⁷⁷⁰ Cf. Goldthwaite (2010), p.288.

⁷⁷¹ Cf. Klein (2017), p.65.

⁷⁷² Cf. Hauser (1953), p.301.

⁷⁷³ Cf. Warnke (trad. 1989), p.2.

⁷⁷⁴ Cf. Warnke (trad. 1989), p.3.

⁷⁷⁵ Cf. Warnke (trad. 1989), p.82.

s'en tenait à une réprobation morale. Mais des oppositions sérieuses et plus formelles ont émergé chaque fois que le champ d'action des artistes s'étendait au-delà de la cour et interféraient avec les commandes des artisans de la ville.⁷⁷⁶ En principe, les actes officiels de nomination des artistes et des fonctions de cour comportaient une clause qui interdisait expressément de travailler pour des clients privés en dehors de la cour ou, le cas échéant, exigeaient que cette activité soit soumise à une autorisation spéciale du prince.⁷⁷⁷

Au-delà de leurs différences, un point commun demeure: les guildes comme les Académies ont en commun le rôle de signaler aux acheteurs de peinture ce qu'est une œuvre et un peintre de qualité. Dans les deux cas, elles constituaient, selon des modalités propres à chacune, un mécanisme d'information sur la qualité de la formation artistique et de la qualité des produits.

Sur ce sujet, la thèse de Wijnberg (1997) paraît douteuse, selon laquelle le passage progressif des guildes aux Académies matérialiserait une évolution d'un modèle dit d'autosélection (*i.e.*, quand la sélection est réalisée par les pairs ou quand les personnes déterminant ce qu'est la qualité font partie du même groupe que ceux qui sont sélectionnés) à un modèle de sélection par les experts (*i.e.*, quand les sélecteurs ne sont pas producteurs ou consommateurs mais ont le pouvoir de choisir à la place des consommateurs en vertu d'une connaissance spécifique ou de compétences qui leur sont attribuées).⁷⁷⁸ Wijnberg considère que la sélection par les experts est le système dominant des arts visuels au XXe siècle (ce qui soulève d'ailleurs de nombreuses questions: qui sont les experts? galeristes? critiques d'art? importants collectionneurs ayant une influence sur le marché?). Selon lui, cette sélection par les experts remonterait au *Cinquecento* et aurait été causée par un changement radical dans le système de sélection dominant les arts visuels: la mise en place d'Académie, dont la fonction était précisément d'indiquer ce qu'étaient les Beaux-Arts. Cette thèse de Wijnberg paraît bien douteuse: en dehors de quelques amateurs, les membres des académies sont des artistes et ce sont eux qui sélectionnent leurs confrères⁷⁷⁹

Plus précisément, Wijnberg commence à reprendre les thèses de Goldthwaite sur la forte augmentation de la demande d'art dans l'Italie de la Renaissance, sur la circulation des élites politiques et l'accumulation de capital et la consommation ostentatoire et son implication sur

⁷⁷⁶ Cf. Warnke (trad. 1989), p.84.

⁷⁷⁷ Cf. Warnke (trad. 1989), p.85.

⁷⁷⁸ Cf. Wijnberg (1997), p.140.

⁷⁷⁹ *Idem.*

la demande d'arts visuels.⁷⁸⁰ Dans ce contexte, le principal argument de Wijnberg est de considérer qu'au XVI^e siècle, les autorités pour définir la qualité des peintures étaient de moins en moins les guildes et de plus en plus des grands commanditaires, les experts comme les poètes ou les critiques comme le peintre Vasari et, au final, les Académies.⁷⁸¹ Wijnberg oppose systématiquement guildes et Académies, et aussi Italie et Pays-Bas du XVII^e siècle, ces derniers étant perçus comme un exemple de “régulation par le marché” où, selon lui, la valeur d'une peinture dépendait essentiellement de comment le consommateur final lui-même jugeait l'objet.⁷⁸² Wijnberg évoque alors pour l'essentiel deux arguments. Premièrement, la montée en régime des cours comme mécènes au XVI^e siècle italien aurait favorisé l'apparition des artistes salariés.⁷⁸³ Mais Guerzoni et d'autres ont montré que les artistes salariés étaient fort rares au *Cinquecento* et plus encore les peintres salariés. Deuxièmement, les Académies auraient marqué selon Wijnberg l'avènement des experts (comme les poètes ou les critiques comme “Vasari qui n'était pas un peintre le premier plan”⁷⁸⁴). Mais, outre que Vasari était tout de même peintre et fondateur de l'Académie du dessin, il a expliqué de façon très récurrente que seuls des peintres étaient en mesure de pouvoir correctement évaluer la qualité d'une peinture, comme nous le montrerons plus loin. Il est donc douteux que les critères de détermination de la qualité des peintures échappaient sensiblement plus aux peintres du *Cinquecento* dans le contexte d'une Académie que dans celui d'une guilde héritée du Moyen-Age. Au total, l'argumentation de Wijnberg ne paraît pas convaincante.

Toutefois, le lien entre la séparation d'avec les guildes de peintres-artisans et l'affirmation de la production de peintures d'art revendiquées comme biens non homogènes soulève avec une acuité particulière la question de l'information du client quant à la qualité de la peinture.⁷⁸⁵ *L'enjeu du signalement de la qualité de la production est encore plus important pour une structure professionnelle comme une Académie.* En effet, l'institution académique repose sur l'idée que la peinture est un bien non homogène – or il est plus difficile de s'assurer de la qualité d'un bien non homogène que d'un bien homogène. Et l'analyse économique contemporaine montre la gravité des conséquences pour les échanges de peintures d'une

⁷⁸⁰ Cf. Wijnberg (1997), p.141-142.

⁷⁸¹ Cf. Wijnberg (1997), p.146.

⁷⁸² Cf. Wijnberg (1997), p.151.

⁷⁸³ Cf. Wijnberg (1997), p.145.

⁷⁸⁴ Cf. Wijnberg (1997), p.146.

⁷⁸⁵ Wijnberg (1997) est peut-être proche de la réalité quant il souligne que le modèle de “sélection par experts” constitue le système dominant de définition de la qualité pour les arts visuels au XX^e siècle (cf. p.140).

situation où la qualité ne serait pas observable par les acheteurs. C'est ce que nous allons voir dans la sous-section suivante.

Les conséquences économiques d'une information imparfaite sur la qualité de la production des artistes peintres : une application du modèle d'Akerlof (1970)

L'incertitude quant à la qualité d'un produit vendu (liée, ici, à sa caractéristique revendiquée de bien non homogène, *i.e.*, non standardisé) constitue un problème potentiellement majeur pour le volume des échanges et le revenu des peintres. C'est ce que suggère l'analyse économique de la fin du XXe siècle en utilisant de façon très simple la théorie des jeux.⁷⁸⁶

Le modèle de George Akerlof, publié en 1970, est le premier d'une très longue série d'articles d'économistes qui se sont penchés sur les conséquences pour le fonctionnement d'un marché d'une information imparfaite. Les résultats de ces études montrent généralement que ces conséquences sont graves. Le marché fonctionne alors très mal - on parle de « marché défaillant » et rend nécessaires des mécanismes de régulation, sans lesquels il peut tout à fait ne plus exister de marché du tout, ce qui anéantirait alors les revenus des producteurs.

Akerlof analyse les liens entre la qualité et l'incertitude sur un marché.⁷⁸⁷ Quand la qualité est incertaine pour les acheteurs et pas pour les vendeurs, les vendeurs de biens de mauvaise qualité ont intérêt à se positionner sur le marché. L'intérêt collectif requiert alors l'intervention d'une autorité extérieure afin de préserver le bien-être de tous. Cette autorité extérieure peut être publique ou déléguée, comme dans le cas des guildes. En cas de délégation, la concentration d'un pouvoir dans les mains d'une autorité privée peut soulever des problèmes spécifiques sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Le modèle d'Akerlof illustre la possibilité d'absence d'équilibre sur un marché et d'absence d'échanges de peintures en cas d'informations cachées en raison d'un problème dit de *sélection adverse*. La sélection adverse désigne, en cas d'incertitude dans une relation économique (assurance contre un risque, vente d'une peinture dont la qualité ne peut pas être bien connue par l'acheteur...) la situation où les « mauvais risques » ont le plus intérêt à signer un contrat

⁷⁸⁶ La théorie des jeux est un cadre de réflexion qui étudie l'interaction des comportements des agents économiques les uns avec les autres.

⁷⁸⁷ Cf. Akerlof (1970), pp.490s. Même si l'exemple pris par Akerlof concerne le marché des voitures d'occasion, son raisonnement est en réalité d'application très générale. Il est fondamental pour le secteur des assurances, le marché de l'emploi, le marché du crédit...

(respectivement, une femme retraitée de la fonction publique a plus intérêt à signer un contrat d'assurance-vie qu'un mineur malade des poumons ; un vendeur de mauvais tableau a plus intérêt à vendre à bon prix son produit à un client s'il n'est pas en position de percevoir l'indélicatesse du vendeur).

Akerlof considère le marché des voitures d'occasion où la qualité d'un véhicule est connue des vendeurs ou des marchands mais beaucoup moins bien des acheteurs potentiels. On parle alors d'« asymétrie d'information » entre les vendeurs et les acheteurs. Ces derniers peuvent hésiter à acheter le produit offert, craignant à juste titre de se retrouver avec une « ruine » sur les bras. Les acheteurs considèrent que si la voiture est bonne, la raison de la vendre n'est pas très claire. Akerlof montre dans cette situation que le marché des voitures d'occasion peut-être très étroit voire inexistant - malgré la présence de nombreux acheteurs et vendeurs potentiels : le mécanisme de marché est défaillant.

Akerlof développe cette intuition très simple d'une façon heuristique (mais sans perte de généralité) et par l'absurde. Supposons, pour simplifier, qu'il soit possible de mesurer la qualité d'une voiture d'occasion par un nombre q uniformément distribué sur $(0 ; 1)$. La valeur moyenne de la qualité des voitures d'occasion disponibles – la valeur moyenne de q – est égale à $1/2$. On suppose que les vendeurs sont prêts à vendre une voiture de qualité q pour un prix au moins égal à q . Quant aux acheteurs, ils sont disposés à payer jusqu'à $(3/2)* q$ pour acheter une voiture d'occasion de qualité q . Dans ce contexte, si la qualité est observable par tous, chaque voiture d'occasion de qualité q serait vendue à un prix compris entre $(3/2) q$ et q .

Mais supposons qu'il ne soit pas possible d'observer la qualité du véhicule. On peut s'attendre à ce que les acheteurs de voitures d'occasion essaient d'estimer la qualité du véhicule qui leur est proposé en se renseignant sur la qualité moyenne des voitures offertes sur le marché. On suppose que cette qualité moyenne est observable, à la différence de la qualité d'un véhicule particulier qui, elle, ne l'est pas. Les acheteurs sont disposés à payer une voiture d'occasion $(3/2)*\bar{q}$ (prononcer: “q barre”), quelque soit sa qualité q qu'ils ne connaissent d'ailleurs pas. Les vendeurs, eux, connaissent la qualité q et souhaitent vendre au moins à un prix égal à q . Question: existe-t-il un prix sur ce marché qui équilibre l'offre et la demande?

Réponse: dans ces conditions, il n'y a aucun prix d'équilibre possible, aucun marché et aucune voiture n'est vendue. La réponse peut être démontrée par l'absurde. Supposons que le prix qui équilibre l'offre et la demande soit un nombre $p > 0$. Tous les propriétaires de voiture d'une qualité inférieure à p – et eux seuls - souhaiteront mettre leur voiture en vente puisque p est

supérieur à leur prix minimal souhaité de vente. La qualité étant par hypothèse uniformément distribuée dans l'intervalle $(0 ; p)$, la qualité moyenne d'une voiture mise en vente sera $p/2$.

En substituant cette valeur de $p/2$ dans la formule du prix qu'un acheteur serait prêt à payer, nous obtenons: $(3/2)* p/2 = (3/4)*p$. Or ce prix est inférieur à p , le prix supposé d'une voiture d'occasion. En conséquence aucune voiture ne sera achetée au prix p . Ce prix étant arbitraire, nous venons de montrer qu'aucune voiture ne sera vendue à un prix positif quelconque. Le seul prix d'équilibre sur ce marché est $p=0$, car à ce prix la demande est nulle et l'offre aussi.

L'asymétrie d'information entre les acheteurs et les vendeurs quant à la qualité du bien à échanger a détruit le marché et aucun bien n'est échangé. Sur ce marché, les vendeurs de bonne voiture souhaiteraient signaler qu'ils vendent une voiture de bonne qualité, et non pas une vieille ruine.

Une possibilité consisterait à offrir une garantie, des propriétaires de bonnes voitures certifiant de rembourser les frais en cas de panne pendant une certaine durée. Offrir une qualité est coûteux pour les vendeurs de vieilles guimbardes mais ne l'est pas beaucoup pour les vendeurs de voitures en bon état. Ce signal doit être conçu de telle sorte que les propriétaires de bonnes voitures aient les moyens de le proposer et que les propriétaires de vieilles guimbardes ne les aient pas. Un tel signal permettrait aux propriétaires de bonnes voitures de trouver les acheteurs potentiels auxquels ils pourront vendre des voitures d'occasion réellement de bonne qualité. En conséquence ce signal permet aux acheteurs de distinguer entre deux sortes de voitures.

Naturellement, Akerlof n'a pas obtenu le prix Nobel pour cette démonstration mais pour sa capacité à en tirer des conclusions nombreuses, importantes, et confirmées par des dizaines d'articles et de thèses de doctorat sur de nombreuses questions économiques.

Il est relativement aisé de transposer l'exemple d'Akerlof à une situation d'achat-vente de peintures conçues et perçues comme des biens non homogènes, et dont la qualité en conséquence n'est pas bien connue par l'acheteur potentiel.

La conséquence est clé pour notre propos : si les peintres souhaitent préserver leurs revenus, ils ont intérêt à un mécanisme qui indique de façon crédible si leur production est de qualité ou non – plus encore s'ils se considèrent comme des peintres-artistes n'ayant rien à voir avec des peintres-artisans ou des peintres-entrepreneurs. A priori, telle est l'une des fonctions théoriques des guildes et des Académies de peintres au *Cinquecento*.

En pratique, cela a-t-il bien été le cas ? Les guildes/Académies ont-elles efficacement informé les demandeurs sur le niveau de qualité des peintures au XVI^e siècle italien, et ainsi favorisé le volume des échanges et le bien-être collectif ? Depuis 30 ans existe un débat sur ce sujet où certains historiens tendent aujourd’hui à répondre prudemment de façon plutôt affirmative sur la base des données disponibles, et pour lequel les éclairages de l’analyse économique peuvent être utiles.

Le débat sur l’influence des guildes sur la peinture italienne du XVI^e siècle

La guilde d’artisans semblent avoir été la forme organisationnelle urbaine habituelle de production des économies préindustrielles et précapitalistes. Elles ont existé non seulement en Europe mais aussi dans le monde islamique et en Chine. L’émergence des guildes artisanales spécialisées dans les nouvelles villes était le résultat d’une division du travail social où chaque spécialité professionnelle se distingue de façon permanente de l’agriculture pour la première fois et à grande échelle. Auparavant l’artisanat était traditionnellement une occupation domestique répondant aux besoins directs de chaque foyer rural.⁷⁸⁸

Selon les historiens actuels, il est possible, au moins en première approximation, de distinguer cinq grands types possibles de fonctions de régulation pour les guildes : la concurrence et la structure de l’offre, l’application des contrats souscrits par les producteurs, les asymétries d’information et les standards de qualité, la formation du facteur travail, l’innovation technologique.⁷⁸⁹

La présence dans cette liste de la notion d’asymétrie d’information a amené les historiens à étudier les fonctions et rôles effectifs des guildes professionnelles (ou Académies) auxquelles étaient rattachés les peintres italiens du XVI^e siècle. En analyse économique, l’existence d’institutions est généralement nécessaire pour pallier des défaillances de marché. En termes techniques, l’existence d’institutions permet d’atteindre un « optimum de deuxième rang », où les volumes échangés sont plus faibles et les prix plus élevés que dans l’« optimum de premier

⁷⁸⁸ Cf. Gustafsson (1987), p.4.

⁷⁸⁹ Cf. Ogilvie (2014), p.173.

rang » qui correspond à l'idéal théorique d'un marché fonctionnant parfaitement, avec une information parfaite et générale sur la qualité des produits.

L'hypothèse est donc celle des guildes et plus encore les Académies comme institutions qui contribuent à signaler (au sens de l'analyse économique) la qualité de peintures réalisées avec l'intention de produire des biens non homogènes.

Sur cette question, le débat académique des trente dernières années est nourri mais complexe voire confus. En premier lieu, les études historiques sur le fonctionnement des guildes de peintres italiens au XVI^e siècle sont moins systématiques et nombreuses que les études portant sur leurs homologues du Nord de l'Europe. En deuxième lieu, le débat entre historiens depuis la fin des années 1980 quant au rôle des guildes artisanales dans l'Europe pré-moderne est relativement animé, et n'a pas encore abouti à des conclusions bien stabilisées. En particulier, le cas spécifique des guildes/Académies de peintres semble encore ouvert, sous cet angle, à des recherches historiques complémentaires.

Une recherche sur les règles des guildes applicables aux peintres encore relativement peu développée

L'histoire sociale de l'art s'est intéressée sur le passé récent aux règles qui figurent dans les statuts des guildes applicables aux peintres, plus particulièrement dans le Nord de l'Europe.⁷⁹⁰

Ainsi, les statuts de la guilde des peintres de Bruges, modifiés et ratifiés en 1444, 1479, et 1498, disposaient que les peintres n'étaient pas autorisés à travailler dans plus d'un atelier, ou à vendre dans plus d'un endroit dans la ville. Le porte-à-porte était interdit. Ils ne pouvaient pas non plus acheter des œuvres créées ailleurs qu'à Bruges pour la revente. Les transactions qui impliquaient des marchands étrangers devaient être conduites par des intermédiaires locaux, avant de faire des échanges directs avec les locaux.⁷⁹¹ Par ailleurs, la régulation des guildes disposait comment devaient être produites les œuvres, avec notamment une attention quant aux relations entre les maîtres et leur main d'œuvre (journaliers, apprentis, serviteurs, membres de la famille). Les droits d'entrée dans les guildes pour les fils de maître étaient plus faibles que pour les étrangers, sans empêcher toutefois ces derniers de pouvoir s'inscrire.⁷⁹² Les guildes pouvaient aussi fixer les prix (minima, maxima, et donc la marge) suivant une grille

⁷⁹⁰ Cf. Stabel (2006), p.89.

⁷⁹¹ Cf. De Marchi et Van Miegroet (2000), p.147.

⁷⁹² Cf. Stabel (2006), p.94.

plus ou moins détaillée.⁷⁹³ A Anvers, la guilde à laquelle appartenaient les peintres, créée en 1382, comprenait près de 150 peintres en 1585.⁷⁹⁴ Pour protéger le niveau de vie de ses membres, elle imposait des mesures de contrôle de qualité. Par ailleurs, la guilde était ouverte à différents types de métiers : peintres, sculpteurs, imprimeurs, notamment. Enfin, elle ne régulait pas le nombre d'apprentis et ne restreignait pas le nombre d'assistants qu'un maître pouvait avoir.⁷⁹⁵

Certains historiens ont estimé qu'à partir de la fin du XVI^e siècle, le système des guildes a été mis en Europe du Nord sous une pression croissante en lien avec l'apparition de nouveaux canaux de vente (marchands itinérants, loteries...) et la hausse associée de la taille du marché. Il semblerait ainsi que les guildes de peintres au Nord aient alors évolué d'un contrôle de la production vers un contrôle de la vente au détail – par exemple en organisant des ventes aux enchères une à deux fois par an pour apporter une réponse aux ventes insuffisantes de peintres locaux.⁷⁹⁶

La recherche historique sur les modalités de la régulation applicables aux peintres dans l'Italie du XVI^e siècle est encore relativement peu développée. Une étude un peu ancienne a porté sur les corporations vénitiennes. Cette étude d'Elena Favaro, publiée en 1975, constitue une référence toujours valable aujourd'hui. Elle rappelle que l'origine du système corporatiste des peintres vénitiens du *Cinquecento* remonte au XII^e siècle avec la création d'un bureau administratif créé en 1173 par le doge Sebastiano Ziani pour superviser et réglementer à l'époque les métiers de l'alimentation dans le but de protéger le consommateur contre la fraude alimentaire, et qui en est venu à prendre la réglementation des autres corporations. Devenu *Giustizia* à partir de 1271, le pouvoir normatif de cette administration se manifeste notamment par la faculté des *Giustizieri* d'annuler ou de confirmer les règles internes proposées par les corporations, qui peuvent présenter de nouvelles ordonnances et de demander la révision du statut. Ce qui n'est pas supprimé ou modifié par les *Giustizieri* est alors confirmé, et cette confirmation confère au capitulaire une force juridique.

Dans les textes les plus anciens, les prescriptions statutaires sont presque exclusivement de nature technique: ordre interne et fonctionnement de l'association, procédures et taxes pour

⁷⁹³ Cf. De Marchi et van Miegroet (2000), page 157.

⁷⁹⁴ Cf. Van der Stichelen et Vermeylen (2006), p.189.

⁷⁹⁵ Cf. De Marchi et Van Miegroet (2000), p.149.

⁷⁹⁶ Cf. Romein et Korevaar (2006), p.177.

l'inscription et pour le passage au statut de maître...⁷⁹⁷ Le statut des peintres prévoit l'interdiction d'exercer le métier pour ceux qui n'ont pas prêté le serment d'obéissance au chapitre et l'obligation de dénoncer les contrevenants aux juges.⁷⁹⁸ Dès 1271, la structure interne de la corporation est bien définie dans ses grandes lignes. Elle était dirigée par un *Gastaldo*, fonction devenue élective et conférée à l'un des maîtres, dont la charge durait un an. Le *Gastaldo* est assisté par un conseil dont les membres sont appelés "officiales" ou "iudices". Les juges et le *Gastaldo* constituent ensemble la formation de jugement de la profession en cas de contentieux.⁷⁹⁹ En 1436, un nouveau statut des peintres (dont les premiers chapitres sont directement issus de l'ancien statut) complète celui de 1271, puis des ajouts sont effectués en 1517.⁸⁰⁰ Alors que les prescriptions issues de l'ancien code sont assez vagues, les attributions précises de la charge de *Gastaldo* ont été précisées au cours du temps. Il avait la première responsabilité dans l'organisation de la corporation du point de vue technique, administratif et judiciaire. A partir de 1480, trois *sindaci* élus chaque année surveillent l'activité du *Gastaldo* au niveau administratif.⁸⁰¹ Un autre élément significatif de la direction de la corporation à côté du *Gastaldo* et des trois *Sindaci* est constitué par la *Banca* : le Conseil du *Gastaldo* composé de membres de la compagnie qui étaient les *officiales* dans le statut ancien.⁸⁰² Le chapitre général était quant à lui l'expression de la volonté collective, qui devait se tenir obligatoirement deux fois par an. Tous les membres de la corporation étaient tenus d'y participer, qu'ils soient maîtres ou employés, sous peine d'amende.⁸⁰³

Au cours du temps, la gouvernance (ou bureau) de la corporation (*banca*) des peintres à Venise s'enrichit d'un représentant pour chaque spécialité : en 1436, elle est composée d'un peintre de figures (*figurer*), d'un peintre de rideaux (*cortiner*), d'un doreur (*indorador*) mais elle va intégrer un représentant des peintres de coffre (*depentor de casse*, en 1482), puis des peintres de cartes à jouer (*cartoler*, en 1504), des peintres de cuirs dorés (*cuoridoro*, en 1569) et des enlumineurs (*miniador*, en 1574).⁸⁰⁴

⁷⁹⁷ Cf. Favaro (1975), pp.16-17

⁷⁹⁸ Cf. Favaro (1975), p.19.

⁷⁹⁹ Cf. Favaro (1975), pp.21-23.

⁸⁰⁰ Cf. Favaro (1975), p.31.

⁸⁰¹ Cf. Favaro (1975), p.39.

⁸⁰² Cf. Favaro (1975), p.40.

⁸⁰³ Cf. Favaro (1975), p.43.

⁸⁰⁴ Cf. Bellavitis et Sapienza (2019).

Les statuts régulaient le fonctionnement des ateliers des maîtres-peintres. Les jeunes qui voulaient apprendre le métier de peintre entraient dans l'atelier d'un maître en tant que garçon ou apprenti. Les maîtres avaient l'obligation de notifier à la *Giustizia* les contrats avec les garçons qu'ils employaient, avec versement d'une somme proportionnelle au nombre de garçons. Selon les professions, l'apprenti avait généralement moins de 12 ans mais Favaro n'a pas identifié de prescription quant à l'âge minimal d'entrée dans l'atelier d'un maître peintre – seulement une mention sur la durée minimale de l'apprentissage (au moins 6 ans) dans un texte de 1512.

Pour faire face à la tentation chez les garçons d'abandonner leur maître pour exercer la profession à peine après avoir appris les éléments fondamentaux du métier, les statuts disposaient que la durée du contrat devait être respectée. A partir de 1436, si cette condition n'était pas remplie, le démarrage d'une activité indépendante leur devenait explicitement interdit.⁸⁰⁵ En complément, un texte corporatif de 1513 interdisait aux membres de la corporation de donner du travail à une personne non inscrite, avec une amende de 5 ducats.

Le *Cinquecento* voit aussi entrer en vigueur l'obligation de passer un examen pour les assistants qui souhaitent devenir maîtres. En réalité, Favaro note déjà que les transgressions en matière d'admission à la corporation étaient fréquentes, non seulement de la part des artisans mais aussi du *Gastaldo* et des représentants officiels auxquels revenaient la délibération d'acceptation des nouveaux venus. En cas de contestation, les candidats rejetés par la *Banca* pouvaient en appeler à la *Giustizia*.⁸⁰⁶

Dans la charte de 1436, les normes relatives à la fabrication des produits artistiques étaient moins nombreuses que celles des statuts plus anciens, et se référaient quasi exclusivement à la qualité des matières premières et notamment de l'or, pour préserver les consommateurs de la fraude.⁸⁰⁷ Des amendes étaient prévues contre ceux qui vendaient des meubles qui n'étaient pas peints mais recouverts d'estampes colorées, ce qui permettait de réduire le travail (et la qualité) – un exemple intéressant pour les économistes car il illustre un cas de type “principal-agent” sur lequel nous aurons à revenir plus en détail *infra*.

Des procès pouvaient être intentés contre des peintres et artisans qui exerçaient leur profession sans appartenir à la corporation – Favaro cite l'exemple d'un procès impliquant Giovanni

⁸⁰⁵ Cf. Favaro (1975), pp.55-58.

⁸⁰⁶ Cf. Favaro (1975), pp.59-61.

⁸⁰⁷ Cf. aussi Shaw (2006), p.110.

Contarini et Pietro Malombra en 1596, qu'Isabella Cecchini étudiera plus tard dans son ouvrage publié en 2000 (cf. *infra*). Les statuts modifiés en 1513, après une décision contraire de 1512, revenaient à la pratique antérieure relative à l'interdiction de vendre toute œuvre peinte qui n'aurait pas été produite dans l'atelier et qui aurait été fournie par un autre. Comme le note E. Favaro, cette règle a souvent été transgressée.⁸⁰⁸

On en trouve un exemple dans une étude plus récente de 2006 par Louisa Matthew, qui indique qu'en 1540-1543, Jacopo Bassano a vendu à un certain nombre de petites peintures à un autre peintre vénitien, Alessandro Spiera, pour 4 ducats ou moins par pièce, et dans des quantités qui suggèrent que Spiera les revendait (même si ce n'est jamais explicitement ainsi mentionné dans les livres de compte de Jacopo). Ces peintures étaient d'un prix modeste et d'un sujet conventionnel, ce qui suggère qu'elles étaient produites spécifiquement pour une revente sur le marché et pour un éventail assez large de clients, en tout cas plus large que la seule élite patricienne. Ce faisant, Spiera ne respectait sans doute pas les règles de la guilde qui interdisaient la revente des travaux d'un autre peintre en dehors de sa boutique de ce dernier, de la part d'un peintre dont il n'est pas avéré qu'il était ou non membre de la guilde dans les années 1540.⁸⁰⁹

De l'étude de Favaro (1975) sur les mécanismes de corporation des peintres à Venise au XVI^e siècle, on peut retenir d'un point de vue économique les points suivants sur lesquels nous reviendrons : une réglementation portant davantage sur la production que sur la vente au détail, un accent des règles statutaires sur des aspects liés à la qualité des produits vendus, une mise en œuvre effective problématique et sans doute très partielle des dispositions statutaires de la guilde.

Après Favaro, le sujet a été renouvelé à partir des années 1990. En 1992, M. Hochmann note que les corporations vénitiennes cherchaient à protéger les confrères natifs de Venise de tout afflux de main d'œuvre étrangère: au-delà d'un certain temps de résidence, les peintres étrangers devaient donc s'inscrire à la corporation mais les taxes d'inscription étaient plus élevées pour eux que pour les Vénitiens.⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Cf. Favaro (1975), pp.66-71.

⁸⁰⁹ Cf. Matthew (2006), p.324. Comme le précise Cecchini (2006), p.125: à Venise, les statuts disposaient que les artistes pouvaient vendre leur peinture à d'autres artistes pour autant que ces derniers soient membres de la guilde.

⁸¹⁰ Cf. Hochmann (1992), p.72.

L'ouvrage d'I. Cecchini (2000) qui porte surtout sur les échanges de peintures à Venise du XVIIe siècle, donc après la période qui nous occupe, rappelle que l'embauche d'un jeune comme garçon ou apprenti devait être signalée à la *Giustizia Vecchia*. Certains maîtres "oubliaient" volontairement de déclarer ses garçons pour éviter de payer la taxe associée.⁸¹¹ La même étude mentionne le cas du procès - déjà évoqué dans l'étude de Favaro - où en 1596 avaient été dénoncés au *gastaldo* de la *Giustizia Vecchia* deux hommes qui vendaient des tableaux et n'étaient pas inscrits comme peintres. Les accusés - Giovanni Contarini et Pietro Malombra - se défendirent en disant qu'ils n'étaient pas des hommes de l'art et pratiquaient en dilettantes. En réalité, selon Cecchini, il semble que les contrôles cessèrent au XVIIe siècle en matière d'exercice illégal de l'activité de peintre (en lien avec une absence d'inscription à la corporation) mais étaient maintenus sur le commerce des œuvres, les boutiques, et les matières premières utilisées.⁸¹²

Cecchini note aussi qu'à Venise, les sources documentaires du XVIe siècle montrent que les règles qui protégeaient contre l'entrée de peintres étrangers n'étaient pas très nombreuses ni très appliquées. Le nombre était donc sans doute significatif de personnes non autorisées qui peignaient de façon illicite et en secret, soit des maîtres soit des apprentis, et donc sans verser les contributions à la corporation. Des documents de 1554 et de 1581 mentionnent ainsi des mesures d'interdiction de vente de tableaux par des étrangers.⁸¹³ Les comportements qui étaient spécialement punis étaient la production de biens par les personnes qui n'étaient pas des professionnels, ou la vente dans des lieux interdits.⁸¹⁴

Sur les questions de la régulation de la vente au détail des peintures à Venise au XVIe siècle et plus encore du *hiatus* entre les règles de la corporation et leur effectivité concrète, l'étude de Shaw publiée en 2006 n'apporte pas beaucoup d'éclairages par rapport aux études de Favaro et Cecchini. Shaw rappelle que les statuts médiévaux comportent peu de dispositions relatives à la vente de peintures: ils prévoyaient tout de même qu'au moins en théorie, la guilde avait le monopole sur la vente des biens à l'exception de la période de la fête de l'Ascension, et que ses

⁸¹¹ Cf. Cecchini (2000), p.165.

⁸¹² Cf. Cecchini (2000), p.160.

⁸¹³ Cf. Cecchini (2000), p.194.

⁸¹⁴ Cf. Cecchini (2000), p.194.

membres ne devaient pas ouvrir leurs magasins les jours de fête.⁸¹⁵ Les importations de peintures étaient sévèrement contrôlées alors que l'exportation était beaucoup plus libre.⁸¹⁶

Surtout, il essaie d'expliquer comment, apparemment sans moyen effectif d'implémentation et de poursuite judiciaire, les statuts des guildes peuvent rester lettre morte. A l'exception des activités qui portaient sur le commerce de denrées alimentaires –suivies de près par la *Giustizia Vecchia* en lien avec leur potentiel de troubles sociaux - , les guildes d'artisans étaient généralement elles-mêmes responsables de la mise en œuvre de leurs propres statuts. Dans le cas de la guilde des peintres, les documents aujourd'hui disponibles mentionnent très peu de procès, ce qui, selon Shaw, suggère une pratique effective des statuts beaucoup plus flexible que ce que suggère le ton solennel des statuts écrits. Il est évidemment aventureux de parvenir à des conclusions tranchées à partir d'une telle absence de preuve, mais il est possible de considérer qu'elle paraît cohérente avec une grande difficulté des guildes à faire appliquer leurs statuts effectivement. Shaw fournit des exemples concrets qui suggèrent qu'en effet la capacité de la corporation à faire aboutir un procès n'était pas très forte. Ainsi, en 1615, Shaw cite l'exemple, le *colonello* de la guilde en charge des enlumineurs confisqua des tableaux qui étaient proposés à la vente. Le soir même, il fut rudement rabroué, si l'on en croit les documents, par un membre de la famille patricienne des Donato qui souhaitait se porter acquéreur d'une de ces marchandises. L'affaire en resta là et le tableau rejoignit les propriétés des Donato. De même, plus loin dans le siècle (en 1675), le peintre Tarquinio Cernato fut pris sur le fait de vendre dans sa boutique des peintures de deuxième main – cette fois-ci c'est l'influent avocat Bernardo Nave qui usa de son influence protectrice pour étouffer l'affaire.⁸¹⁷ Shaw en conclut que la logique strictement juridique de l'application des textes trouvait souvent sa limite dans le pouvoir personnel de quelques patriciens ou *cittadini* puissants.

Shaw fait alors référence à une distinction d'I. Cecchini entre la vente de peintures pour l'élite des connaisseurs où les transactions se font de façon privée, et la vente de peintures plus ou moins standardisées et à destination du public. Selon Shaw, dans le premier cas, les régulations de la guilde n'étaient pas très effectives car elles semblaient aisément contournées, ou suspendues, lorsque les parties appartenaient aux cercles dirigeants. Shaw constate alors que les actions judiciaires intentées par les guildes concernaient surtout des biens destinés au

⁸¹⁵ Cf. Shaw (2006), p.108.

⁸¹⁶ Cf. Shaw (2006), p.109.

⁸¹⁷ Cf. Shaw (2006), p.113.

marché. Il cite le cas de procès en 1648 entre la guilde des peintres et celle des fabricants de coffres, la première accusant un certain Antonio de vendre des coffres peints alors qu'il n'appartenait pas à la guilde des peintres. Les coffres ayant été peints par Cappo Riggo, membre de la guilde des peintres; et – surtout - cet Antonio s'étant arrangé pour être défendu par l'avocat réputé Vincenzo Fini pour prouver que ces coffres étaient destinés à la vente à l'export, il ne fut pas condamné. Shaw en tire comme conclusion que, même dans les cas où un procès a été intenté et mené dans la durée, la corporation des peintres n'obtenait pas gain de cause.⁸¹⁸

Pour finir avec l'étude de Shaw, elle mentionne – mais c'était déjà le cas au XVe siècle – que les disputes entre guildes étaient souvent résolues par des solutions de compromis qui établissaient des frontières entre différents marchés pertinents et différents types d'échanges. Shaw cite ici le cas d'une dispute entre les fabricants de miroirs et les miniaturistes (membres de la guilde des peintres) en 1577 relative à la vente des miroirs, qui aboutit à l'accord selon lequel les miniaturistes ne pouvaient vendre des miroirs que quand la valeur de la peinture était supérieure à celle du miroir lui-même.⁸¹⁹ Dans une étude récente toutefois, M. Hochmann fournit un exemple de décision de la corporation des peintres vénitiens face à la forte augmentation de l'activité des peintres de coffres dans la première moitié du XVIe siècle.⁸²⁰

La faiblesse des corporations dans la mise en oeuvre des décisions de leur gouvernance pouvait dans certains cas refléter des divisions profondes au sein de l'*Arte*, laissaient s'affronter la gouvernance et une importante minorité contestant la légitimité de la première. Shell suggère que cela aurait été le cas à Milan au début du XVIe siècle à la *Scuola di San Luca*, où la régularité de l'élection de Giovanni Pietro da Corte en 1509 à la tête de l'*Universitas* avait rapidement été mise en cause par d'assez nombreux membres dès février 1510. Les documents manquent pour suivre le déroulement de cette crise interne et son aboutissement – toujours est-il que la Scuola a continué chaque année de verser sa taxe aux pouvoirs publics. Le peu que

⁸¹⁸ Cf. Shaw (2006), p.115 .

⁸¹⁹ Cf. Shaw (2006), p.115.

⁸²⁰ Cf. Hochmann (2017), pp.356-357 : « En 1538, la *Scuola* constata que « des menuisiers et des fabricants de coffres tenaient des boutiques où ils vendaient des coffres ornés par des peintres qu'ils employaient, en violant ainsi la règle qui réservait aux membres de la confrérie le commerce de tout objet décoré au pinceau, elle interdit aux peintres de travailler pour ces fabricants de coffres ou de s'associer avec eux. Plusieurs *casseleri* furent alors dénoncés pour avoir enfreint cet interdit, et ils se défendirent en affirmant que leur production serait vendue à l'extérieur de Venise. Cependant, la décision de 1538 fut à nouveau rappelée le 23 février 1542; cette année-là, on autorisa toutefois les *casseleri* à produire des coffres peints si ceux-ci étaient destinés à l'exportation ».

nous savons est que la crise dut être relativement profonde, et cela ne pouvait que réduire l'effectivité des décisions prises par la gouvernance dans ce contexte.⁸²¹

Les études historiques récentes sur le fonctionnement des guildes de peintres italiens au XVI^e siècle sur le passé récent ne sont pas très nombreuses. Le sujet mérite sans doute d'être encore approfondi. Dans ce contexte, l'étude d'I. Salvagni publiée en 2012 et relative à l'évolution de la corporation des peintres à Rome au XVI^e siècle vers une Académie de peinture est digne d'être mentionnée. Salvagni mène une analyse systématique, sur la base d'une riche documentation de la fondation de l'Académie de Saint-Luc, de la transformation d'une corporation de peintres en une Académie dans le courant du XVI^e siècle, la naissance de cette dernière étant matérialisée par quatre événements du dernier quart du siècle.⁸²² Cette transformation d'une *Università* en une *Accademia* marque le passage graduel du statut corporatif hérité de l'époque médiévale à une institution académique moderne - transformation qui se nourrit et accompagne la lente reconnaissance d'un nouveau statut social de l'artiste.⁸²³ Les statuts approuvés le 17 décembre 1478 étaient ceux d'une *Università* associée à une congrégation sous la titulature de saint Luc qui existait selon toute probabilité avant 1478, année de la rédaction des nouveaux statuts – mais aucun document antérieur à cette date n'est semble-t-il disponible. Ces statuts furent signés par 31 peintres et miniaturistes. L'extrême variété de la provenance des signataires, de Rome ou des différentes régions de la péninsule italienne, illustre le relatif manque d'une forte composante autochtone dans le milieu artistique romain. Ceci constitue une note atypique de la situation romaine au regard du panorama corporatiste des autres régions de la péninsule italienne.⁸²⁴

Les normes de 1478 étaient imprégnées de l'esprit corporatif médiéval qui tendait à exalter la composante artisanale de l'association, contribuaient à nier l'autonomie de l'artiste et renforçaient l'idée que l'œuvre d'art n'était pas si différente d'un produit mécanique ou manuel.⁸²⁵ Ces statuts instituaient un système de pratiques dévotionnelles, avec l'affirmation d'une solidarité économique et l'assistance mutuelle entre les membres, fondée sur la recherche

⁸²¹ Cf. Shell (1995), pp.49-51.

⁸²² A savoir, le *Bref* de Grégoire XIII du 13 octobre 1577 (apparemment) à la demande de Girolamo Muziano ; la confirmation par la Bulle de Sixte V le 24 mai 1588 qui établissait *ad perpetuam* l'Académie et son siège à Sainte Martine du Forum romain, puis la Fondation décrétée sur cette base par Federico Zuccari en 1593, et enfin l'acquisition formelle en 1595 avec la dotation des statuts nécessaires. Cf. Salvagni (2012), p.5.

⁸²³ Cf. Salvagni (2012), p.7.

⁸²⁴ Cf. Salvagni (2012), pp.35-38.

⁸²⁵ Cf. Salvagni (2012), p.39.

d'une stabilité du travail – un critère dont nous verrons qu'il joue un rôle-clé dans le modèle économique de Desmet et Parente (cf. *infra*) -, sur le respect de la hiérarchie interne et sur la formation d'apprentis au sein des ateliers.

On retrouve dans ces statuts romains des éléments déjà rencontrés dans le cas vénitien: conditions d'admission et de délivrance des autorisation d'ouverture d'une boutique-atelier autonome, laquelle était aussi subordonnée à la réussite à un examen d'admission; recouvrement d'une taxe sur le revenu imposée aux membres; définition d'une formule de serment au moment de l'inscription, de la hiérarchie organique des charges au sein de la corporation (un consul, un camerlingue, des *sindaci*), des modalités de l'élection aux charges, et de la résolution des conflits internes. Les statuts à Rome définissaient aussi le nombre d'assistants autorisés, la qualité nécessaire des matériaux employés, et aussi la participation aux processions publiques et fêtes religieuses. L'objectif d'assurer la loyauté de la concurrence et de garantir la qualité du travail fourni par les membres de la corporation expliquait l'obligation pour les candidats au métier de maître-peintre de compléter des œuvres déjà commencées par d'autres mais sans le concours des premiers, et l'interdiction d'utiliser des couleurs contrefaites.⁸²⁶

Toutefois, à Rome, l'autonomie de l'association des maîtres-peintres est limitée par la forte présence et l'influence exercée par le Pape et sa curie: les corporations étaient placées sous la vigilance et le contrôle conjoint du gouverneur de Rome (dont l'élection était validée par le Pape), du Cardinal camerlingue et d'un Cardinal protecteur. La population membre de la guilde était en continuelle évolution, composée en grande partie d'étrangers de conditions sociales hétérogènes.⁸²⁷ L'évolution de l'*Arte* des années 1530 à 1547 est ainsi dominée par la figure et l'activité de Perino del Vaga, qui fut consul des peintres de 1543 à 1544 et auquel est consacrée la deuxième plus longue biographie des *Vies* de Vasari après celle de Michel-Ange. Il fut durant cette période le porte-voix de la politique pontificale qui confiait aux arts le rôle de diffuser le programme de renouveau de l'Eglise. Avec l'arrivée de Francesco Salviati et de Jacopino del Ponte se renforce au sein de l'association la prévalence de la composante florentine (aux côtés de peintres siennois, ce qui assurait une importante présence toscane au sein de la corporation des peintres romains). Le nombre d'inscriptions de maîtres-peintres augmente

⁸²⁶ Cf. Salvagni (2012), pp.17-24.

⁸²⁷ Cf. Salvagni (2012), p.38.

considérablement en 1543, année du consulat de Perino del Vaga, qui meurt de façon inattendue le 19 octobre 1547.⁸²⁸

De cette période date l'émergence du constat d'une nécessité d'un nouveau règlement, dans le climat plus général du milieu du XVI^e siècle qui, dans le sillage de Léonard, Raphaël et Michel-Ange, recherchait la reconnaissance officielle d'un nouveau statut intellectuel de l'artiste. Un *motu proprio* du pape Farnèse du 3 mars 1539 avait d'ailleurs accepté l'idée de la sculpture comme art libéral, après le refus d'inscription de Michel-Ange à la corporation des tailleurs de pierre.⁸²⁹ Les nouveaux statuts des peintres en 1546 se limiteront pourtant à ne rénover que les normes applicables aux rôles et aux modalités de l'élection des charges de l'*Università*. À côté des charges de consul *camerario* et de consul *sindaco* héritées des statuts de 1478, apparaissent d'autres consuls et un autre *sindaco*. Le camerlingue est en charge de la gestion de la comptabilité, les consuls gèrent les conflits éventuels entre membres. Les *sindaci* examinent les opérations en fin de mandat électif.⁸³⁰

Dans les années 1560 disparaît toute une génération avec la mort de Salviati en 1563, la fin du concile et la mort de Taddeo Zuccari en 1566. En parallèle, le débat sur la libéralité et l'universalité de la peinture, sa reconnaissance comme activité intellectuelle et son autonomie et son nouveau rôle social revendiqué, gagne en puissance dans la deuxième moitié du siècle avec des alliés sûrs comme des théoriciens de la Contre-Réforme tel Paleotti qui souligne avec force la noblesse des arts figuratifs.

C'est dans ce nouveau climat que Grégoire XIII signera le *Bref* qui accepte finalement en 1577 la constitution de l'Académie des peintres et des sculpteurs à Rome et l'absorption de l'ancienne *Università* dans la nouvelle structure.⁸³¹

À Milan, les recherches de J. Shell suggèrent que l'on n'aurait pas conservé de trace exacte des règles de fonctionnement de la corporation des peintres (*Scuola di San Luca* dont l'existence est attestée par un acte notarié de 1438).⁸³² L'auteur présente alors – assez curieusement – les règles connues pour la *Scuola di San Giuseppe* des sculpteurs sur bois, au motif que les règles de gouvernance des *Scuole* d'artisans à Milan se ressemblaient toutes au tournant du

⁸²⁸ Cf. Salvagni (2012), p.85.

⁸²⁹ Cf. Salvagni (2012), p.48.

⁸³⁰ Cf. Salvagni (2012), pp.51-55.

⁸³¹ Cf. Salvagni (2012), pp.137-144.

⁸³² Cf. Shell (1995), p.20.

Cinquecento.⁸³³ Le premier document dont nous disposons sur l'université des peintres (*Universitas pictorum*) est un acte notarié du 2 février 1481, portant compte rendu d'une réunion ayant réuni 49 peintres, aux noms et lieu de résidence scrupuleusement enregistrés, pour discuter des statuts de la corporation de ses 29 articles principaux. Le document devait être présenté au duc pour acceptation, ratification et autorisation officielle. Les archives des pouvoirs publics milanais de l'époque ne gardent pas de trace de la réception et de l'enregistrement de ce document – seule demeure une lettre ducale de concession.⁸³⁴

L'étude des statuts des corporations de peintres au XVI^e siècle en Italie a ainsi fait des progrès sur le passé récent mais nous ignorons encore sans doute beaucoup de choses sur leur fonctionnement dans nombre d'autres cités italiennes de l'époque. Cela n'a pas fait obstacle à ce que des débats nourris entre historiens aient lieu sur les dernières décennies quant à leur influence économique sur la peinture du *Cinquecento*. Dans ces débats, l'analyse économique peut fournir des éléments permettant de structurer ou, le cas échéant, de redresser un peu les échanges. C'est ce qui est analysé dans les pages qui suivent.

Le rôle effectif des guildes pour les peintres italiens du XVI^e siècle: un débat qui reste ouvert

Le débat entre historiens depuis la fin des années 1980 quant au rôle effectif des guildes artisanales⁸³⁵ dans l'Europe pré-moderne a été et demeure relativement animé. Il n'a pas abouti à ce jour, semble-t-il, à des conclusions bien stabilisées. Certains historiens considèrent aujourd'hui que la longue existence des guildes/corporations et le fait qu'elles se soient développées largement suggèrent qu'elles devaient générer des bienfaits économiques, et en particulier résoudre des asymétries d'information entre producteurs et consommateurs (Gustafson, Hickson, Epstein). Sheilagh Ogilvie, professeure à Cambridge, développe depuis longtemps une thèse libérale opposée et systématiquement martelée, qui considère que l'essentiel de l'action des corporations consistait à protéger et enrichir ses membres aux dépens du consommateur et des non-membres.⁸³⁶

⁸³³ Cf. Shell (1995), p.22.

⁸³⁴ Cf. Shell (1995), p.21.

⁸³⁵ Notre étude porte sur les guildes d'artisans et non sur les guildes de marchands, sujet bien distinct et sur lequel porte une littérature économique (dite de « récit analytique ») assez fameuse chez les économistes, et sur laquelle nous reviendrons d'ailleurs en fin de cette étude. Cf. Greif, Milgrom et Weingast (1994).

⁸³⁶ Cf. Ogilvie (2019), pp.16s.

Les guildes de peintres avaient-elles un effet favorable sur la qualité de l'offre de peintures au Cinquecento ?

Comme indiqué, la littérature historique récente porte préférentiellement sur les guildes d'artisans en général plutôt que sur le sujet plus spécifique des guildes de rattachement des peintres italiens du XVI^e siècle. Elle fournit donc des orientations utiles, mais pas définitives, pour notre sujet.

Un débat entre historiens

La première question à étudier ici, sous le bénéfice de la présentation *supra* du modèle d'asymétries d'information d'Akerlof, est de savoir si les guildes ont historiquement contribué à améliorer l'information sur la qualité des biens offerts. La tendance d'un certain nombre d'historiens sur les deux à trois dernières décennies consiste à suggérer que cela pourrait être le cas, mais les bases documentaires de ces positions demeurent régulièrement assez floues.

L'inspiration lointaine de ces travaux semble être Cipolla dans les années 1970 et son analyse du développement ralenti de l'éducation élémentaire dans les masses en milieu urbain dans l'Italie des XV^e et XVI^e siècle. L'historien note à juste titre que les dépenses d'éducation constituent un investissement dont le coût initial correspond au coût d'opportunité lié au revenu que pourrait procurer un enfant au travail et qui n'est pas perçu par la famille si l'enfant étudie. Or la pauvreté dans les sociétés pré-industrielles ne permettait pas un investissement important en capital humain. L'apprentissage offrait l'avantage que les jeunes gens avaient une activité productrice en même temps qu'ils apprenaient.⁸³⁷ Et c'est aux guildes professionnelles que revenait la régulation de cette éducation professionnelle par l'apprentissage.⁸³⁸

Les idées de Cipolla seront reprises et développées notamment par Epstein (1998), qui suggère que les guildes d'artisans ont émergé au Moyen-Age précisément pour organiser le transfert de savoir-faire par l'apprentissage et qu'elles n'ont disparu que parce que les Etats modernes les ont supprimées.

Plus précisément, Epstein développe l'idée selon laquelle le motif premier de l'association dans une guildes pour un maître est d'appliquer des normes contractuelles qui diminuent l'opportunisme des apprentis et des autres maîtres.⁸³⁹ Un comportement opportuniste décrit un

⁸³⁷ Cf. Cipolla (1976), p.93.

⁸³⁸ Cf. Cipolla (1976), p.94.

⁸³⁹ Cf. Epstein (1998), p.687.

cas de départ anticipé d'apprenti et/ou de débauchage par des maîtres rivaux – ces derniers, n'ayant pas eu à supporter les coûts de formation initiaux, pouvaient le cas échéant offrir des salaires relativement plus élevés pour des apprentis déjà partiellement formés. Sans régulation, le niveau de formation aurait été sous-optimal dans ce contexte et aurait pesé sur le niveau de production. Pour restreindre l'opportunisme des apprentis, les maîtres signaient avec eux des engagements plusieurs années, avec des clauses prévues par la régulation des guildes et des sanctions formelles ou informelles. Ils se prémunissaient ainsi contre le risque d'opportunisme en demandant des droits d'entrée aux apprentis, ou en fixant des grilles salariales aux apprentis sur la durée du contrat, ou en promettant le paiement d'une somme significative à la fin d'apprentissage.

Dans le cas de Milan au début du XVI^e siècle, Shell indique qu'existait un contrat-type entre maître et apprenti, portant obligations et droits réciproques, mais dont le contrat finalement signé pouvait s'éloigner en fonction de diverses spécificités - c'était surtout le prix que versait la famille du garçon au maître qui pouvait varier. Nous disposons de documents concrets de contrats entre maîtres et apprentis pour Milan à cette époque, ainsi que de certains cas de rupture qui ont pu intervenir.⁸⁴⁰

A ce titre, des historiens de l'apprentissage à Venise ont commencé à dépouiller la série *Accordi dei garzoni* de la *Giustizia Vecchia* – soit environ 53.000 contrats d'apprentissage compris entre 1575 et 1772, pour de nombreux corps de métiers : joailliers, batteurs d'or, tailleurs, merciers, peintres, tailleurs de pierre, charpentiers, verriers, imprimeurs et aussi les peintres. En ce qui concernent les peintres, le chapitre LXII des statuts, daté du 20 octobre 1511, fixe la durée du *garzonato* pour les apprentis à six ans (5 ans pour les enlumineurs à partir de 1574). Le respect de la durée du contrat d'apprentissage y apparaît en effet comme un principe très strict: si l'apprenti souhaite être libéré de son maître avant la fin de sa formation, il doit le rembourser des frais supportés.⁸⁴¹ De la même manière, les apprentis étaient protégés contre le possible opportunisme de leur maître: un licenciement abusif et intervenant avant la fin de leur formation serait potentiellement très coûteux pour eux.⁸⁴²

⁸⁴⁰ Cf. Shell (1995), pp.65-69.

⁸⁴¹ Cf. Bellavitis et Sapienza (2019).

⁸⁴² Cf. Epstein (1998), p.691.

Au total, Epstein suggère que la finalité première des corporations était de garantir du travail qualifié grâce à l'apprentissage,⁸⁴³ ce qui contribuait à diminuer significativement les asymétries d'informations quant à la qualité de l'offre.⁸⁴⁴

En termes d'analyse économique, Epstein décrit – mais sans jamais le formaliser comme tel ni tenter de le faire – un “équilibre de coordination” où des agents s'entendent pour adopter des comportements qui contribuent davantage au bien-être collectif et écarter des actions qui satisfont uniquement leurs intérêts personnels de court terme. Il revient à Leibenstein d'avoir démontré en quoi un mécanisme de coordination, qui nécessite une forme de régulation entre les agents économiques, permet d'obtenir un niveau de création de richesse plus élevé.⁸⁴⁵

Ainsi, en favorisant une formation sur longue période, les guildes d'artisans étaient susceptibles de garantir aux consommateurs que les membres de la corporation fournissaient des biens de bonne qualité. Elles étaient donc de nature à constituer un mécanisme qui diminue sensiblement les problèmes d'asymétrie d'information tels que mis en lumière par Akerlof.

La difficulté d'Epstein est que ses thèses ne paraissent pas reposer souvent sur des bases empiriques suffisamment nombreuses ou identifiées.

Seilagh Ogilvie, professeur à Cambridge, lui en fait d'ailleurs le reproche sans jamais apparemment s'en lasser, jusqu'à en faire sa tête de turc favorite. Ogilvie a constitué pour les guildes d'artisans deux bases de données de grande taille pour 23 pays d'Europe et sur 9 siècles. La première base comprend plus de 12.000 observations qualitatives et relatives à des corporations d'une période donnée, dans un lieu donné, pour un certain type d'activité (*e.g.*, action de dévotion collective, paiement à des responsables publics, restriction d'entrée, fixation des prix...). La deuxième base de données est quantitative, avec plus de 5300 observations de comportements de corporations qui peuvent être quantifiés.⁸⁴⁶ Cet ensemble de données fournit des pistes de réflexion intéressantes. En particulier, en ce qui concerne la sécurité et l'application des contrats, il semblerait que la plupart des guildes ne possédaient pas de

⁸⁴³ Cf. Epstein (1998), p.684.

⁸⁴⁴ Empiriquement, cette thèse semble confirmée par les données pour la guilde de Saint Luc à Anvers. Cf. Van der Stichelen K. et F.Vermeylen (2006), p.189. Pour protéger le niveau de vie de ses membres, cette guilde appliquait une politique active de préservation d'un monopole sur la production de peintures, qui impliquait de limiter l'offre et d'imposer des mesures de contrôle de qualité. A cette fin, elle limitait le nombre d'apprentis qu'un maître pouvait employer au cours d'une période donnée.

⁸⁴⁵ Cf. Leibenstein (1982), où l'optimisation individuelle des agents aboutit à un équilibre de Nash sous-optimal, situation typique d'une défaillance de marché dite « dilemme du prisonier ».

⁸⁴⁶ Cf. Ogilvie (2019), p.24.

tribunaux professionnels,⁸⁴⁷ ce qui implique que, même si l'apprentissage était généralisé dans les guildes, il semblerait qu'en réalité, elles ne parvenaient pas vraiment à pénaliser les maîtres négligents.⁸⁴⁸

Ogilvie affirme, mais sur ce point sans citer de statistiques précises, que les guildes pouvaient parfois accorder des certificats d'apprentis sans examen ou accorder l'accès au statut de maître sans formation ni examen. L'on sait en effet que, par exemple, les fils des maîtres-peintres, comme pour la plupart des corporations vénitienes, n'ont pas besoin d'attester d'une période d'apprentissage s'ils l'ont accomplie dans l'atelier familial, et peuvent automatiquement s'inscrire à la corporation.⁸⁴⁹ De même, à Milan, les fils des maîtres-peintres pouvaient entrer dans la *Scuola* de de Saint Luc comme membres de plein droit (et gratuitement), une fois atteint un certain âge et après avoir été formés dans l'atelier de leur père.⁸⁵⁰

Ogilvie considère que l'organisation des procédures d'accès aux qualité de maître – la *prova* – n'occupait pas beaucoup, en moyenne, l'activité des corporations, et qu'il ne semble pas que beaucoup de monde s'assurait du respect effectif de ces règles de certifications des savoir-faire.⁸⁵¹ Elle considère que le fait d'avoir bénéficié de la formation dans une guilde ne semblait pas, dans la base de données, garantir davantage de succès professionnel: ce constat défavorable s'appliquerait notamment, selon notre auteur, aux peintres, entre autres, et aux peintres verriers, aux médecins et aux constructeurs de bateau.⁸⁵²

Plus généralement, elle estime que l'action des guildes pour garantir la qualité étaient souvent faible car celles-ci n'existaient pas d'abord pour contraindre et pénaliser leurs membres mais, selon elle, plutôt pour sécuriser et défendre leurs rentes.⁸⁵³ Si les guildes pouvaient être actives dans la régulation de la qualité, elle estime que peu de supports empiriques existerait pour soutenir l'idée d'Epstein selon lesquelles elles étaient efficaces pour résoudre les problèmes des asymétries d'information entre producteurs et consommateurs.⁸⁵⁴

⁸⁴⁷ Cf. Ogilvie (2014), p.178.

⁸⁴⁸ Cf. Ogilvie (2014), p.182.

⁸⁴⁹ Cf. Bellavitis et Sapienza (2019).

⁸⁵⁰ Cf. Shell (1995), p.64.

⁸⁵¹ Cf. Ogilvie (2019), p.309.

⁸⁵² Cf. Ogilvie (2019), p.419.

⁸⁵³ Cf. Ogilvie (2014), p.179.

⁸⁵⁴ Cf. Ogilvie (2014), p.181.

Au-delà du point intéressant sur l'effectivité des règles dont les guildes étaient théoriquement les gardiennes, le travail d'Ogilvie ne semble malheureusement pas, malgré la masse de données rassemblées, en mesure d'infirmer ou de confirmer les thèses d'Epstein, et moins encore de nous renseigner empiriquement sur notre sujet relatif au rôle des guildes de peintres quant à la qualité de l'offre dans l'Italie du *Cinquecento*. La première raison est qu'Ogilvie ne fournit guère d'analyses détaillées par secteur d'activité, par pays et par période. Le propos est souvent très général, et volontiers a-historique.

La seconde raison est méthodologique: Ogilvie n'exploite pas sa grande base de données de façon satisfaisante. Même des données statistiques de base (moyenne, distribution) ne sont jamais calculées. L'historienne s'en tient à des pourcentages – et encore.⁸⁵⁵ En réalité, il manque une exploitation économétrique de la base de données d'Ogilvie, qui seule permettrait d'établir soigneusement des corrélations statistiques et donc des liens avec les théories sur les comportements économiques.⁸⁵⁶ C'est, du reste, le problème du titre de l'ouvrage publié en 2019 par Ogilvie ("*The European Guilds – an Economic Analysis*"): il y est bien question de guildes européennes, mais l'ouvrage ne comprend *aucun* développement crédible d'analyse économique.⁸⁵⁷

⁸⁵⁵ Un certain nombre de résultats significativement mis en avant comme tels par cet auteur ne reposent en réalité que sur un nombre très limité d'observations qualitatives dans sa base (cf. Ogilvie (2019), p.145, p. 148 et p.151 par exemple). Plus préoccupante encore est l'affirmation selon laquelle, en matière de barrières à l'entrée, les sanctions informelles étaient semble-t-il pacifiques mais « beaucoup ne l'étaient pas »... alors qu'en réalité la base de données indique que les sanctions « non pacifiques » ne représentaient que 14% de l'ensemble (cf. Ogilvie (2019), p.161).

⁸⁵⁶ A ce sujet, on ne peut pas passer sous silence un tableau (cf. Ogilvie (2019), p.560) qui met côte à côte les PIB par tête des pays en fonction du poids des corporations, et en tire des conclusions définitives sur le rôle néfaste des corporations. Le niveau zéro de l'exploitation statistique est ici malheureusement atteint. Evidemment il aurait été souhaitable et pertinent d'appliquer les outils habituels de l'économétrie, par exemple sur données de panels (*panel data econometrics*), pour pouvoir tirer des pistes de réflexion qui reflètent vraiment les données, et pas de présupposés.

⁸⁵⁷ Ogilvie prétend à ce titre s'appuyer sur les travaux d'économistes prestigieux et à ce jour « nobelisables » (Acemoglu *et al.* (2005) sur les institutions comme cause fondamentales de la croissance à long terme, not. pp.389-398 et pp.427-428) qui, selon elles confirment sa vision selon laquelle les institutions existent et survivent parce qu'elles reflètent un conflit politique dans la distribution des ressources (cf. par ex. Ogilvie (2014), p.170). Mais l'article invoqué d'Acemoglu... ne fait jamais référence aux guildes.

Ogilvie considère que les guildes fournissaient un mécanisme organisationnel pour des groupes d'hommes d'affaires en vue de négocier avec les élites politiques pour obtenir des privilèges légaux exclusifs, qui leur permettaient de manipuler les marchés au profit de leurs membres. Selon elle, les guildes redistribuaient une partie de leurs profits de politique en rémunération de leur soutien. Les guildes étaient donc un mécanisme d'extraction de ressource de l'économie au bénéfice de leurs membres et des élites politiques (cf. Ogilvie (2019), p.37-38). Ses bases de données fournissent toutefois des exemples quantitatifs qui montrent que la corporation des peintres de Venise dépensait relativement très peu en lobbying (cf. Ogilvie (2019), p.73).

En particulier, Ogilvie postule que l'utilisation du modèle d'Akerlof pour centrer son attention sur la réglementation de la qualité par les guildes de peintres n'est pas pertinente. En effet, selon elle, contrairement aux voitures d'occasion d'Akerlof, ni les producteurs ni les consommateurs n'ont une idée de la véritable qualité du bien en matière de peinture.⁸⁵⁸ La position est un peu surprenante sur le fond et surtout elle ne correspond nullement à ce qu'en pensaient les hommes du XVIe siècle italien.⁸⁵⁹ Nous le verrons plus loin avec la figure du peintre-estimateur, seul considéré à l'époque comme légitime pour apprécier la valeur une œuvre de peinture.

Une explication probable de cette position d'Ogilvie semble devoir tenir compte de son *leitmotiv* récurrent (et, à dire vrai, systématique au point d'en être entêtant), à savoir que les guildes ne constituaient que des freins au fonctionnement du marché, que les guildes accaparaient les richesses au profit de leurs seuls membres et qu'elles étaient ainsi destructrices de bien-être. Le lien est ainsi explicite quand est affirmé que les certifications de qualité avaient en fait implicitement « pour objectif de permettre aux guildes de restreindre l'entrée et de manipuler les marchés en excluant les produits et les producteurs menaçant les profits des membres de la corporation ». ⁸⁶⁰ Par “manipuler les marchés”, Ogilvie entend une fixation “des prix au-dessus de leur niveau de compétition pure et parfaite”⁸⁶¹ sans jamais se demander si ce prix existait dans le contexte historique étudié. On reconnaît là la position ancienne d'Adam Smith, frontalement opposé aux guildes au XVIIIe siècle. Mais Ogilvie ne craint pas l'anachronisme en employant le même raisonnement, de façon implicite, au XVIe siècle où, comme on l'a vu au moins dans le cas de l'offre de peintures en Italie, il n'est pas très raisonnable de parler de “marché de peintures”. De fait, la contradiction de son raisonnement affleure quand elle mentionne que, dans les économies pré-modernes, il n'existait pas les institutions nécessaires pour favoriser un fonctionnement satisfaisant d'un marché compétitif – reconnaissant ainsi, à juste titre du point de vue de l'analyse économique, que le marché est une institution et implique des institutions pour fonctionner, ce qui est rare sous sa plume.⁸⁶²

⁸⁵⁸ Cf. Ogilvie (2019), p.310. Pour une autre affirmation qui cadre mal avec les conceptions du Cinquecento sur la peinture comme œuvre d'art (p.352) : « le bon niveau de qualité c'est ce que les consommateurs désirent ».

⁸⁵⁹ Cf. Fantoni *et al.* (2003), p.16.

⁸⁶⁰ Cf. Ogilvie (2019), p.353.

⁸⁶¹ Cf. Ogilvie (2019), p.173.

⁸⁶² Cf. Ogilvie (2019), p.308.

Aux anathèmes d'Ogilvie, nous préférons donc plutôt l'analyse concrète et sur un champ mieux défini, de Cavazzini qui, sur la base de compte-rendus de procès judiciaires, a pu extraire des informations utiles pour mieux étudier la situation réelle des apprentis peintres à Rome. Aux alentours de 1600, toute personne à Rome pouvait se déclarer peintre et travailler de façon indépendante pour autant que cela lui permettait de gagner sa vie (voir développement *supra* sur l'*Academia* et l'*Arte* à Rome).⁸⁶³ Dans ce contexte, Cavazzini montre qu'à la fin du XVIe siècle, plusieurs façons de devenir peintre existaient dans la Ville, moins directes que l'apprentissage traditionnel qui requérait une formation pendant plusieurs années avec un seul maître. Les sources semblent suggérer que, dans la deuxième moitié du XVIe siècle, il était difficile à des aspirants peintres à Rome de trouver des ateliers suffisamment grands et organisés où ils pouvaient apprendre la profession. Les maîtres semblaient faire alors assez peu de différence entre des apprentis qui payaient une somme en échange d'une formation et étaient ainsi théoriquement exemptés de travaux physiques, et des garçons d'atelier qui accomplissaient les tâches les plus humbles. Les apprentis-peintres romains avaient apparemment beaucoup de liberté de mouvement entre différents maîtres, et l'assiduité aux enseignements n'était apparemment pas nécessaire. En théorie, certes, les statuts de l'Académie de Saint-Luc de 1596 disposaient qu'un apprenti ne devait pas quitter son maître, et certainement pas sans sa permission. Mais au début du XVIIe siècle, un certain Tomaso Donini avait 4 professeurs, et il semble que ce cas n'était pas unique à Rome. Il y était particulièrement courant d'échanger des services (par exemple des travaux domestiques) contre de l'enseignement, d'autant qu'à la fin du XVIe siècle il y avait très peu de monnaie en circulation à Rome, et le troc était donc assez répandu.⁸⁶⁴

Un modèle d'analyse économique utile : Gustafsson

L'analyse économique suggère que l'activité de régulation de la qualité par une guilde artisanale peut conduire à un optimum de second rang tout à fait souhaitable en cas d'asymétrie d'information.

Le modèle de Gustafsson (1987) paraît très utile ici si l'on se souvient que l'un des principaux problèmes des "marchés" de l'art réside dans leur manque de transparence. Il offre une explication cohérente du point de vue de l'analyse économique du rôle des guildes en faveur de la qualité de la production pour éviter les problèmes d'asymétries d'information. Il offre

⁸⁶³ Cf. Cavazzini (2008), p.12.

⁸⁶⁴ Cf. Cavazzini (2008), pp.53-64.

ainsi une base théorique beaucoup plus stable que celle qu'avance Ogilvie (sans, d'ailleurs, jamais la démontrer avec un modèle économique formalisé).

L'hypothèse de base du modèle de Gustafsson, dont découle le reste de la modélisation et ses résultats, est que l'objectif de la guilde est de maximiser le *revenu moyen* de ses membres.⁸⁶⁵ Cette hypothèse n'est pas anodine et elle est heureuse car cohérente avec les travaux des historiens. Par exemple, De Marchi et Van Miegroet considèrent explicitement que l'objectif des guildes était de "maintenir un revenu moyen net cible de ses membres", ce qu'elles réalisaient en contrôlant les volume et prix de vente.⁸⁶⁶ Surtout, Gustafsson reprend explicitement l'argument de l'incontournable Werner Sombart dans *Le capitalisme moderne*, où le sociologue allemand considérait que les guildes avaient pour objectif essentiel le maintien du revenu individuel de leurs membres, et qu'elles conduisaient "à des résultats moins bons et moins efficaces qu'une forme de production capitaliste" (expression équivalente à un marché fonctionnant parfaitement, dont nous avons vu qu'il s'agit d'un idéal théorique dans le cas des peintures comprises comme biens non homogènes).

Gustafsson considère que l'instrument le plus important pour atteindre cet objectif est le contrôle de la qualité de la production: les guildes artisanales ont été créées principalement pour garantir un niveau minimal de qualité dans les produits comme condition pour stabiliser le revenu et donc augmenter le bien-être de la communauté de la guilde.⁸⁶⁷ Il rappelle que cet intérêt n'était pas essentiellement limité aux artisans de la cité mais il concernait aussi les consommateurs et les cités elles-mêmes. Pour les consommateurs, l'intérêt était d'avoir accès à des biens d'une qualité suffisante à un prix raisonnable. Pour les autorités politiques, l'intérêt était de s'assurer que les artisans avaient des revenus et étaient donc en mesure de leur apporter un soutien fiscal et politique. La guilde était alors un dispositif de coordination dont tout le monde tirait profit dans ce contexte. Pour qu'il n'y ait pas d'abus de pouvoir de monopole des guildes, celles-ci étaient régulées par l'autorité politique. La résolution du problème de qualité par la guilde prenait habituellement la forme d'un système d'éducation professionnelle avec apprentissage, et d'un examen rigoureux de la qualité des matières premières, du processus de production et des produits.⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ Cf. Gustafsson (1987), pp.27-28.

⁸⁶⁶ De Marchi et Van Miegroet (2000), p.158 :

⁸⁶⁷ Cf. Gustafsson (1987), p.13.

⁸⁶⁸ Cf. Gustafsson (1987), pp.19s.

Sur cette base, Gustafsson développe son modèle analytique à partir de la théorie standard du producteur et des asymétries d'informations à la Akerlof. La régulation par la guildes, dont l'objectif n'est donc pas de maximiser le profit *individuel* mais le revenu *moyen* de ses membres, conduit à un équilibre avec des quantités plus faibles et des prix plus élevés que l'optimum concurrentiel – soit un optimum de second rang.

Au total, l'étude de l'effet des guildes sur les asymétries d'information dans les échanges de peintures comme biens non homogènes au *Cinquecento* gagnerait à poursuivre la recherche documentaire, et à développer un travail économétrique sur un sous-ensemble des bases de données rassemblées par Ogilvie pour tester la validité empirique des conjectures de l'historien Epstein et de la démonstration théorique de l'économiste Gustafsson pour notre sujet.

Les guildes et leurs effets sur la concurrence entre peintres et l'innovation

La question découle là encore de la revendication d'une partie de l'offre en faveur de la production de peintures comme œuvres uniques, donc de biens non homogènes qui par définition ne sont pas destinés à un marché. La régulation des guildes était-elle susceptible en soi de limiter l'originalité des biens, leur caractère non homogène ou, en d'autres termes, la créativité formelle des artistes qui en faisant partie ? Le débat a agité les historiens et concerne notre sujet sur les peintres italiens du XVI^e siècle.

Un débat entre historiens

L'argument en faveur d'un effet défavorable des guildes sur la concurrence est ancien. Il semble avoir quelques origines avec Hauser pour lequel les guildes du Moyen-Âge apparurent chaque fois qu'un groupe professionnel sentait son existence économique menacée par un afflux de concurrents venant de l'extérieur. L'organisation avait alors pour objet d'interdire ou tout au moins de limiter la concurrence.⁸⁶⁹ Sur ce point, Adam Smith écrivait à peu près la même chose ce qui montre à quel point la suspicion qui pèse sur ce point sur les corporations est ancienne. Elle a traversé les siècles et a été reprise par de grands historiens comme Cipolla, selon lequel l'un des objectifs fondamentaux des guildes est de réduire la concurrence entre ses membres.⁸⁷⁰ Montias écrit que les guildes limitent l'emploi et la concurrence, et rappelle aussi que la spécialisation des producteurs dépend de l'étendue du marché.⁸⁷¹ De Marchi et van

⁸⁶⁹ Cf. Hauser (1953), p.226.

⁸⁷⁰ Cf. Cipolla (1976), p.94.

⁸⁷¹ Cf. Montias (1996), chapitre 2. Nous reviendrons plus loin sur ce point intéressant.

Miegroet rappellent que dans les années 1440, des enlumineurs de manuscrits venus d'Utrecht avaient commencé à vendre dans la ville: après quelques vicissitudes, ils avaient été amenés à constituer une nouvelle guilde autonome et séparée de celle des peintres (la guilde des libraires): il pouvait ainsi arriver qu'une guilde apparaisse pour chaque technique, chaque médium, et qu'elle enserme les acheteurs potentiels avec une liste d'options de produits prédéterminés, ce qui limitait l'innovation en matière de produits.⁸⁷²

De fait, les guildes détenaient le privilège d'accorder à leurs membres des droits exclusifs pour produire certains biens à certains endroits. Toute personne qui souhaitait produire un type de biens précis devait devenir membre de la corporation. En limitant l'entrée, les guildes limitaient la concurrence sur le segment d'activité qu'elle régulaient. Les moyens de parvenir à cet objectif incluaient un *numerus clausus*, des règles d'affiliation à un groupe (citoyenneté locale) ou d'exclusion (sur base ethnique, linguistique, religieuse, d'âge, de statut marital, voire de liens de famille avec des maîtres déjà membres de la corporation), des frais d'admission dans les corporations ou des licences d'exploitation.⁸⁷³

Aujourd'hui, Ogilvie est l'héritière de cette longue tradition critique des guildes d'artisans. Ses travaux étudient les nombreuses situations où les guildes ont conduit à limiter la production en volume en vue d'augmenter les prix.⁸⁷⁴

Comme nous l'avons expliqué, il s'agit là en effet d'une caractéristique standard d'un "optimum de second rang" qui est atteint quand un fonctionnement parfait du marché est impossible (par exemple en cas d'asymétries d'information) et qu'un dispositif de régulation est mis en place – en l'occurrence, une guilde qui organise la formation et l'accès à la profession pour garantir la qualité de l'offre. Sans régulation, comme le montre le modèle d'Akerlof, le risque est qu'il n'y ait plus de marché du tout, donc pas d'innovation non plus.

Dans ce contexte, à partir de la fin des années 1980, plusieurs historiens ont remis en cause l'analyse classique qui était presque systématiquement défavorable à l'influence des guildes sur ce point précis. A la fin des années 1980 paraît une première étude qui suggère que devrait être revisitée l'hypothèse selon laquelle les corporations d'artisans à Venise étaient des

⁸⁷² Cf. De Marchi et van Miegroet (2000), p.147.

⁸⁷³ Cf. Ogilvie (2019), pp.84s. En ce qui concerne les droits d'entrée des maîtres dans les guildes, il semble qu'ils aient été relativement faibles en moyenne en Italie par rapport aux autres pays (cf. *ibid.*, p.122).

⁸⁷⁴ Cf. Ogilvie (2019), p.185.

institutions médiévales fossilisées qui créaient une caste fermée à l'innovation et l'initiative individuelle.⁸⁷⁵

Deux études importantes et développées suivront dans les années 1990 qui vont essayer d'approfondir cette ligne. Il faut bien reconnaître que leur argumentation est largement perfectible, ce qui rend l'énergie coutumière d'Ogilvie pour pilonner ces travaux en partie compréhensible.

La première étude a été produite par Hickson et Thompson en 1991. Elle considère comme problématique l'interprétation traditionnelle selon laquelle les corporations qui restreignent l'entrée constituent des cartels socialement inefficaces. L'argument mis en avant est relativement alambiqué. Les auteurs constatent que les corporations agissaient par la restriction à l'entrée de travail qualifié ou de capital physique, ce qui rejoint l'argument critique d'Adam Smith. Mais ils soulignent qu'il serait irrationnel alors pour ces monopoles d'instaurer *simultanément* des barrières à l'entrée *et* de fixer les quantités et/ou les prix des biens échangés. En effet, en maintenant les quantités et les prix *et* en abandonnant les barrières à l'entrée, les guildes auraient réalisé une amélioration au sens de Pareto: en effet la situation serait inchangée pour les consommateurs (car les prix seraient inchangés par définition) mais aurait augmenté le surplus des producteurs qui auraient été en effet plus nombreux à bénéficier de la rente de situation permise par le cartel.⁸⁷⁶ L'argument n'est théoriquement pas faux, mais rien ne dit que l'afflux de producteurs à prix et quantité vendues garantisse que la demande soit suffisante pour couvrir l'enveloppe de production autorisée. Si le dynamisme de la demande de peintures italiennes au XVIe siècle autorise à le conjecturer, une étude empirique demeure nécessaire, mais la qualité des données disponibles pourrait bien empêcher durablement d'examiner la portée empirique de l'argument. Sur cette base, les auteurs développent une argumentation en faveur de l'efficacité économique des guildes qui est criticable sur de nombreux aspects et dépasse le cadre de cette étude.⁸⁷⁷

La deuxième étude qui remet en cause les effets défavorables des barrières à l'entrée des guildes artisanales sur la concurrence et l'innovation est à trouver dans l'étude d'Epstein de 1998, qui présente les caractéristiques habituelles de cet auteur: ses intuitions stimulantes, son

⁸⁷⁵ Cf. MacKenney (1987). Sauf erreur possible de notre part (mais nous avons bien cherché...), cette étude ne figure pas dans la – pourtant – impressionnante bibliographie d'Ogilvie (2019).

⁸⁷⁶ Cf. Hickson et Thompson (1991), p.129.

⁸⁷⁷ Nous laisserons donc au lecteur intéressé le soin de lire ce que pense Ogilvie (2019) de Hickson et Thompson - à savoir, beaucoup de mal.

absence de justification empirique rigoureuse, et les critiques d'Ogilvie qu'il suscite immanquablement pour cette raison.

Selon Epstein, l'idée selon laquelle les guildes étaient essentiellement des institutions à la recherche de rente ne correspond pas à la réalité car le pouvoir des guildes était selon lui souvent illusoire.⁸⁷⁸ Sur ce point, Epstein ne justifie pas vraiment son assertion mais les travaux historiques évoqués *supra* et relatifs aux dispositifs corporatistes qui étaient appliqués aux peintres dans la deuxième moitié du XVIe siècle à Venise seraient susceptibles de fournir des confirmations à cette thèse.

Epstein discute alors l'argument selon lequel les règles des corporations d'artisans bridaient l'innovation. Sans réellement trancher la question, il avance que dans tous les cas, les guildes ont - toutes choses égales par ailleurs - introduit des éléments favorables à l'offre de technologie en fournissant un environnement stable pour le changement technologique. En effet, elles favorisaient la spécialisation technique via la formation et notamment l'institutionnalisation de l'apprentissage, et fournissaient des rentes de monopole qui sont nécessaires aux inventeurs.⁸⁷⁹ L'auteur suggère implicitement un modèle analytique théorique d'innovation avec des critères techniques et politiques qui compare les gains et les pertes à l'innovation ou à la non-innovation.⁸⁸⁰ Naturellement, il ne développe pas ce modèle, pas plus qu'il ne justifie empiriquement sa thèse.

Pour notre étude sur les peintres-artistes du *Cinquecento*, cette discussion présente un mérite important. Dans la mesure où l'existence de guildes serait pertinente pour surmonter des problèmes d'asymétries d'information sur la qualité de biens non homogènes, le travail d'Epstein met en avant des arguments qui ne sont théoriquement pas faux pour estimer que l'existence même de guildes ne serait pas nécessairement un frein à la concurrence et à l'innovation formelle entre peintres rattachés à cette guildes.

Il est intéressant que le meilleur de la recherche en analyse économique soit de nature à confirmer la nature plus complexe qu'anticipé jusqu'à récemment des liens entre concurrence et innovation. Dans un article récent, Aghion *et al.* (2005) tentent de concilier deux résultats apparemment contradictoires, à savoir que les théories économiques prédisent que l'innovation

⁸⁷⁸ Cf. Epstein (1998), p.686.

⁸⁷⁹ Cf. Epstein (1998), p.701.

⁸⁸⁰ Cf. Epstein (1998), p.695.

devrait décliner avec la concurrence⁸⁸¹ alors que les travaux empiriques trouvent que le lien est croissant. Leur étude théorique et empirique suggère avec élégance que les relations entre concurrence et innovation sont non linéaires, *i.e.*, qu'elles peuvent être croissantes ou décroissantes selon le niveau de concurrence, ce qui rend le sujet moins simple que les historiens évoqués ici l'anticipaient. Sans entrer dans le détail, leur modèle amène à distinguer différentes situations de concurrence selon que les acteurs sont technologiquement au même niveau ou non (avec, dans ce dernier cas, un leader).

Au total, l'intérêt de ces développements pour le sujet qui nous occupe est double.

Premièrement, les développements récents de la recherche historique tendent à remettre en cause l'hypothèse habituelle selon laquelle les guildes d'artisans ont bridé l'innovation – et donc, pour les peintres, la créativité – mais des études empiriques demeurent sans doute souhaitables sur ce sujet.

Deuxièmement, les développements les plus récents de l'analyse économique tendent à confirmer l'idée que les liens entre concurrence et innovation peuvent être complexes et non univoques. Ici comme dans la sous-section précédente s'ouvrent des sujets potentiels de recherche historique intéressants pour l'étude de l'offre de peintures au *Cinquecento*.

Un modèle d'analyse économique utile : le modèle de Desmet et Parente

Un développement très récent de la recherche en analyse économique suggère, sur la base d'un modèle analytique bien construit, que l'essor des échanges de biens au XVIe en Italie a eu un effet défavorable sensible sur la capacité des guildes à freiner les innovations et la concurrence.

Desmet et Parente (2014) débutent leur raisonnement à partir de l'idée classique selon laquelle les guildes auraient plutôt été des freins au développement des innovations – une idée dont nous avons vu qu'elle était discutée aussi bien par des historiens que des économistes aujourd'hui. La question qu'ils posent consiste à savoir pourquoi cette résistance des guildes d'artisans se serait estompée au XVIe siècle et aurait presque disparu au XVIIe siècle - mais pas avant.

La thèse proposée est que le pouvoir de régulation des guildes aurait fléchi sensiblement au long du XVIe siècle parce que les volumes d'échanges se sont beaucoup développés à cette

⁸⁸¹ Cf. Aghion *et al.* (2005), pp.710-711: les modèles théoriques de compétition monopolistique et de croissance endogène considèrent que la concurrence fait diminuer les rentes de situation après l'innovation et donc décourage l'innovation.

période. En termes littéraires, leur modèle suggère que, quand les échanges sont encore limités et la concurrence faible comme à la fin du Moyen-Âge, les guildes peuvent bloquer l'adoption de nouvelles techniques de production car les profits de ceux qui souhaiteraient les adopter sont insuffisants pour surmonter la résistance des guildes et leur influence politique. Avec l'augmentation du volume des échanges qui permet de produire à coût plus bas, les profits deviennent alors suffisamment importants pour que les candidats à l'innovation technologique aient suffisamment de pouvoir économique pour contrer la résistance des guildes.⁸⁸²

Ces économistes appliquent ensuite leur modèle analytique précisément au cas des guildes en Italie, pour vérifier la pertinence empirique de leur développement théorique. Concrètement, ils appliquent un modèle économétrique pour estimer la probabilité d'avoir une guildes dans une ville, en fonction (pour l'essentiel) de la population.⁸⁸³ Quoiqu'un peu rudimentaire, ce travail statistique tend à confirmer leur thèse. Les guildes limitent d'autant moins la concurrence entre artisans que les volumes d'échange augmentent rapidement. Or nous avons vu que le XVIe siècle italien a connu une forte croissance de la population urbaine en Italie, et un essor de la demande spécialement vigoureux pour les raisons étudiées dans le chapitre précédent.

Analyse critique

L'état actuel de la recherche sur le sujet souffre de plusieurs limites pour notre étude. La première est que relativement peu de travaux disponibles se concentrent sur les guildes de peintres italiens du XVIe siècle et leur influence économique effective. La plupart des analyses portent sur l'ensemble des guildes d'artisans sans beaucoup de distinctions sectorielles, ou sur les guildes d'Anvers ou Bruges.

⁸⁸² Cf. Desmet et Parente (2014), pp.440s et la description du modèle qui tient compte d'un secteur agricole, d'un secteur industriel avec des travailleurs qualifiés et des travailleurs peu qualifiés. Le secteur agricole n'utilise que du travail peu qualifié, le secteur industriel n'utilise que du travail qualifié. La fonction d'utilité du ménage intègre les biens agricoles et les biens industriels. Le secteur industriel fabrique différentes variétés de produits, avec des rendements d'échelle croissants liés à l'existence d'un coût fixe (exprimé en quantité de travail qualifié). Les décisions de l'entreprise industrielle sont modélisées comme un jeu à deux étapes. Le nombre de variétés de biens produits dépend positivement de la taille du marché. Le modèle est ensuite étendu avec la possibilité d'adopter une nouvelle technologie *et* la de former une guildes des travailleurs qualifiés. Une nouvelle technologie implique un coût fixe plus élevé et aussi une productivité marginale plus élevée, *et elle a la propriété de ne pas nécessiter un travail spécialisé qualifié pour fonctionner*. Par conséquent, une firme qui utilise la nouvelle technologie peut employer des travailleurs peu qualifiés qui reçoivent un salaire plus bas sans avoir de perte de productivité.

⁸⁸³ Cf. Desmet et Parente (2014), pp.450.

La seconde limite est que les travaux historiques sont assez nombreux dont la justification empirique et documentaire des thèses avancées paraît, à tout le moins, améliorabile (Epstein, Hickson).

La troisième limite est que les travaux qui disposent d'une grande base de données (Ogilvie) n'en font pas d'exploitation statistique et encore moins économétrique, présentent le marché (qui n'existait pas à un stade développé en Italie au XVI^e siècle, cf. *supra*) comme l'autre branche d'une alternative aux guildes et déclarent s'appuyer sur des travaux d'économistes prestigieux... qui nulle part ne parlent de guildes d'artisans.

En revanche, des cadres d'analyse économique pertinents existent pour étudier les guildes d'artisans de l'Europe prémoderne (Gustafsson, Desmet et Parente).

Au total, que retenir de ces débats entre historiens au sujet de l'influence des guildes au XVI^e siècle italien, débats qui ont intéressés les économistes au titre de l'analyse des problèmes d'asymétrie d'information et de régulation?

En premier lieu, que des études documentées sur le fonctionnement précis des guildes auxquelles étaient rattachés les peintres italiens au XVI^e siècle, et sur leur influence réelle, demeurent aujourd'hui encore bienvenues.

Ensuite, que la vision d'une guilde comme cartel de défense d'intérêts catégoriels qui a longtemps eu cours semble laisser aujourd'hui plus de place à l'idée que les guildes pouvaient aussi être des instruments de régulation pertinents dans un contexte où l'information sur un "marché" de peintures est structurellement imparfaite, notamment au regard de la qualité des peintures, et peut entraîner des effets économiques très défavorables. Cette inflexion dans l'analyse académique a tiré profit d'une influence des théories économiques en matière d'asymétries d'information et d'optimum de second rang.

Enfin, l'idée selon laquelle les guildes auraient été susceptibles de favoriser une forme de sclérose stylistique dans les peintures du XVI^e siècle italien paraît douteuse tant d'un point de vue historique qu'économique, dans un contexte d'envol de la demande de peintures et de développement des volumes de ventes.

L'ensemble de ces thèmes paraît demeurer aujourd'hui encore ouvert à la confirmation empirique grâce à des études historiques bien documentées. Il nous semble, dans ce contexte, que l'exposé historiographique du sujet présente l'intérêt de mettre en ordre les questions posées, d'indiquer des chemins qui ne mènent nulle part (et qu'il est donc préférable de ne pas

parcourir), et de baliser les sujets qui méritent aujourd’hui un approfondissement de la recherche.

Un cas spécifique: l'émergence d'une fonction économique du peintre comme évaluateur du prix des peintures de ses collègues

Dans le contexte de production de peintures par des peintres-artistes, et donc de biens non homogènes, le développement d’acteurs et intermédiaires est essentiel pour certifier la qualité de l’œuvre échangée.⁸⁸⁴ Sur ce type de marché, les estimateurs sont souvent des personnes qui ont une expérience significative de la peinture. Au XVIe siècle italien, cette fonction naissante était surtout confiée à des peintres.⁸⁸⁵

Krohn (2003) discute ainsi l’émergence d’artistes-évaluateurs professionnels comme arbitres dans les questions de prix et de qualité au *Cinquecento*. Cette apparition de l’expert évaluateur résultait de l’application de clauses contractuelles et/ou de la réglementation des guildes. Fournir une estimation pouvait être une étape essentielle dans la finalisation d’une commande d’œuvre d’art, quand le paiement final ne pouvait avoir lieu que si le prix était fixé ou au moins corroboré par une tierce partie. Les questions d’estimation de tableaux et œuvres d’art sont nombreuses dans les *Vies* de Vasari. De fait, Vasari formule des commentaires récurrents sur l’importance des estimations de prix pour la profession.⁸⁸⁶

Cette émergence de la fonction d’estimation constitue une preuve directe de l’absence de marché fonctionnant dans des conditions satisfaisantes et donc en mesure de fournir un prix de marché. Vasari utilise d’ailleurs des anecdotes sur l’évaluation pour souligner les défauts du marché de l’art de cette époque. Dans ce contexte d’asymétrie d’information quant à la qualité de la peinture commandée, la guilda des peintres à Florence avait dès 1471 défini un protocole spécifique pour les experts en évaluation. Au début du XVIe siècle, elle avait décidé que seuls ceux qui étaient officiellement nommés à cette fin par la guilda – parmi ses membres – étaient autorisés à mener des évaluations. Les études historiques contemporaines tendent à considérer qu’au XVIe siècle – comme Vasari le répétera souvent - seuls des gens de l’art sont considérés comme légitimes et pertinents pour fournir des évaluations de prix pour les tableaux.⁸⁸⁷ *A contrario*, ceux qui ne sont pas versés dans la profession ne sont pas légitimes. Les anecdotes

⁸⁸⁴ Cf. Cecchini (2000), p.219.

⁸⁸⁵ Cf. Cecchini (2000), p.218.

⁸⁸⁶ Cf. Fantoni, Matthew et Matthews Grieco (2003), p.16 et Krohn (2003), p.203.

⁸⁸⁷ Cf. Krohn (2003), pp.204-205.

de Vasari suggèrent que l'estimation devait être une partie du processus de conclusion dans la plupart des commandes, surtout de celles qui étaient appelés à être vues publiquement.⁸⁸⁸ Dès le XVe siècle, des documents d'époque existent qui narrent ainsi le déroulement d'une estimation.⁸⁸⁹ Leur méthode d'estimation apparaît essentiellement comparative.⁸⁹⁰

Le message implicite serait qu'au *Cinquecento*, les artistes sont les arbitres du prix de la qualité – et donc les guildes qui les certifient – non les commanditaires et moins encore le public. A l'affirmation sans doute un peu rapide d'Ogilvie selon laquelle le bon niveau de qualité est ce que les consommateurs désirent,⁸⁹¹ le XVIe siècle italien aura une conception de la valeur d'une œuvre de peinture à la fois objective et corporatiste au sens où ce sont les professionnels qui, à tort ou à raison d'ailleurs, sont considérés comme les plus à même d'évaluer une œuvre pour laquelle le marché est, à l'époque, défailant à fournir un prix.

Renata Ago a souligné que cette détermination du prix sur la base de la *communis aestimatio* de la communauté intéressée constituait un élément de ce qu'elle nomme une "économie baroque". Le juste prix est celui que les experts du secteur considèrent comme tel. La règle s'applique aussi lorsqu'un ou deux experts estiment la valeur d'objets composant un héritage. Ce dispositif d'évaluation par expertise n'est pas, au moins théoriquement, le seul possible: au lieu de cette référence à la *communis aestimatio* du corps de métier, une autre détermination possible du prix peut, très simplement, prendre la forme d'une négociation directe entre l'acheteur et le vendeur.⁸⁹²

En ce sens, le travail économétrique sur des séries de données quantitatives supposées représenter l'état d'un marché méritera à l'avenir de rester prudent dans ses conclusions: il ne peut pas se substituer aux aspects intrinsèques des transactions individuelles,⁸⁹³ lesquelles font intervenir les experts évaluateurs comme nous venons de le voir, et peut-être plus encore les commanditaires eux-mêmes comme nous allons le voir maintenant.

⁸⁸⁸ Cf. Krohn (2003), p.207.

⁸⁸⁹ Cf. Krohn (2003), p.208.

⁸⁹⁰ Par exemple celle d'un reliquaire avec des gravures par Pollaiuolo et di Salvi. Krohn (2003) cite un document daté du 8 août 1476 (nous traduisons): "Il est exact, en effet, que si tu avais demandé s'il pouvait avoir été mieux réalisé ou comment nous sommes habitués à réaliser des œuvres semblables, alors j'aurais été réticent à dire que tu aurais dû payer plus que 15 florins par livre (d'argent) parce que cela aurait été déraisonnable. Et comme les émaux ne sont pas réalisés de la manière dont nous avons l'habitude de les faire, il nous semble que le prix qui vient d'être mentionné, à savoir 12 florins par livre, est correct »

⁸⁹¹ Cf. Ogilvie (2019), p.352.

⁸⁹² Cf. Ago (2003), pp.18-19.

⁸⁹³ Cf. Guerzoni (2011), p.331.

Peintres et commanditaires au prisme de la théorie des jeux

Après un premier chapitre consacré à la notion complexe d'offre de marché pour les peintures au *Cinquecento*, et un deuxième chapitre sur les implications notamment réglementaires de la propriété économique de non-homogénéité, il reste à étudier l'influence de facteurs économiques propres à la relation directe entre peintres et commanditaires.

En analyse économique depuis les années 1950, l'étude des interactions entre des agents économiques ayant des objectifs différents et dont les actions s'influencent les unes les autres a pris la forme d'un ensemble de concepts qui constituent la théorie des jeux. Un *jeu*, au sens économique, est une interaction stratégique, c'est-à-dire une situation où quelques agents (généralement, deux) cherchent à réaliser leurs objectifs et doivent, pour ce faire, tenir compte des actions des autres agents qui cherchent eux-aussi à réaliser leurs propres objectifs. Chaque action des uns influence les effets des actions des autres et réciproquement. La théorie des jeux est née comme une discipline assez formelle au sein des mathématiques, notamment sous la plume du mathématicien John Nash dans les années 1950, qui a reçu le prix Nobel d'économie en 1994. Un équilibre de Nash correspond à une situation où chaque action d'un acteur constitue la réponse optimale à l'action de l'autre acteur, au sens où elle maximise son bien-être. Il s'agit d'un équilibre car aucun acteur ne peut augmenter son bien-être en adoptant une autre action. La Guerre Froide au XXe siècle, où deux acteurs ont les moyens crédibles de détruire totalement l'autre mais le ne font pas, constituait un *équilibre de Nash*. La théorie des jeux a depuis été reprise par les économistes pour étudier, avec beaucoup de succès, les interactions stratégiques entre un nombre limité d'acteurs, dans des situations très variées et avec des applications concrètes très nombreuses (par exemple pour étudier les mécanismes d'enchères).

Une littérature naissante et très récente – notamment l'ouvrage de Nelson et Zeckhauser de 2008 - suggère que la théorie des jeux permettrait d'étudier valablement les relations économiques entre peintres et commanditaires au *Cinquecento*. Si l'idée est pertinente, cet ouvrage de 2008 souffre de nombreuses limites méthodologiques à nos yeux. Nous montrerons qu'une manière méthodologiquement rigoureuse d'aborder le sujet consisterait à appliquer la méthode dite du récit analytique, qui applique la théorie des jeux aux événements historiques. Elle a notamment été mise en oeuvre par Paul Milgrom, prix Nobel d'économie en 2020 (pour ses travaux sur d'autres sujets), dans certains de ses articles des années 1990.

Pour l'historien de l'art, la théorie des jeux peut fournir des guides de raisonnement rigoureux pour étudier les comportements de signalement étudié par l'analyse économique. Les modèles de signalement sont des jeux où des agents ont un intérêt à adopter des comportements coûteux mais qui fournissent une information à un marché ou à une société. La consommation ostentatoire d'oeuvres d'art correspond, pour un commanditaire, à une stratégie de signalement. Par ailleurs, la théorie des jeux est aussi susceptible de s'appliquer aux comportements de peintres souvent mis en concurrence pour les commandes, notamment en matière de fixation des prix. La théorie des jeux peut offrir une interprétation théorique cohérente pour différents cas de figures de relations entre un commanditaire et un peintre au XVI^e siècle. Elle fait ainsi écho à l'intuition de Vasari qui attribue l'accomplissement de la Renaissance à la concurrence entre peintres, et à l'influence de la compétition entre commanditaires prestigieux et exigeants.⁸⁹⁴

Au préalable, une présentation de la littérature des historiens quant aux facteurs qui ont influencé la fixation du prix négocié entre le mécène et le peintre est très utile, car elle permettra de mieux cerner les différents objectifs d'un peintre au moment de négocier le prix de son oeuvre.

Etudes des facteurs qui influencent les prix des peintures dans les contrats

Dans les années 2000, les historiens de l'art ont plus particulièrement étudié les facteurs qui ont influencé la fixation du prix négocié entre les mécènes et les peintres, sur la base de sources documentaires précises. Il s'agit ici d'aborder des études historiques récentes qui exploitent des données comptables et/ou contractuelles pour identifier les principaux facteurs du prix négocié entre un commanditaire et un peintre. Le sujet est donc bien distinct de celui, vu *supra*, de l'agrégation de données en vue de la constitution d'un indice de prix des peintures au *Cinquecento* permettant d'apprécier l'existence de gains de productivité de l'offre de peintures. Le thème des facteurs qui influencent les prix des tableaux dans les contrats au *Cinquecento* est complexe car la documentation contractuelle disponible est loin d'être suffisante pour le XVI^e siècle et que les conditions des contrats sont souvent très variables. Les livres de comptes de peintres comme Lotto ou Farinati (nous allons revenir bientôt sur le premier) constituent des sources documentaires malheureusement assez isolées.⁸⁹⁵ Au *Cinquecento*, aucun

⁸⁹⁴ Cf. Kempers (1987), p.3.

⁸⁹⁵ Cf. Hochmann (1992), p.15.

document de ce type n'est aujourd'hui connu dans le cas de Milan par exemple.⁸⁹⁶ A ce jour, l'étude approfondie de O'Malley (2005) qui analyse les facteurs influençant les prix des peintures (et en particulier des autels) au XVe siècle florentin n'a pas encore d'équivalent pour le XVIe siècle même si, comme nous le verrons, les analyses quantitatives ne manquent pas non plus totalement.

De façon générale, une des composantes du prix du tableau doit avoir trait à la couverture du coût des matières employées.⁸⁹⁷ Le peintre doit souvent payer lui-même toutes les couleurs du tableau, mais le commanditaire peut payer directement les couleurs les plus onéreuses comme le bleu outre-mer, fabriqué à l'aide de poudre de lapis-lazuli. En général, le commanditaire paie la toile, le châssis et le cadre.⁸⁹⁸ Un critère connexe au coût des matières est la taille du tableau, qui joue un rôle direct dans la fixation du prix payé au peintre.⁸⁹⁹ Les sources disponibles à Milan indiquent aussi que la dimension d'une œuvre constituait un paramètre particulièrement important pour définir son prix, qu'il s'agisse de peintures pour des commanditaires ecclésiastiques ou laïcs.⁹⁰⁰

Appliquant une régression économétrique à la base de données de Sohm (2010) pour 254 peintures à l'huile vénitiennes de 1551 à 1746, Etro et Pagani (2013)⁹⁰¹ constatent une élasticité apparente du prix de ces peintures à leur taille de 0,5. Cela signifie que, quand la surface d'une peinture est multipliée par deux, son prix augmente en moyenne de 50% toutes choses égales par ailleurs, et réciproquement que quand la surface d'une peinture est divisée par deux, son prix diminue en moyenne de 50% toutes choses égales par ailleurs à Venise sur la période prise en considération par ces auteurs. Ce résultat reflète l'existence de rendement d'échelle croissant dans la production de peintures, suivant lesquels les tableaux de grande taille comportent généralement (mais pas systématiquement) davantage de zones moins travaillées que les œuvres de taille plus petite.

Dans la mesure où cette étude économétrique mesure l'influence moyenne d'un facteur donné sur les prix de quelques peintures vénitiennes et pendant deux siècles jusqu'au XVIIIe, elle

⁸⁹⁶ Cf. Shell (1995), p.170.

⁸⁹⁷ Cf. Esch (2002), p.41.

⁸⁹⁸ Cf. Hochmann (1992), p.16.

⁸⁹⁹ Cf. Hochmann (1992), p.21.

⁹⁰⁰ Cf. Shell (1995), p.166.

⁹⁰¹ Cf. Etro et Pagani (2013), p.407. Cette étude est présentée plus en détail *supra*, dans les développements relatifs au calcul d'un prix moyen des peintures au XVIe siècle en Italie.

n'empêche pas, bien au contraire, de mener un travail sur des contrats entre commanditaires et peintres au XVI^e siècle, afin d'en vérifier sa pertinence.

C'est tout l'intérêt de l'étude historique de Matthew publiée en 2006 que de vérifier (ou d'informer) ces conjectures sur la base de sources documentaires précises et contractuelles du XVI^e siècle. Matthew examine les livres de comptes de trois peintres du nord de l'Italie actifs à Florence et Venise durant la Renaissance : Neri di Bicci de 1453 à 1475 (que nous avons déjà évoqué dans un chapitre antérieur), le livre de la famille Bassano (surtout entre 1525 et 1553) et le livre des dépenses de Lotto entre 1538 et 1556. L'étude porte davantage sur les documents de Bassano et de Lotto qui ont moins été étudiés jusqu'ici que les documents relatifs à Neri di Bicci.⁹⁰²

Pour ces trois peintres, les « livres de compte » n'ont pas pour objectif de calculer des bénéfices comptables mais sont plus simplement des livres d'enregistrement qui permettent de conserver une trace écrite d'obligations financières, au débit ou au crédit. Le livre de comptes des Bassano comporte ainsi une multitude de dépenses personnelles et familiales (pour la construction d'une maison ou des cadeaux de naissance ou de baptême, par exemple). Lotto enregistrait aussi ses cadeaux à un membre de la famille. Les trois livres de comptes enregistrent des achats de vêtements. Neri et les Bassano y consignent des investissements immobiliers.⁹⁰³

Matthew confirme que la taille du tableau constitue clairement un facteur pertinent pour fixer le prix mais il n'est jamais un facteur isolé. D'autres facteurs apparaissent dans les comptes de Lotto et de Bassano : les dépenses pour la toile, pour le cadre et pour le travail d'assemblage sont souvent une des parties qui sont séparées du reste de l'estimation du tableau. L'emploi de couleurs onéreuses est aussi mentionné : outremer, azurite, or.⁹⁰⁴ En dehors de ces éléments, le coût des matériaux utilisés pour produire le tableau est plus rarement spécifié.

De façon significative, Lotto enregistre une commission pour une bannière à Ancône en 1549 pour laquelle il est payé un *scudo* par personnage représenté - une apparition de ce type de fixation de prix qu'on ne trouve ni chez Neri ni dans la famille Bassano. La fixation du prix en fonction du nombre de figures était habituellement utilisée pour évaluer le prix des œuvres

⁹⁰² Le livre de comptes de Lotto est le seul exemple connu à ce jour de source de cette nature pour un peintre vénitien actif avant 1560.

⁹⁰³ Cf. Matthew (2006), pp.312s.

⁹⁰⁴ Idem.

achevées, parfois dans le contexte d'un conflit entre le peintre et le commanditaire. Lotto fournit deux autres cas de ce type de fixation dont l'une en 1523, dans le cadre d'une procédure d'estimation d'un de ses tableaux achevés par deux évaluateurs chargés d'en estimer le prix. Lotto lui-même, nommé estimateur en 1544-1545 d'un autel de Francesco Beccaruzzi, applique pareillement le critère d'une estimation tenant notamment compte du nombre de personnages représentés. Le critère de fixation du prix d'une peinture par le nombre de personnages sembler plonger ses racines dans la pratique des guildes médiévales. Au XVI^e siècle, son emploi semble se raréfier – pour autant que les rares sources documentaires disponibles permettent d'en juger – mais il a perduré jusqu'au XVII^e siècle.⁹⁰⁵

En complément mais avec la prudence d'interprétation nécessaire de ces résultats, comme il a déjà été mentionné *supra*, les estimations économétriques d'Etro et Pagani (2013)⁹⁰⁶ indiquent qu'en moyenne, dans les peintures vénitiennes contenues dans la base de données de Sohm (2010), un personnage supplémentaire augmente toutes choses égales par ailleurs la valeur moyenne d'une peinture de 3%. Il semble que la relation soit constante: ajouter un personnage supplémentaire à une peinture contenant déjà un certain nombre de personnages aura toujours cet effet de l'ordre de 3%.⁹⁰⁷

Un point commun relie les trois livres de compte étudiés par Matthew en 2006 : la fréquence avec laquelle le prix n'était pas fixé au moment du passage de la commande. Si l'on met de côté le cas des autels pour lesquels des contrats précis étaient systématiquement signés, la pratique était semble-t-il courante pour des images de taille plus petite, comme des images dévotionnelles pour lesquels des contrats écrits étaient rarement établis.

Dans le cas particulier des portraits, le prix varie considérablement et semble dépendre en bonne partie de la capacité à payer de la personne portraiturée. Les projets de portraits enregistrés dans le livre de Lotto étaient ainsi engagés et finalisés sans que soit préalablement fixé un prix. Les écrits de Lotto suggèrent qu'il utilisait les portraits comme un moyen de promouvoir sa réputation en tant qu'artiste et de promouvoir la bonne volonté parmi ses connaissances, qu'elles soient amies ou commanditaires. Lotto était apparemment suffisamment conscient de sa capacité à produire un portrait ressemblant qu'il était prêt à

⁹⁰⁵ Cf. Matthew (2006), p.312.

⁹⁰⁶ Cf. Etro et Pagani (2013), p.407.

⁹⁰⁷ En termes économétriques, le coefficient de régression qui est devant la variable sous forme quadratique dans leur modèle n'est pas significatif.

risquer de prendre ce que l'acheteur était résolu à lui payer. Toutefois, son Livre montre clairement qu'il ne reçut jamais plus que la valeur qu'il estimait pour un tableau, et que souvent il reçut moins.⁹⁰⁸

La pratique de la fixation du prix *ex post* dépasse le cas particulier de Lotto. Guerzoni évoque aussi cette coutume consistant pour les peintres à ne pas fixer de prix à l'avance – mais, une fois l'œuvre achevée ou livrée, le peintre priait assez souvent le client de l'estimer lui-même, surtout si ledit client était un collectionneur. Cette confiance laissait au collectionneur soucieux de sa réputation le délicat honneur de fixer le prix, sachant qu'il avait généralement conscience que sa réputation était mieux défendue s'il était prodigue qu'avare. Des cas plus extrêmes existaient: les Farnèse ne payèrent pas les deux portraits du pape Paul III de 1543 ni celui de Ranuccio par Titien. Pour ce dernier, avoir réalisé le portrait du pape et d'un de ses petits-fils augmentait de beaucoup son prestige, et par conséquent le prix futur de ses œuvres pour les autres commanditaires.⁹⁰⁹ Il n'y avait donc pas de nécessité de le payer car la compensation était implicite: l'honneur que le rang extrêmement élevé du commanditaire conférait au peintre.⁹¹⁰

Dans certains cas, l'œuvre était livrée en paiement d'une dette du peintre et aucun mouvement de liquidités n'avait donc lieu. J. Shell a pu documenter ce type d'échange à Milan avec Alvise Donati en 1500, ou Battista Bossi en 1513.⁹¹¹

L'étude de Matthew (2006) révèle aussi que les peintres travaillaient habituellement sur plusieurs projets à la fois - des projets relativement petits et rapides permettant d'enregistrer des rentrées entre des livraisons de projets plus importants et plus longs à réaliser (comme des retables, par exemple).⁹¹²

Enfin, l'influence de la notoriété du peintre sur le prix de la peinture n'apparaît pas toujours clairement dans les données. Dans son étude monographique sur les commanditaires et les peintres à Venise, M. Hochmann notait déjà qu'il est possible d'observer, certes, d'importantes différences entre les peintres les plus connus et des artistes moins célèbres. Mais l'impression est tenace selon laquelle leurs ouvrages sont souvent évalués pour l'essentiel à l'aune du critère

⁹⁰⁸ Cf. Matthew (2006), p.319.

⁹⁰⁹ De surcroît, Titien espérait aussi obtenir un bénéfice ecclésiastique pour son fils Pomponio.

⁹¹⁰ Cf. Guerzoni (2011), p.360s.

⁹¹¹ Cf. Shell (1995), p.170.

⁹¹² Cf. Matthew (2006), p.322.

de la taille de l'oeuvre.⁹¹³ Les Wittkower considèrent qu'il faut attendre relativement tard dans le XVIe siècle pour que les artistes affirment avec vigueur que la rétribution d'une œuvre d'art dépend davantage du talent de son auteur que du temps qui lui a été consacré.⁹¹⁴ Peut-être cela reflète-t-il un biais d'échantillon, les documents disponibles reflétant surtout les commandes des *Scuole*, des édifices religieux et de la Seigneurie qui, vu le grand nombre de peintres qui intervenaient sur leurs chantiers, appliquaient peut-être des critères relativement rigides et des jugements plus conservateurs.⁹¹⁵ Mais la conjecture selon laquelle la qualité des œuvres avait plus d'importance dans le cas des commandes privées ne paraît pas clairement confirmée par les données. Les régressions économétriques d'Etro et Pagani (2013) déjà citées *supra* font apparaître un classement des peintres vénitiens par influence sur les prix des peintures (et toutes choses égales par ailleurs, par construction) loin du classement par ordre décroissant de qualité que la plupart des amateurs choisiraient aujourd'hui pour la période du milieu du XVIe siècle au milieu du XVIIIe siècle. Ainsi, le haut de liste comprend des peintres comme Ruschi, Liberi, Giordano, Zanchi, Balestra, Triva, Palma le jeune, Michieli et Ricci. Titien n'apparaît qu'en milieu de liste, Véronèse en bas de liste, Bassano est bon dernier, talonné de près par Tintoret. Comme Etro et Pagani prennent grand soin de ne pas commenter ce résultat, il est difficile de dire s'il reflète un problème statistique (lié au biais de sélection de la base de données de Sohm déjà mentionné), un problème lié au modèle économétrique ou une réalité économique intéressante. Nous penchons a priori plutôt pour la première interprétation (*i.e.*, un problème statistique) mais cela ne reste qu'une conjecture.

La notoriété du commanditaire semblerait quant à elle jouer un rôle nettement plus significatif dans la fixation contractuelle du prix d'une peinture. L'approche historique de M. Hochmann rappelle que les sources soulignent souvent la vivacité de la concurrence entre les peintres à Venise: les commandes des *Scuole Grandi* attiraient beaucoup les peintres car elles constituaient une marque évidente de réussite - il était important de peindre pour elles, même pour un faible salaire.⁹¹⁶ La même remarque semble pouvoir être appliquée aux commandes publiques (la Seigneurie à Venise), aux commandes en dehors de la patrie d'origine (comme Palma le jeune à Urbino) et plus encore aux commandes des gouvernants étrangers (comme

⁹¹³ Cf. Hochmann (1992), p.39.

⁹¹⁴ Cf. Wittkower (2016 trad.), p.60.

⁹¹⁵ Cf. Hochmann (1992), p.39.

⁹¹⁶ Cf. Hochmann (1992), p.35.

Titien avec Charles Quint).⁹¹⁷ L'étude économétrique de Gérin-Jean, dont nous avons dit qu'elle devait être interprétée avec grande prudence, fournit sur ce point des résultats convergents: un commanditaire toscan payait en moyenne moins qu'ailleurs car la concurrence à Florence était importante.⁹¹⁸ Ce dernier point souligne que, parmi les facteurs qui influencent le prix d'un tableau au *Cinquecento*, peuvent figurer les facteurs géographiques qui modifient l'influence sur le prix du statut de l'acheteur, de la réputation de l'artiste dans la société, ou du prix d'un cadeau et d'un service.⁹¹⁹

Un cas très spécifique réside dans l'absence de fixation de prix d'une peinture destinée à un prince ou un gouvernant. Il s'agissait là en réalité d'une tactique coûteuse pour le commanditaire lui-même. Comme le note Warnke, l'ambassadeur du duc d'Urbin s'était enquis auprès de Federico Zuccari en 1593 du prix d'une toile commandée au peintre. Il avait cherché par de nombreux moyens d'obtenir du peintre la fixation d'un prix, mais sans succès: le diplomate savait que le procédé des dons réciproques était un moyen de faire monter le prix puisque le prince était mis en demeure de montrer sa libéralité, vertu princière par excellence.⁹²⁰ Naturellement, ce type de procédé de la détermination de la valeur du travail artistique contredisait toutes les normes corporatives en vigueur hors des cours.⁹²¹

Une étude récente apporte un nouvel éclairage pour notre sujet, qui analyse la création et l'activité à partir de 1496 d'un atelier regroupant cinq peintres à Pérouse – un exemple de recherche sur le fonctionnement des ateliers de peintres en Ombrie au seuil du XVIe siècle. En 1496, cinq peintres ouvrent un atelier commun dans le centre de Pérouse, appelé « Société de 1496 » ou « boutique de 1496 ». ⁹²² Il s'agissait d'un satellite de l'atelier du Pérugin, établi par deux anciens apprentis qui avaient émergé de son atelier (Eusebio de San Giorgio et Berto di Giovanni, ce dernier ayant aussi collaboré avec Raphaël) et s'étaient associés avec d'autres peintres locaux (Lactanzio de Giovanni, Ludovico d'Angelo, Sinibaldo Ibi).⁹²³ Sinibaldo Ibi répétait méthodiquement les caractéristiques compositionnelles du Pérugin qui étaient très demandées à l'époque et jusqu'au milieu du XVIe siècle. Les sources indiquent que le prix de

⁹¹⁷ Cf. Hochmann (1992), pp.36-37.

⁹¹⁸ Cf. Gérin-Jean (2002), p.147.

⁹¹⁹ Cf. Esch (2002), pp.43-44.

⁹²⁰ Cf. Warnke (1989), pp.186-187.

⁹²¹ Cf. Warnke (1989), p.189.

⁹²² Cf. Shaneyfelt (2015), p.10.

⁹²³ Cf. Shaneyfelt (2015), p.28.

certaines peintures de Ludovico d'Angelo, actif dans la Société au moins jusqu'en 1525, était parfois déterminé par son collègue de Pérouse Bartolomeo Caporali - il était courant à l'époque que la production artistique d'un peintre soit évaluée un collègue. Surtout, une analyse des prix des autels par les membres de cette société montre qu'ils étaient payés à un niveau très comparable à celui du Pérugin à la même époque. Selon Shaneyfelt, cette coopérative n'avait donc pas été formée pour faire concurrence à Pérugin en lançant une guerre des prix à Pérouse: le degré de concurrence entre peintres apparaît donc bien variable, semble-t-il, en fonction des situations géographiques. En effet, à Florence, Vasari soulignait régulièrement la vivacité de la concurrence entre peintres.⁹²⁴ Par ailleurs, le prix des autels semble avoir été encore largement déterminé par le coût des matières premières et du temps de travail. Selon Shaneyfelt, la réputation du peintre n'aurait pas joué un rôle sensible⁹²⁵, un résultat qui contraste avec les recherches florentines de O'Malley mais qui est plutôt convergent avec les analyses de M. Hochmann sur le prix des peintures à Venise.

Que peut-on à ce stade retenir de ces développements pour notre analyse des objectifs et des facteurs qui influencent le prix d'une peinture au *Cinquecento* ? Malgré les apparences contraires que peut laisser planer le relatif manque de sources contractuelles analysables à ce stade par les historiens de l'art du XVI^e siècle, l'analyse économique peut tirer grand profit des études historiques récentes, pour compléter l'idée déjà mise à jour selon laquelle il est difficile d'identifier des mécènes mûs par des considérations exclusivement esthétiques et socialement désintéressées au XVI^e siècle en Italie.

Les développements qui précèdent permettent en effet d'ajouter qu'au-delà de la couverture du coût des matières employées dans la production du tableau... :

- les peintres pouvaient arbitrer entre rémunération immédiate et réputation – cette dernière étant gage de rémunération future et aussi fonction de la réputation du commanditaire –
- le prix d'une peinture au XVI^e siècle résultait apparemment assez souvent d'une

⁹²⁴ Ainsi, dans la vie de Rosso, il explique le départ du peintre pour la France par le désir que le peintre aurait eu de s'arracher à un certain « état misérable de pauvreté où l'on reste quand on travaille en Toscane et au pays natal », selon les termes de Rosso qu'il rapporte. Cité par Chastel (1973), p.175.

⁹²⁵ Cf. Shaneyfelt (2015), pp.11s.

négociation menée une fois l'œuvre achevée,

- le contexte concurrentiel sur le lieu d'achat de la peinture, i.e., la capacité de l'acheteur à contractualiser avec un peintre concurrent, constitue un élément significatif de la négociation du prix
- des éléments (comme le nombre de personnages) pouvaient, dans quelques cas apparemment assez rares, être utilisés comme critères de mesure objective (quoique frustrante) de la complexité formelle, révélatrice du degré d'implication du peintre dans la réalisation de l'œuvre.

Comme nous allons le voir dans les développements qui suivent, l'ensemble de ces facteurs peuvent s'avérer précieux pour contribuer à une formalisation des relations entre commanditaires et peintres au *Cinquecento* avec l'aide de la théorie des jeux. Nos conclusions doivent toutefois demeurer prudentes, en particulier dans la mesure où la plupart des achats de peintures ne donnaient pas lieu à contrats, et où les livres de comptes disponibles pour les peintres au *Cinquecento* sont aujourd'hui peu nombreux. Compte-tenu du caractère parcellaire des sources disponibles en ce domaine, il n'est pas possible d'interpréter le relatif manque de contrôle des commanditaires sur les caractéristiques formelles des œuvres comme constituant un élément contredisant les études relatives à l'évolution d'un goût spécifique pour les formes sophistiquées et maniéristes au *Cinquecento*, telle que présentée *supra*.

Une utilisation de la théorie des jeux qui reste encore inaboutie

L'idée d'appliquer la théorie des jeux à l'analyse de la relation entre peintre et commanditaire est assez récente dans la littérature d'histoire de l'art. Aux yeux d'un économiste, la première tentative développée en ce domaine, réalisée par Nelson et Zeckhauser en 2008, nous paraît relativement maladroite. Nous suggérons comment le sujet pourrait valablement être repris de façon plus rigoureuse, sous le bénéfice des développements historiographiques de cette étude *supra*, et en s'inspirant des travaux récents d'analyse économique appliquée à des situations historiques connus sous le nom de "récits analytiques".

Dans l'encadré technique qui suit, nous fournissons une rapide introduction de ce en quoi constitue la théorie des jeux en analyse économique.

Encadré technique n°3: brève introduction à la théorie des jeux en analyse économique

*La théorie des jeux est l'étude analytique des problèmes de décisions qui impliquent plusieurs personnes.*⁹²⁶ Un jeu est une interaction stratégique où les actions des acteurs s'influencent mutuellement.

Ce type de problème arrive fréquemment en économie. Par exemple, un oligopole soulève des questions de décision avec plusieurs personnes, chaque entreprise devant considérer ce que les autres vont faire. Beaucoup d'autres applications de la théorie des jeux en économie ont lieu en dehors de l'économie industrielle. Au niveau microéconomique, des modèles d'échange et de commerce comme la négociation ou les enchères utilisent la théorie des jeux. L'économie du travail et des marchés financiers emploient des modèles de théorie des jeux pour étudier le comportement d'une entreprise sur ses marchés d'intrants. Il y a aussi des problèmes de décision multi personnelles au sein d'une entreprise. Différents départements d'une entreprise peuvent entrer en compétition pour avoir accès au capital de l'entreprise permettant de financer leurs projets. L'économie internationale peut aussi utiliser les modèles de théorie des jeux avec des pays en compétition ou en collusion pour déterminer des tarifs douaniers ou autre politique du commerce extérieur, ou sur les marchés de l'énergie. Enfin, la macroéconomie comporte des modèles dans lesquels l'autorité monétaire et les agents qui fixent les salaires et les prix interagissent stratégiquement pour déterminer les effets de la politique monétaire.

En première approximation on peut distinguer quatre classes de jeux: les jeux statiques à information complète, les jeux dynamiques à information complète, les jeux statiques à information incomplète, et les jeux dynamiques à information incomplète. Un jeu dynamique est un jeu qui comportent plusieurs étapes, chaque étape ultérieure dépendant des étapes précédentes. Un jeu est dit "à information incomplète" si l'un des joueurs ne connaît pas avec certitude le gain (ou la perte) des autres. C'est le cas dans une enchère quand un enchérisseur ne sait pas combien un autre enchérisseur est prêt à payer pour le bien proposé à la vente.

Les jeux statiques à information complète sont les jeux les plus simples. Les joueurs choisissent simultanément leurs actions, ils reçoivent des gains ou des paiements qui dépendent de la combinaison des actions qui ont choisi. Et dans ces jeux, la fonction de gain (*payoff*) de chaque joueur, c'est-à-dire la fonction qui détermine le paiement ou le gain de chaque joueur comme

⁹²⁶ Cf. Gibbons (1992), p.1.

une combinaison des actions choisies par les autres joueurs, est connue de tous les autres joueurs.

Exemple n°1 de jeu statique à information complète à une étape: le dilemme du prisonnier. Deux complices sont arrêtés et accusés d'un crime. Toutefois la police n'a pas réuni toutes les preuves suffisantes pour emprisonner les complices du crime, et souhaite recueillir des aveux formels. La police détient les deux suspects complices dans des cellules séparées et leur explique les conséquences qui vont suivre des actions qu'ils pourraient adopter:

- Si un seul des deux dénonce l'autre, il est remis en liberté et le second a la peine maximale (10 ans).
- Si les deux se dénoncent entre eux, ils sont condamnés à une peine plus légère (5 ans).
- Si les deux refusent de dénoncer, la peine est minimale (6 mois), faute d'éléments au dossier.

Il s'agit d'un jeu où les joueurs ont intérêt à coopérer (*i.e.*, s'entendre pour ne pas se dénoncer mutuellement et ainsi ne passer que 6 mois en prison chacun). Toutefois, en l'absence de communication entre les deux, chacun va choisir de trahir l'autre si le jeu n'est joué qu'une fois. En effet, chacun des prisonniers va conduire le raisonnement suivant:

- Si l'autre me dénonce et que je me tais, je passe 10 ans en prison. Mais si alors je le dénonce, alors je ne fais que 5 ans.
- Si l'autre ne me dénonce pas et si je me tais, je fais 5 ans de prison mais si je le dénonce je suis libre.

Donc quel que soit le choix de l'autre, j'ai intérêt à le dénoncer. Ce qui fait que chacun des complices faisant ce raisonnement, les deux vont choisir de se dénoncer mutuellement. Ils feront alors 5 ans de prison chacun. Mais s'ils étaient tous deux restés silencieux, ils n'auraient écopé que de 6 mois chacun. Le dilemme du prisonnier est une interaction où, quand chacun poursuit son intérêt individuel, le résultat obtenu n'est pas optimal au sens de Pareto.

Ce problème modélise par exemple les questions de politique tarifaire : le concurrent qui baisse ses prix gagne des parts de marché, mais si son concurrent principal en fait autant, les deux peuvent y perdre.

Exemple n°2 de jeu statique à information complète à une étape: le jeu de la "poule mouillée". 2 voitures se lancent l'une vers l'autre, prêtes à entrer en collision. Chaque joueur peut dévier et éviter la catastrophe (« coopération ») ou garder le cap au risque de la collision

(« non coopération / trahison »). Il est avantageux d'apparaître comme un dur qui ne renoncera pas et intimider l'adversaire, tant qu'on parvient à rester en jeu. Ce jeu est similaire au dilemme du prisonnier en ce qu'il est avantageux de trahir lorsque l'autre coopère (on passe "pour un dur"). Mais il en diffère car il est avantageux de coopérer si l'autre trahit (on sauve sa vie). La défection double est la pire des solutions (les deux joueurs passent pour des poules mouillées), alors que dans le dilemme du prisonnier il est toujours avantageux de trahir.

Une première tentative relativement maladroite: Nelson et Zeckhauser (2008)

De façon générale, l'ouvrage *The Patron's Payoff: The Economics of Information in Italian Renaissance Art* publié par Nelson et Zeckhauser en 2008, reprend un certain nombre de notions déjà rencontrées dans notre étude historiographique. Il nous semble toutefois que l'usage de l'analyse économique qui est fait dans cet ouvrage est la source d'assez nombreuses ambiguïtés et imprécisions, qui empêchent le projet des auteurs d'aboutir de façon convaincante. De surcroît, le travail de ces auteurs bute sur une difficulté bloquante: il ne développe aucun modèle analytique, *i.e.*, mathématiquement formalisé, qui permette de vérifier la logique du raisonnement et de découvrir de nouveaux résultats.

Nelson et Zeckhauser prennent comme point de départ de leur raisonnement le constat selon lequel le bénéfice du commanditaire réside dans "la construction d'une image de lui-même avec comme élément essentiel le fait de montrer sa magnificence". Ils citent ici Veblen, Guerzoni, Goldthwaite, mais aussi Bourdieu et, plus surprenant, Pontano et son *Traité de la splendeur* de 1498 dont nous avons déjà parlé, qui souligne que la magnificence et la splendeur constituent pourtant deux motifs distincts de consommation de luxe.⁹²⁷

Ils rapprochent alors, dès les premiers pages de leur ouvrage, la notion de magnificence de la notion d'économie moderne de *signalement*.⁹²⁸ En analyse économique contemporaine, le signalement désigne un comportement par lequel un agent en concurrence avec d'autres accepte de supporter un coût pour révéler une information lui permettant de se distinguer de ses concurrents. Ainsi, sur le marché du travail, un employeur peut avoir du mal à connaître exactement le niveau de compétence de chacun des candidats en concurrence pour obtenir un emploi; un candidat peut alors étudier pour obtenir un diplôme. Pour le candidat, cette action

⁹²⁷ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.1.

⁹²⁸ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), *idem*.

a un coût en termes d'efforts financiers et humains mais elle fournit l'information à un recruteur selon laquelle il est probablement plus compétent que les concurrents non diplômés.

Cette notion de signalement est d'un emploi habituel pour les économistes. Appliqué à notre domaine, Etro et Pagani (2013)⁹²⁹ évoquent ainsi les travaux de Cecchini (2000) pour considérer que, selon eux, les guildes n'étaient pas un obstacle au caractère concurrentiel du marché de l'art, et que l'engagement dans la guildes était simplement un élément certifiant la qualité du travail artistique, "en quelque sorte un signal pour se distinguer d'étudiants ou d'imitateurs".

Nelson et Zeckhauser appliquent la notion de signalement pour caractériser la demande pour des peintures de la part des élites du *Cinquecento* présentées comme éprouvant un "besoin renforcé de communiquer sur leur position sociale aux autres, *i.e.*, au sein de leur propre élite, aux autres élites et vis-à-vis des citoyens ordinaires".⁹³⁰ On fait gloire à Michaël Spence d'avoir été le premier économiste à avoir étudié les "équilibres de signalement" dans les années 1970, en les appliquant notamment au marché du travail, travaux pour lesquels il reçut le prix Nobel d'économie en 2001. Il n'est pas indifférent de constater que Spence, qui avait connu Zeckhauser dans les années 1970, a précisément rédigé la préface de l'ouvrage de nos auteurs en 2008, en soulignant que le livre n'insiste guère sur la mobilité des élites dans l'Italie de la Renaissance. Ce thème, développé par Goldthwaite comme nous l'avons vu, est en effet essentiel pour des modèles de signalement. S'il s'avère, comme le pense Goldthwaite que cite Spence, que la mobilité des élites diminue vers la fin du *Cinquecento*, alors l'emploi de la notion de signalement amènerait à considérer qu'avec "moins de compétition dans le domaine du signalement, les incitations à l'innovation artistique auraient *a priori* été plus faibles". Or l'ouvrage de Nelson et Zeckhauser ne souffle mot de cette implication directe de la notion de signalement – ce qui suggère que l'emploi de cette notion n'est pas si satisfaisant ni utile, ou en tout cas complètement maîtrisé dans toutes ses implications.

Surtout, dès les premières lignes, Nelson et Zeckhauser présentent la situation entre le commanditaire et l'artiste comme une situation de type principal-agent, notion fondamentale de la théorie des jeux, et sur laquelle, bizarrement, nos deux auteurs ne reviennent presque plus dans la suite de leur ouvrage. Selon leurs propres termes, le "but du commanditaire est d'augmenter sa réputation au travers de l'œuvre d'art commandée". Il s'agit plus précisément

⁹²⁹ Cf. Etro et Pagani (2013), p.395.

⁹³⁰ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.1.

“de maximiser son bénéfice net dans le cadre d'un certain nombre de contraintes”,⁹³¹ la principale étant l'application du peintre à produire une oeuvre répondant à l'objectif du mécène.

En analyse économique contemporaine, le « problème principal-agent » désigne un problème d'asymétrie d'information entre deux parties à un contrat, où a) l'une (le « principal ») ne peut pas observer certaines actions de l'autre (« l'agent ») pour exécuter le contrat, et b) que cet agent a intérêt à cacher cette information au « principal ».

L'encadré technique n°3 fournit un exemple fameux à partir d'une version simplifiée du modèle de Carl Shapiro et Joseph Stiglitz (1984), où le « principal » est un employeur qui n'a pas la possibilité d'observer précisément l'ardeur mise au travail par son salarié (l'« agent »). Il s'agit donc pour le principal de mettre en place un dispositif lui permettant d'inciter l'agent à adopter un comportement cohérent avec les objectifs du principal, alors même que ce dernier ne dispose pas de l'information de l'ardeur mise au travail par son salarié qui peut le lui cacher. Le modèle de Shapiro-Stiglitz, dit des salaires d'efficience ou aussi de la « *no-shirking condition* »,⁹³² est bien confirmé par les données empiriques, et ses conséquences ont été considérables pour l'économie du marché du travail au moins jusqu'à la fin des années 1990.

Encadré technique n°4 : Exemple d'un modèle de type principal-agent

Le modèle de Shapiro-Stiglitz (1984) et les salaires d'efficience

Nous présentons une version très schématique de la théorie dite des « salaires d'efficience » de C. Shapiro et J. Stiglitz, qui suggère que l'effort au travail des salariés est en partie lié au niveau de salaire, à son effet de motivation et d'attraction. Offrir des salaires trop bas exposerait l'entreprise à recruter des salariés peu motivés, voire insuffisamment productifs.

Shapiro et Stiglitz suggèrent qu'une fois embauché, un salarié peut avoir intérêt à « traîner les pieds » et à relâcher son effort au travail sachant qu'il est payé mensuellement, en espérant ne pas être pris en flagrant délit de paresse par son employeur. Dans ce contexte, le salarié rationnel est amené à effectuer un arbitrage entre a) relâcher son effort au travail avec le risque d'être licencié et de recevoir des indemnités de chômage au lieu d'un salaire, ou b) augmenter

⁹³¹ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.1. Nous traduisons.

⁹³² De l'anglais *to shirk* : « traîner les pieds », en faire le moins possible sans être pris sur le fait.

son effort (ce qui est fatiguant donc coûteux en bien-être) mais être sûr de conserver son emploi.

Une formalisation analytique simple est possible. Soit w le gain d'utilité (voir encadré technique n°1 sur cette notion en analyse économique) associé à un salaire, e la perte d'utilité associée aux efforts pour travailler avec intensité (retours tardifs à domicile, concentration exclusive pendant la journée de travail etc...). Si le salarié ne travaille pas avec intensité et décide de traîner les pieds, on considère qu'il a une probabilité $0 < (1-p) < 1$ de ne pas être découvert par son employeur. Mais dans $p\%$ des cas, il sera pris sur le fait et donc licencié pour insuffisance professionnelle. En ce dernier cas, deux situations se présentent alors : soit il reçoit des indemnités chômage z (cas avec une probabilité $0 < u < 1$), soit il retrouve un emploi dans une autre entreprise qui lui versera un salaire \bar{w} (prononcer « w barre »).

*Pour l'employeur qui souhaite éviter que son salarié « en fasse le moins possible », cette configuration est typique d'un problème « principal-agent ». Il s'agit pour lui de fixer le niveau du salaire de façon à ce que l'utilité de son salarié soit supérieure quand il choisit de ne pas « traîner les pieds » - c'est la *no-shirking condition* – que quand il choisit de ne pas faire de zèle. Le salaire w doit donc être tel que $w - e \geq (1 - p)w + p[\bar{w}(1 - u) + uz]$ ce qui équivaut à $w \geq [\bar{w}(1 - u) + uz] + \frac{e}{p}$. A l'équilibre sur le marché du travail, toutes les entreprises versent un salaire identique (sinon il subsisterait une possibilité d'arbitrage), donc on peut considérer qu'à moyen terme $w = \bar{w}$ ce qui au final indique le niveau de salaire à fixer pour les employeurs :*

$$w = z + \frac{e}{up}$$

Même si notre présentation est très simplifiée, l'on voit immédiatement que cette condition d'équilibre est riche d'enseignements :

- Dans ce modèle, le niveau du salaire à l'équilibre w est une fonction croissante du niveau des indemnités chômage z : plus ces dernières sont élevées, plus les entreprises doivent rémunérer leurs salariés. L'intuition est la suivante : plus les indemnités de chômage sont généreuses, moins la perte de revenu en cas de licenciement est importante, donc moins le « coût de la flânerie » associé au risque de licenciement est élevé, donc plus on a tendance à flâner... sauf si les entreprises fixent un salaire relativement plus élevé.
- Au passage, la relation directe entre le salaire (w) et la productivité (e) permet au modèle de Shapiro-Stiglitz d'être cohérent avec les enseignements microéconomiques

fondamentaux de la théorie du producteur.

- Dans ce modèle, plus le taux de chômage (représenté par u) est bas, plus la probabilité de rester longtemps sans emploi est faible, donc plus le coût de la flânerie est faible. Le modèle de Shapiro-Stiglitz prévoit que le taux de chômage est un élément régulateur des relations au travail car il calme l'« ardeur à flâner ». Il est impossible que le taux de chômage soit nul dans ce modèle. Si tel était le cas, aucun salarié ne ferait d'effort au travail et tout le monde se ferait licencier, ce qui est précisément contradictoire avec l'hypothèse initiale de plein-emploi. Le taux de chômage est donc nécessairement positif. Plus il est élevé, plus les incitations à l'indolence au travail sont faibles.

Ainsi, le modèle de Shapiro-Stiglitz explique que le salaire ne baisse pas vraiment même en période de crise car les employeurs ont intérêt à verser des salaires d'efficience, c'est-à-dire qui incitent leurs salariés à mettre de l'ardeur au travail. La littérature académique des années 1990 a prolongé et illustré certaines intuitions du modèle de Shapiro-Stiglitz, et formalisé en particulier celle selon laquelle le taux de chômage joue un rôle régulateur important pour les négociations salariales (modèles dit WS/PS).

Pour revenir à Nelson et Zeckhauser, ces auteurs distinguent trois acteurs dans le jeu stratégique: les commanditaires, les artistes et l'audience. Ce troisième acteur n'est pas défini précisément (s'agit-il d'autres élites et si oui lesquelles? des lettrés et humanistes? de la foule? des générations futures?), ses objectifs ne le sont pas davantage. Il est par ailleurs peu habituel en théorie des jeux d'étudier des jeux avec trois acteurs très différents, et plus encore quand l'un d'eux est mal défini. Sur ce sujet de la difficulté à définir précisément le "public" ou l'"audience", Klein apporte des éléments d'analyse complémentaires intéressants. Selon lui, un des problèmes les plus importants pour les maîtres-peintres du XVI^e siècle est de savoir, précisément, pour qui l'on travaille: quel juge idéal a-t-on en vue? les humanistes et honnêtes hommes, les seigneurs habitués au luxe, les amateurs collectionneurs, les ecclésiastiques qui valorisent le message de l'œuvre, ou les artistes eux-mêmes? Klein souligne qu'au XVI^e, le partage entre le domaine réservé aux *periti* et celui des profanes n'est pas clair, et il n'est pas évident non plus de savoir dans lequel des deux cercles il vaut mieux pour un artiste d'exceller.⁹³³ Au final, selon Klein, l'"opinion publique" à laquelle Nelson et Zeckhauser font

⁹³³ Cf. Klein (2017), pp.95-96.

vaguement référence, si importante en matière d'art au *Quattrocento*, cesse lentement de compter au *Cinquecento*. L'on puise ses jugements chez les lettrés devenus porte-paroles des artistes ou, dans d'autres cas, l'exagération des qualités requises du connaisseur conduit à l'idée que les artistes sont les seuls critiques compétents,⁹³⁴ et donc le seul "public" qui vaille.

Par ailleurs, chez Nelson et Zeckhauser, à aucun moment n'est réalisée une formalisation analytique du jeu, des arbitrages de ses participants et de leurs objectifs à maximiser: tout l'ouvrage demeure littéraire et conceptuel.⁹³⁵ Formellement, le jeu entre ces trois acteurs est décrit comme étant de type "principal-agent" au motif que l'agent (=l'artiste) sait mieux que le principal le contenu de l'œuvre qu'il va exécuter. Comme nous l'avons vu, un jeu de type "principal-agent" vérifie deux caractéristiques en analyse économique: a) le principal ne peut pas observer certaines actions de l'agent pour exécuter le contrat, et b) cet agent a intérêt à lui cacher cette information. Il n'est pas complétement évident de voir comment nos auteurs formuleraient un problème principal-agent avec trois acteurs.

Toutefois, nos auteurs paraissent un peu incertains de leur propre choix du modèle principal-agent. Ils évoquent ainsi l'article précité de Gilbert (1998)⁹³⁶ sur les contrats de commanditaires ("*What did the renaissance patrons buy?*") qui suggère que les mécènes n'exerçaient souvent pas une influence ou un contrôle étroit sur les aspects formels et créatifs des œuvres qu'ils commandaient. Selon Nelson et Zeckhauser, "la théorie des jeux regarderait de tels comportements comme des anomalies"⁹³⁷ et il est alors curieux d'employer une théorie qui ne correspondraient pas aux faits. Faute d'avoir caractérisé les objectifs exacts des commanditaires dans le jeu, nos auteurs ne perçoivent donc pas que l'objectif de rehaussement du prestige des commanditaires peut être servi par d'autres éléments que les seuls critères formels de la peinture. Ils s'appuient alors les études d'O'Malley qui suggèrent, selon eux, que les commanditaires avaient un rôle important dans la définition des caractéristiques formelles des œuvres commandées, avec des références à des œuvres d'art antérieures. Mais les travaux d'O'Malley, qui portent sur les autels florentins du XVe siècle, ne fournissent pas de justification forte pour un ouvrage sur la peinture au *Cinquecento*. Les auteurs finissent par considérer que le modèle principal-agent s'applique bien à la relation commanditaire-artiste,

⁹³⁴ Cf. Klein (2017), pp.98-99.

⁹³⁵ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.17.

⁹³⁶ Présenté *supra*, dans la partie consacrée à la demande de peintures au *Cinquecento*.

⁹³⁷ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.20.

même s'ils reconnaissent explicitement que nous disposons de bien peu de documentation précise sur l'implication des commanditaires quant aux caractéristiques visuelles et artistiques précises de l'œuvre.⁹³⁸

Au total, leur argumentation n'est pas très claire. En première approximation schématique et sans préjudice des considérations qui vont suivre, il ne paraît pourtant pas décalé de considérer qu'un problème principal-agent émerge si le maître-peintre cherche à confier l'essentiel de la réalisation de la peinture commandées à des assistants pour se consacrer à d'autres travaux. Naturellement cela laisse ouvert la question de savoir si toute relation entre commanditaire et peintre peut rentrer dans la catégorie du problème principal-agent.

Nelson et Zeckhauser réfléchissent ensuite aux mécanismes d'incitation de l'artiste. La limite de leur raisonnement est qu'ils ne définissent pas précisément ce que peuvent être les objectifs du peintre. Ils évoquent, certes, le renforcement de la réputation (pour avoir d'autres clients plus tard, pour la satisfaction artistique, pour augmenter les tarifs ultérieurs).⁹³⁹ Mais notre étude des facteurs qui influencent les prix des peintures dans les sources documentaires contractuelles disponibles, présentée dans la section précédente, aurait pu leur être utile en leur permettant de prendre en compte d'autres éléments qui influencent le prix convenu: l'arbitrage des peintres entre rémunération immédiate et réputation – gage de rémunération future qui dépend à son tour de la réputation du commanditaire –, et surtout le contexte concurrentiel (*i.e.*, la capacité de l'acheteur à contractualiser avec un autre peintre).

Nelson et Zeckhauser introduisent ensuite une notion originale: le coût social d'une oeuvre, au-delà de son prix, qui apparaît "quand le message perçu par le public (ou l'audience visée) est différent des attentes et des objectifs du commanditaire. Par exemple, si l'œuvre d'art est ratée, les connaisseurs le remarquent, et les attaques et critiques contre ce ratage fleurissent, car la commande est alors considérée comme inappropriée.⁹⁴⁰ Nos auteurs insistent alors sur ce qu'ils nomment le *coût différentiel* qui est lié selon eux au coût social si le mécène a commandé une œuvre qui ne lui correspond pas aux yeux du public – et ils vont jusqu'à écrire

⁹³⁸ Sans craindre le risque de contradiction interne, les auteurs écrivent quelques pages plus loin que le commanditaire recherchait surtout à signaler sa richesse et son statut, laissant les décisions stylistiques à l'artiste. Ce n'est que dans des cas où le commanditaire veut vraiment souligner les aspects positifs de sa personne (« *signposting* »), voir les exagérer (« *stretching* ») que les auteurs considèrent possible de supposer une intervention du commanditaire plus forte. Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.23.

⁹³⁹ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.25.

⁹⁴⁰ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.50.

que “la clé du signalement, ce sont les coûts différentiels”.⁹⁴¹ Mais leur argumentation ici est contredite par une autre de leur analyse, relative au cas où le commanditaire veut exagérer les aspects positifs de sa personne. Les auteurs considèrent que ces exagérations étaient relativement bien tolérées dans l'art de la Renaissance et que les commanditaires étaient rarement critiqués pour ce comportement. Cela revient donc à dire que la notion de coût différentiel n'est pas si défavorable pour l'efficacité du comportement de signalement.⁹⁴²

Au final, le travail de Nelson et Zeckhauser présente l'intérêt d'avoir introduit l'idée de la pertinence d'une étude de la relation entre un commanditaire et le peintre sous le signe de la théorie des jeux et en particulier de la relation principal-agent. Mais son intérêt s'arrête là, car l'étude ne comporte pas formalisation analytique (*i.e.*, mathématique), ne tient pas vraiment compte des résultats de la littérature des historiens de l'art en matière de contrats entre commanditaires et peintres (qui amène, comme nous l'avons vu, à tenir compte aussi l'arbitrage des peintres entre rémunération immédiate et réputation, et de la concurrence entre peintres), et comporte des contradictions internes gênantes qui brident la force de l'argumentation.

Enfin, il existe à notre sens encore deux autres défauts méthodologiques dans l'analyse ludothéorique de Nelson et Zeckhauser en 2008. Leur analyse est statique et non dynamique – en d'autres termes, le jeu qu'ils analysent ne comporte qu'une seule étape relative à une seule commande. En réalité, le jeu entre commanditaires et peintres était un *jeu répété*, avec autant d'étapes que de commandes, et où le résultat d'une étape avait une influence sur les autres étapes du jeu constituées par des commandes ultérieures. Cet oubli les amène à négliger l'arbitrage des peintres, attesté par des sources contractuelles comme nous l'avons vu, entre une bonne rémunération immédiate et une meilleure renommée ultérieure, qui peut amener les peintres à accepter parfois des commandes à prix relativement bas mais avec des commanditaires ou pour des projets prestigieux.

La deuxième limite est relative à l'absence de prise en compte de la structure concurrentielle du marché et de l'intensité concurrentielle entre peintres, qui conduit les auteurs à ne pas pouvoir considérer le rôle éventuel d'institutions de régulation – comme les corporations de peintres.

⁹⁴¹ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.76.

⁹⁴² Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), p.98.

Pour surmonter ces limitations, nous allons présenter la méthode du « récit analytique » que les économistes ont pu commencer à développer sur le passé récent.

La piste de la méthode du récit analytique

Le récit analytique constitue une application de modèles économiques, et notamment de théorie des jeux, à des situations historiques généralement relativement anciennes, afin d'en montrer la cohérence avec les concepts d'analyse économique développés à l'époque contemporaine. Il s'agit aussi, comme pour toute modélisation mathématique formelle en économie, de mettre à jour, le cas échéant, des enchaînements rationnels qui n'étaient pas intuitifs à première vue.

En premier lieu, nous allons résumer deux études devenues classiques de récit analytique, publiées dans les années 1990 dans les meilleures revues de science économique, dont l'une a pour coauteur P. Milgrom, prix Nobel d'économie en 2020 (pour des travaux différents et relatifs aux mécanismes d'enchères). Elles fourniront un guide méthodologique – un prolégomène – à toute étude future des relations entre commanditaires et peintres sous le prisme de la théorie des jeux.

L'un des travaux les plus réputés en la matière est l'article de Greif publié en 1993 dans l'*American Economic Review* sous l'intitulé "*Contract Enforceability and Economic Institution in Early Trade: The Maghribi Traders' Coalition*". L'auteur y étudie certaines interactions entre les institutions sociales et économiques, et les relations entre des institutions de marché et des institutions hors marché. Plus précisément, il considère les développements historiques et institutionnels qui ont permis l'expansion du commerce sur de longues distances au XI^e siècle, et plus spécifiquement sur le cas des marchands juifs du nord de l'Afrique – les "*Maghribi traders*" - et leurs agents commerciaux au Levant.⁹⁴³ Il développe de façon mathématisée une modélisation de type théorie des jeux pour comprendre les caractéristiques du problème à résoudre pour ces *maghribi* et calcule alors les stratégies d'équilibre.

Au XI^e siècle, le commerce international dans la Méditerranée était libre, privé et compétitif. De nombreux facteurs de risque pesaient sur cette activité économique d'exportation de marchandises: durée du voyage, risques de naufrage, et surtout vol de marchandises une fois acheminées sur place. Pour gérer ses risques et cette complexité, les *maghribi* opéraient au travers d'agents ultramarins. Les agents fournissaient les services de déchargement, de chargement, de paiement des droits de douane, des frais de corruption, des frais de transport,

⁹⁴³ Cf. Greif (1993), p.525.

de stockage et de commercialisation, décidaient à qui vendre et à quelles conditions de crédit. Les profits étaient partagés entre les *maghribi* du nord de l’Afrique et leur agent éloignés de quelques milliers de kilomètres.⁹⁴⁴

Comme le souligne Greif, ce type de relation d’affaire fait naître un problème de confiance et de fiabilité (*commitment*). L’agent outre-mer était parfaitement en mesure de confisquer les profits ou les marchandises. Pour que la coopération soit mutuellement bénéfique, un mécanisme était nécessaire pour surmonter ce problème de *commitment* par lequel un agent pouvait s’engager *ex ante* (*i.e.*, avant de recevoir les biens du marchand), et de façon crédible, à être honnête *ex post*.⁹⁴⁵ La difficulté de cette configuration réside dans le fait qu’il ne pouvait pas, dans les faits, exister de contrat pouvant être exécuté par un juge dans des conditions légales. Les coûts de transaction, de signature et l’impossibilité de prévoir tous les détails de la relation commerciale sur place rendaient la formule du contrat non pertinente. Les *maghribi* étaient ainsi typiquement confrontés à un problème “principal-agent”.

Cette situation peut être étudiée par la théorie des jeux répétés avec contrôle imparfait qui permet de comprendre comment résoudre un problème de *commitment* sans système juridique efficace. Le modèle ne distingue pas – pour être réaliste – selon que l’agent est honnête ou enclin à la malhonnêteté. Il étudie la possibilité d’une solution collective à ce problème, lorsque l’information sur l’agent (“a-t-il volé ou a-t-il été honnête ?”) est collectivement disponible pour les marchands *maghribi*, et qu’elle déclenche automatiquement des comportements de tous les marchands *maghribi* consistant à ce qu’aucun n’emploie plus jamais un agent qui aurait triché. Il s’agit d’un mécanisme de stratégie de punition multilatérale.

Le modèle étudie analytiquement les conditions de l’arbitrage de l’agent entre a) soit tromper son marchand une fois et encaisser le prix de la marchandise une fois mais ne plus travailler du tout ensuite avec l’ensemble des *maghribi*; et b) adopter un comportement honnête, recevoir la part prévue du profit partagé avec le marchand et continuer à travailler plus tard avec l’ensemble des marchands *maghribi*. De façon très comparable au modèle de Shapiro-Stiglitz présenté dans l’encadré technique n°3 *supra*, Greif en déduit le niveau de la rémunération optimale de l’agent, c’est-à-dire la rémunération minimale à partir de laquelle la meilleure réponse de l’agent consiste, dans son propre intérêt, à être honnête et à ne pas voler la marchandise exportée par le *maghribi*. Greif calcule que, pour un agent qui a une tendance à

⁹⁴⁴ Cf. Greif (1993), p.527.

⁹⁴⁵ Cf. Greif (1993), p.528.

tricher, le salaire optimal est plus élevé que pour un agent qui a tendance à être honnête – c’est le marchand qui a des tendances à l’honnêteté qui se manifestera en premier dans une négociation à rémunération ascendante et c’est donc avec lui que les marchands *maghribi* choisiront de travailler en priorité.⁹⁴⁶

Au total, les marchands exportateurs juifs du XI^e siècle pouvaient gérer le problème “principal-agent” de leurs agents commerciaux au loin grâce à un mécanisme de réputation et, le cas échéant, de punition multilatérale d’un agent indélicat, mécanisme qui fonctionnait grâce à l’échange d’informations des marchands entre eux, auquel chacun avait intérêt. Ce mécanisme de coalition constitue une différence significative par rapport au modèle de Shapiro-Stiglitz sur le salaire d’efficience, étudié précédemment, et qui n’envisageait qu’une stratégie de punition bilatérale (*i.e.*, le licenciement du salarié peu zélé). Greif montre clairement qu’une stratégie de punition bilatérale, par laquelle (et contrairement au cas précédent) le marchand ne conditionne pas son recrutement de l’agent à sa conduite passée, est inopérante. En effet, dans ces conditions, il serait impossible à un marchand de recruter un agent pour une seule période car l’agent aurait toujours intérêt à tricher et voler la marchandise. L’intérêt de la stratégie de punition multilatérale réside précisément dans le coût très élevé d’un comportement malhonnête pour l’agent, lié à l’impossibilité future de travailler avec *l’ensemble* des marchands de la coalition consécutive au fait d’avoir trompé initialement l’un d’eux.⁹⁴⁷

L’étude de Greif montre l’intérêt d’une approche transdisciplinaire où les concepts d’analyse économique contemporaine trouvent à s’appliquer et expliquer des situations historiques anciennes. Elle mobilise à cette fin la théorie des jeux, et plus particulièrement des jeux répétés avec coalitions. Une autre étude de Greif, publiée en 2014 et coécrites avec P. Milgrom (futur prix Nobel d’économie en 2020) et B. Weingast dans le *Journal of Political Economy*, intitulée “*Coordination, commitment and enforcement : the case of the merchant guild*”, présente l’intérêt supplémentaire de faire porter l’analyse sur une justification de l’existence d’institutions telle que les guildes.⁹⁴⁸ Le cas historique envisagé est celui des foires marchandes en Champagne au XII^e et XIII^e siècle et de leurs relations avec les pouvoirs politiques locaux, lesquels, une fois établis les foires sur leur territoire, peuvent être tentés de renier leurs

⁹⁴⁶ Cf. Greif (1993), pp.533 s.

⁹⁴⁷ Cf. Greif (1993), p.537.

⁹⁴⁸ En l’espèce, il s’agit de guildes marchandes, à distinguer donc en partie des guildes artisanales auxquelles appartiennent les guildes de peintres étudiées *supra*.

engagements à respecter les droits des commerçants étrangers une fois installés, et les spolier de leurs marchandises.

Nous retrouvons ici un problème de *commitment*.⁹⁴⁹ Selon Greif et ses coauteurs, les sources historiques suggèrent que la relation entre le seigneur local et les marchands n'étaient pas définies par des arrangements bilatéraux ou multilatéraux, mais gérées par des administrations dont le siège n'était pas situé dans le territoire du seigneur local, avaient des pouvoirs réglementaires sur les marchands qui en étaient membres, et supervisaient l'activité de ces marchands sur le territoire étranger. Ces structures administratives étaient capables de coordonner et parfois d'imposer aux marchands des réponses coordonnées à des transgressions des pouvoirs locaux : les embargos.⁹⁵⁰ Pour rendre compte de la rationalité économique de l'existence de ces guildes défendant les intérêts des marchands établissant des activités sur un territoire étranger, Greif et ses coauteurs commencent par rappeler que le problème central ici est de savoir si le dirigeant va garantir la sécurité des marchés étrangers.

La théorie des jeux répétés pourrait suggérer que ce problème de *commitment* pourrait être résolu par un mécanisme de réputation bilatérale. En réalité, l'article montre que ce mécanisme ne fonctionne pas et ne peut pas résoudre le problème de *commitment*: l'effet sur le volume de commerce de la place d'un marchand qui se retirerait de la foire après avoir été spolié une fois est pratiquement nul.

Une possibilité pour augmenter le coût de la punition du seigneur local et indélicat serait alors d'envisager une réponse multilatérale de tous les marchands: c'est le mécanisme de réputation multilatérale qui est analysé dans le cas des *Maghribi* juifs par Greif (1993) et présenté *supra*. Mais dans le cas des foires médiévales, le mécanisme de réputation multilatérale doit être complété par une organisation qui a la possibilité de coordonner les décisions d'embargo et de les appliquer en imposant des sanctions à ses membres qui voudraient contourner l'embargo.⁹⁵¹ En effet, en cas de sanction multilatérale mais sans institution capable de faire appliquer le mécanisme de punition, un marchand isolé (et sans doute relativement peu scrupuleux) aurait un intérêt économique clair à contourner l'embargo et continuer à commercer avec les pouvoirs locaux.

⁹⁴⁹ Cf. Greif *et al.* (1994), p.746.

⁹⁵⁰ Cf. Greif *et al.* (1994), p.748.

⁹⁵¹ Cf. Greif *et al.* (1994), pp.751-752.

Pour l'essentiel, la guilde marchande constitue ce corps administratif qui supervise les opérations lointaines des marchands sur un territoire donné. Elle conditionne le commerce futur à une protection passée adéquate et utilise la menace d'ostracisme pour obtenir la sécurité des échanges.⁹⁵² Formellement, les auteurs développent leur modèle de théorie des jeux, avec deux acteurs (une cité et des marchands individuels) et l'objectif de maximiser le volume de commerce. Si les marchands sont isolés (notamment en termes d'information); les auteurs montrent assez rapidement que dans ce contexte, aucun équilibre de Nash n'existe qui puisse conduire à un niveau optimal de commerce. Ils montrent aussi qu'en cas de mécanisme de réputation multilatérale non coordonnée, le résultat n'est pas très éloigné du précédent. Un troisième jeu modélise alors le cas d'une guilde marchande possédant un pouvoir de coordination par lequel la totalité des marchands punissent la cité en refusant de commercer sur son marché si elle a spolié un marchand. La guilde a un représentant qui est chargé d'organiser ce mécanisme de punition multilatérale. Quand une cité spolie un sous-ensemble de commerçants, la guilde applique un boycott valable pour l'ensemble des commerçants. Dans ce type de situation, un commerçant peut contourner l'embargo mais il a le risque de se faire spolier et/ou sera sanctionné par la guilde.

Au final, le modèle prédit que les gouvernants ont intérêt à encourager l'établissement de guildes marchandes avec des droits spécifiques et une organisation efficace, car elles permettent d'augmenter efficacement le volume du commerce.⁹⁵³

Plusieurs points peuvent être retenus de cette présentation rapide de deux références bien connues des économistes en matière de récit analytique, par rapport à la tentative de Nelson et Zeckhauser:

- En premier lieu, il importe de considérer que la théorie des jeux coopératifs ou non coopératifs inclue la théorie des jeux répétés, *i.e.*, avec plusieurs étapes, et qui considère des interactions dans la durée, avec une place pour la réputation des acteurs – un actif incorporel important pour les peintres. L'idée de s'intéresser à des jeux répétés avait d'ailleurs été bien entrevue par les historiens De Marchi et van Miegroet, mais pas développée.⁹⁵⁴

⁹⁵² Cf. Greif *et al.* (1994), p.755.

⁹⁵³ Cf. Greif *et al.* (1994), pp.762-772.

⁹⁵⁴ Cf. De Marchi et van Miegroet (2000), p.157.

- En second lieu, il convient de bien définir les objectifs et les contraintes de chaque acteur pour pouvoir formaliser un modèle de façon analytique. Sans cet aspect, il n'est pas vraiment d'application de la théorie des jeux, qui emploie des outils mathématiques pour ses démonstrations. Nelson et Zeckhauser ne procèdent à aucune formalisation d'analyse économique. Ils ne connaissent pas bien ce qu'est une "contrainte" au sens économique. Dans leur ouvrage, ils évoquent à ce sujet des contraintes physiques (comme un seul autel par chapelle latérale) ou des contraintes de décorum (en référence aux visites de saint Charles Borromée pour limiter certains « excès » de décoration dans des lieux sacrés) ou des contraintes réglementaires comme à Florence où une tour privée ne pouvait pas être plus élevée que celle des principaux bâtiments publics⁹⁵⁵ Tout cela est bien vague pour l'analyse économique. Plus judicieuse, éventuellement, pourrait être leur remarque quant à l'existence de contraintes sur la disponibilité de certains peintres très recherchés. Toutefois, ce point n'est pas nécessairement avéré du point de vue historique. Comme le note M. Hochmann, la glorification des artistes célèbres est de manière générale une tradition qui se rencontre moins à Venise (le cas de l'Arétin pouvant constituer une exception). Cet auteur a aussi considéré que Venise était en retard par rapport à Rome et à Florence de ce point de vue et que la condition du peintre y demeurait un peu près ce qu'elle était au Moyen-âge.⁹⁵⁶ Il aurait surtout été plus pertinent pour Nelson et Zeckhauser d'évoquer la concurrence entre les peintres au XVIe siècle : c'est notre point suivant.
- Troisièmement, il est sans doute pertinent que le modèle de théorie des jeux à construire tienne compte d'un **paramètre lié à la concurrence entre peintres**. Déjà Vasari faisait valoir l'influence de facteur économique au début de la vie du Pérugin donc (dès le XVe siècle) quand il considérait que le grand nombre de talents artistiques à Florence facilitait une concurrence toujours plus grande, des prestations de haute qualité et - puisque la cité natale comptait déjà tant de bons peintres - une tendance à privilégier les commandes de l'extérieur surtout quand elles venaient de cours princières.⁹⁵⁷ Warnke note aussi que « dans les antichambres des palais où les artistes étaient confrontés à une forme encore larvée de libre concurrence, l'atmosphère était tendue. Les pratiques et les

⁹⁵⁵ Cf. Nelson et Zeckhauser (2008), pp.55-59.

⁹⁵⁶ Cf. Hochmann (1992), p.58.

⁹⁵⁷ Cité par Esch (2002), p.26.

comportements qui en résultent ne sont pas tombés en désuétude lorsque vint l'heure de la concurrence pour le marché ». ⁹⁵⁸

- Quatrièmement, qu'il est éventuellement possible d'intégrer l'influence de structures corporatives dans ces modélisations de théorie des jeux, comme l'ont fait Greif *et al.* (1994) sous la forme d'une institution capable de faire appliquer un embargo. Pour les corporations de peintres, comme nous allons le voir et sous le bénéfice de l'étude *supra*, l'influence pourrait se matérialiser soit sur le degré de qualité des peintures produites par les peintres faisant partie de la guilde, soit sur leur influence sur le degré de concurrence entre peintres même si notre étude transdisciplinaire suggère que cette influence pourrait avoir décliné au cours du XVIe siècle (une conjecture qui demeure, comme nous l'avons dit, à préciser par les recherches historiques futures).
- Cinquièmement, il est préférable pour notre sujet de modéliser des jeux avec deux acteurs et non trois. L'essai de Nelson et Zeckhauser d'intégrer un troisième acteur (le « public ») bute en effet sur des problèmes et des limites tant du point de vue économique que – surtout – du point de vue historique, comme nous l'avons montré.

Il ne relève pas du champ de ce travail de développer un modèle analytique de théorie des jeux pour analyser de façon formelle les principaux aspects de la relation entre commanditaires et peintres au *Cinquecento*. Le sujet relève de la théorie de jeux, du récit analytique et, *in fine*, d'un article de science économique complètement développé pour une revue académique. Toutefois les développements historiographiques qui précèdent permettent sans doute d'en présenter, de façon littéraire, certaines caractéristiques et propriétés nécessaires ou souhaitables – c'est même là une de leur finalité dans le cadre d'une approche transdisciplinaire.

En ce qui concerne les commanditaires, il serait possible du point de vue de l'analyse économique contemporaine de définir une fonction objectif comportant deux variables partiellement substituables, l'une représentative de la magnificence de la commande et l'autre de sa splendeur (aux sens que nous avons précisés dans le chapitre relatif à la demande et sur la base des travaux d'assez nombreux historiens). Ces deux objectifs peuvent coexister au sein d'une même personne, comme nous l'avons montré *supra*. L'accent relatif mis sur l'un ou l'autre serait mesuré par des paramètres exogènes fixes et caractéristiques du commanditaire. Pour ce qui est des contraintes dans le programme d'optimisation des commanditaires, il serait

⁹⁵⁸ Cf. Warnke (1989), p.126.

possible de retenir, outre l'habituelle contrainte budgétaire, une contrainte de disponibilité des peintres qui est fonction du degré de concurrence entre eux, sachant qu'un peintre de moindre réputation peut être moins rémunéré, toutes choses égales par ailleurs.

Chaque peintre pourrait être caractérisé par deux paramètres exogènes fixes, l'un représentatif de son style (au sens décrit notamment par Robert Klein) qui contribuerait, selon son niveau, à satisfaire le seul besoin de splendeur du mécène, et un paramètre de signalement de la réputation du peintre qui contribuerait, selon son niveau, à satisfaire le seul besoin de magnificence du mécène. Ce paramètre pourrait prendre deux valeurs possibles, selon qu'il caractériserait un peintre réputé (par exemple, bénéficiant de commandes publiques) ou non.

En ce qui concerne le programme de maximisation de l'utilité des peintres eux-mêmes, sur la base de l'étude historiographique qui précède, il serait *a priori* envisageable de considérer une fonction objectif comportant deux variables partiellement substituables: la rémunération immédiate liée au prix de la commande et le niveau de réputation du peintre – gage de rémunérations futures – laquelle est à son tour liée à la réputation du commanditaire qui l'emploie. Ainsi défini, le programme des peintres constituerait un élément d'un jeu répété, où chaque étape ultérieure du jeu représenterait une commande d'un mécène.

Une mise en forme analytique de ces deux programmes de maximisation du commanditaire et du peintre et la résolution du jeu permettrait de *définir les caractéristiques de la commande à l'équilibre et notamment son prix*. Le modèle permettrait ainsi de formuler des résultats théoriques qui resteraient alors à confirmer par des travaux historiques ultérieurs, sur données contractuelles notamment, à partir de livres de comptes comme nous les avons présenté *supra*.

L'intérêt de cette démarche réside notamment dans l'apport de sa démarche transdisciplinaire: les principaux enseignements de la recherche des historiens sur le sujet influenceraient directement la construction des caractéristiques formelles du modèle de théorie des jeux, la résolution du modèle amènerait alors les économistes à suggérer des résultats et des corrélations non intuitives entre certaines variables, les historiens pourraient alors tester ces conjectures sur les données empiriques pour les valider (ou, dans le cas contraire, amener à enrichir ou modifier le modèle économique). Pour les historiens de l'art, elle permettrait en particulier d'étudier de plus près et de façon formalisée les comportements concurrentiels entre commanditaires et entre peintres au *Cinquecento*.

Conclusion

L'analyse de l'offre de peintures au *Cinquecento* confirme qu'à partir de cette période, certaines peintures ne se limitent plus aux autels et aux chefs-d'œuvre⁹⁵⁹ mais sont produites en série, selon des critères esthétiques normalisés, et pour un marché qui en fixe le prix. Cette évolution répond à l'essor de la demande de peintures étudiée au chapitre précédent. Les historiens de l'art qui se sont penchés sur le sujet depuis une trentaine d'années ont globalement abordé le sujet en soulignant les phénomènes de spécialisation des peintres, d'innovations de produits, de diversification des genres, de changement d'organisation du travail.⁹⁶⁰ La dynamique de ces évolutions est toutefois très hétérogène : la diversification des genres demeure encore contenue (il existe très peu de natures-mortes au *Cinquecento*), les sujets non religieux ne se développent guère avant le dernier tiers du siècle, chaque zone géographique présente ses spécificités (e.g., l'essor tardif d'un marché de la peintures à Bologne, pas avant les dernières années du siècle).

Ce développement d'une standardisation de la production de peintures chez certains producteurs, notamment quant aux caractéristiques esthétiques de la peinture produite, permet des gains de productivité d'ailleurs attestés par les commentateurs de l'époque. Une question historique et économique d'intérêt liée à ce constat porte sur l'évolution des prix de la peinture sur ce « marché » naissant. Nous avons montré qu'en la matière, le calcul d'un tel indice soulève d'assez redoutables questions économétriques sur lesquelles portent encore aujourd'hui des publications dans d'excellents journaux académiques d'économistes et d'économètres. La littérature doit sans doute encore se développer mais des premiers résultats semblent confirmer un tassement du prix moyen des peintures au XVIe siècle, cohérent avec des gains de productivité significatifs alors qu'au même moment la demande se développe sensiblement dans les dernières décennies du XVIe siècle.

Le *Cinquecento* voit aussi apparaître, mais de façon ténue, certaines institutions dont l'existence est étroitement attachée à celle d'un marché de peintures : les foires artistiques, les enchères, les marchands— trois fonctions dont le stade de développement demeure encore modeste en Italie à l'époque.

⁹⁵⁹ Cf. Guerzoni (2011), p.32.

⁹⁶⁰ Cf. Ormrod (1999), pp.545 s.

Dans le même temps que se développe cette offre de peintures sur un marché, s'affirme aussi la conscience de ce qu'un tableau peut constituer une œuvre d'art unique, aux propriétés esthétiques sans équivalent dans d'autres peintures – en termes économiques, la conscience de la peinture comme un bien non-homogène, dont l'échange ne peut alors pas avoir lieu sur un marché. Cette prise de conscience, dont Vasari sera l'un des hérauts les plus réputés, implique un rejet croissant, au moins de la part de certains peintres, du fonctionnement et du rôle des guildes héritées du Moyen-Age, au profit d'Académies plus en phase avec la formation de certains peintres aspirant, par une organisation libérale de leur activité, à rejoindre une sphère artistique aux côtés des lettrés et des humanistes. Là encore, les réalités historiques offrent un camaïeu d'évolutions hétérogènes, avec des Académies apparaissant plus ou moins tôt au XVI^e siècle, et pouvant par exemple coexister avec des dispositifs corporatistes (*l'Arte*) jusqu'au XVII^e siècle. Certaines questions historiques semblent mériter encore des recherches systématiques en la matière, par exemple sur les missions théoriques et le rôle effectif des guildes et Académies au cours du temps, les modes de vente de tableaux dans des canaux de distribution non exclusivement consacrés aux objets d'art, l'émergence de la fonction d'évaluateur du prix de l'œuvre – tous ces sujets méritant sans doute de faire l'objet de distinctions géographiques selon les zones étudiées.

La question du rôle effectif des guildes en général et des guildes de peintres en particulier intéresse d'autant plus les économistes que ces derniers ont toutes les raisons de considérer que la peinture ne peut pas faire l'objet d'un marché parfait. Les échanges de gré-à-gré de peintures peuvent donc s'effondrer en l'absence de dispositif ou d'institutions qui indiquent de façon fiable aux consommateurs la qualité de la peinture vendue. Le débat est relativement intense, depuis une trentaine d'années notamment entre historiens anglo-saxons, qui a globalement conduit à une réévaluation prudemment positive du rôle des guildes. L'analyse économique contemporaine fournit deux éléments de compréhension à ce sujet : les guildes ont probablement positivement contribué aux volumes d'échanges de peintures en assurant relativement efficacement un niveau minimal de qualité des peintures en Italie (cf. Gustaffson) ; et dans le même temps leur influence réelle aurait pâti de la montée en charge de ces échanges (cf. Desmet et Parente).

Les ventes de peintures de gré-à-gré, qui sont le corollaire de la caractéristique économique de non-homogénéité de ces biens, renvoient à la relation et aux négociations contractuelles entre peintres et commanditaires. Les historiens ont étudié ces relations pour l'essentiel afin de distinguer les facteurs qui contribuent le plus à l'établissement du prix des tableaux au XVI^e

siècle italien. La variété de ces facteurs peut être grande mais il semble que certaines régularités émergent: le prix d'une peinture au XVIe siècle, quand il était négocié entre un commanditaire privé et un peintre, résultait régulièrement d'une négociation menée une fois l'œuvre achevée ; les peintres pouvaient arbitrer entre rémunération immédiate et réputation du commanditaire ; le contexte concurrentiel dans la zone géographique où la peinture est achetée constituait un élément significatif de la négociation du prix. Par contre, il ne semble pas que les mécènes exerçaient souvent un contrôle formel strict sur les œuvres commandées. Nous avons surtout montré que la méthode économique du récit analytique, qui mobilise les outils méthodologiques issus de la théorie des jeux, était de nature à analyser valablement la rationalité économique de ces négociations, ainsi que la variété apparente des résultats auxquels elles aboutissent.

Au final, l'étude de l'offre de peintures au XVIe siècle italien offre une grande variété de thèmes d'étude pour l'économiste : la mise en place d'un marché naissant, sa régulation dans la mesure où ce marché est structurellement sujet à des défaillances, et des interactions stratégiques complexes entre acheteur et vendeurs de gré-à-gré. Sur chacun de ces trois thèmes, nous avons montré les avancées récentes des recherches historiques, et comment l'analyse économique pouvait fournir de nouvelles pistes de recherche future.

CONCLUSION GENERALE

Quelques enseignements plus généraux peuvent être tirés de notre étude qui approche désormais de son terme.

1. L'approche transdisciplinaire que nous avons essayé de développer dans notre travail requiert une véritable maïeutique entre les disciplines, et pas uniquement une juxtaposition des méthodes propres à chaque discipline. Comme le notait justement un historien de l'art au début des années 2000⁹⁶¹, la difficulté de l'interdisciplinarité est que "beaucoup pensent qu'il est suffisant de mettre dans la même salle deux spécialistes. L'interdisciplinarité en réalité doit plutôt être le fait d'une seule tête, d'un seul esprit ou au moins dans deux têtes mais où chacune des deux têtes a la sensibilité et une capacité de compréhension des états interrogés de l'autre". Il ne peut y avoir, semble-t-il, d'interdisciplinarité valable que quand le programme de travail d'une discipline sur un objet donné est modifié par les analyses de l'autre discipline.

Dans le cadre de notre étude, nous avons pu noter que l'utilisation inconsidérée par certains économistes de certaines bases de données restreintes (Reilinger, Sohm...) n'était pas de nature à fournir de bons résultats, et appelait plutôt un travail pour constituer des bases de données plus méticuleusement construites. En retour, de telles bases de données ne sont en mesure de fournir des enseignements méthodologiquement fiables que si des méthodes économétriques sont appliquées par les spécialistes de la discipline. Par exemple, la question de l'existence ou non d'un "goût des *cittadini*" ou des patriciens à Venise au XVI^e siècle pourrait aussi trouver des éléments de réponse objectifs dans l'utilisation de l'économétrie pour identifier des régularités statistiques significatives, ou l'absence de telles régularités. Les théories de la consommation peuvent amener les historiens à chercher l'existence de certains motifs sur lesquels ils se sont pour le moment encore relativement peu penchés (transmission d'un capital culturel). L'étude de la productivité des peintres permet d'aborder dans un cadre cohérent de nombreuses questions intéressantes (standardisation de la production, nouvelles formes de distribution, tactiques marketing, compression des coûts...). L'analyse du besoin de signaler la qualité des peintures produites amène à étudier le rôle historique des corporations de peintres sous un angle renouvelé qui évite certains anachronismes.

⁹⁶¹ Cf. Esch (2002), p.48.

La transdisciplinarité gagne donc à ce que chaque spécialiste d'une discipline s'approprie les méthodes et les critères de scientificité requis par l'autre discipline, ce qui requiert en général beaucoup de temps. L'enjeu est toutefois important: il permet d'éviter les fausses routes (comme la querelle décliniste dans les années 1950 pour le sujet qui nous concerne), les contresens (comme ceux des travaux anthropologiques de Douglas et Isherwood (1979) sur la consommation), les oublis (comme l'oubli de la structure concurrentielle du marché de la peinture chez Nelson et Zeckhauser (2008)), les conclusions précipitées (comme la "démonstration" de l'existence d'un marché parfait de la peinture italienne par Etro (2018)) – ce qui, au final, contribue à faire avancer la recherche sur des chemins qui mènent à des résultats prudents et probants.

La démarche transdisciplinaire que j'ai essayée de mettre en oeuvre dans cette thèse n'est pas toujours aisée à mener et à transmettre. Elle nécessite en particulier d'étudier de près les aspects d'une discipline universitaire dans laquelle l'on n'est pas spécialisé. Le présent travail suggère que je me suis au moins efforcé, en tant qu'économiste, de consacrer un temps significatif à l'étude des écrits des historiens de l'art. Pour les historiens, une maîtrise de base de l'économétrie et de la théorie des jeux serait sans doute utile pour faciliter le dialogue. Elle est parfaitement possible sur la base de manuels très abordables.⁹⁶²

2. Un deuxième enseignement réside dans la diversité des instruments d'analyse économique qui ont dû être mobilisés pour mener à bien cette étude sur les peintures du XVI^e siècle italien : modèles de croissance à long terme (Solow), de développement (Lewis), théories de la consommation (Leibenstein et modèles post-vebleniens), théorie des jeux (modes de consommation, comportements distinctifs, interactions entre commanditaires et peintres), économétrie des données de panels, récit analytique (Milgrom), théorie des institutions, régressions hédoniques pour calculer des indices de prix, théorie des asymétries d'information (Akerlof) et des défaillances de marchés, théorie du producteur (Gustafsson), théorie de la concurrence et des institutions (Desmet et Parente) ont tour à tour été utilisés dans notre étude, pour ne citer que les principales références. C'est dire si la transdisciplinarité a vocation à mobiliser une bonne partie de la panoplie des outils méthodologiques développés par l'analyse économique depuis les années 1950. Ceci est conceptuellement exigeant pour un économiste dont la discipline est, comme d'autres, marquée par une tendance forte à la spécialisation sur des champs de plus en plus restreints. Il se confirme donc qu'un économiste doit prendre soin

⁹⁶² Pour l'économétrie : Gujarati (1995). Pour la théorie des jeux : Gibbons (1992).

de continuer à bien maîtriser une large palette de branches de l'économie, en résistant à une tendance à l'ultra-spécialisation qu'induit la nécessité de publier. Ce type de défi existe moins, par nature, semble-t-il, pour un historien.

3. Il convient de constater que les progrès des connaissances historiques et économiques pour notre sujet d'étude ont été considérables depuis les années 1970. Avant le dernier quart du XXe siècle, l'histoire sociale de l'art était encore balbutiante. Depuis, les méthodes de recherche ont été bouleversées. En histoire, l'utilisation croissante des bases de données, y compris numériques, a permis d'introduire l'utilisation, encore simplifiée, de la statistique et une attention à la justification des arguments par les sources documentaires. Le contraste est important avec les approches plus « globales » de l'histoire marxiste de l'art, des premières générations de sociologues (même si Sombart se distingue par son soin à apporter des éclairages statistiques), et même certaines généralisations un peu rapides des débuts de l'histoire sociale de l'art avec Goldthwaite à la fin des années 1980. L'essentiel des éléments d'analyse de notre étude est présenté dans des travaux qui datent de moins de trente ans. Quant à l'analyse économique, elle était presque inexistante avant la deuxième moitié du XXe siècle. Il est donc en partie compréhensible que les chercheurs en histoire sociale de l'art ont pu ignorer des progrès de la réflexion économique qui étaient apparus très récemment. Toutefois il nous est apparu à différentes reprises que les idées circulaient relativement lentement entre disciplines. L'analyse par Douglas et Isherwood (1979) de la théorie de la consommation, vingt-cinq ans après les travaux fondateurs de Modigliani et Brumberg (1954), est d'un aveuglement difficilement compréhensible. Les publications plus ou moins économétriques dans les colloques d'histoire de l'art des années 1990 et 2000, alors qu'au même moment fleurit une littérature économétrique sur les indices de prix hédoniques, interrogent aussi.

4. Ce constat des progrès des deux disciplines historiques et économiques sur le passé récent ne fait pas obstacle à l'observation de la pertinence des intuitions de grands pionniers des époques antérieures. Notre travail a montré comment et combien l'héritage d'auteurs comme Veblen, Sombart et Wackernagel est connu, reconnu et intégré par les historiens des générations plus récentes en ce qui concerne notre sujet. Les progrès de la recherche pour notre sujet ont moins porté sur les grandes thématiques, que sur leur justification empirique qui amène naturellement à affiner, corriger et amender, quand cela est nécessaire, les intuitions des pionniers d'avant le milieu du XXe siècle. Nous avons rappelé que Wackernagel estimait déjà

que le luxe privé distingue nettement le *Cinquecento* du *Quattrocento*⁹⁶³ - une phrase qu'aurait pu écrire Sombart. Wackernagel a aussi été l'un des premiers historiens à évoquer l'idée de "marché de l'art" au *Cinquecento*. Les bases théoriques du travail actuel sur données statistiques des chercheurs en histoire sociale de l'art manqueraient si ces précurseurs n'avaient pas formulé en premier lieu les bonnes questions et commencé à contribuer à y répondre, avec les moyens méthodologiques qui étaient à leur disposition à leur époque. En ce sens, la partie que nous avons consacrée dans notre étude aux travaux des intellectuels antérieurs à 1970 ne doit pas être perçue comme un exercice sans rapport avec les travaux de recherche contemporains quant à l'influence des facteurs économiques sur la peinture italienne au XVIe siècle: elle en constitue au contraire l'indispensable préalable, qui à ce jour n'a pas été invalidé.

5. L'analyse statistique et économétrique des bases de données patiemment construites par les historiens sur les trente dernières années comportera toujours la limite de la disponibilité des données et des inévitables biais de composition des échantillons. Les données notariées sont certes heureusement assez abondantes à Venise au XVIe siècle mais comme le souligne avec pertinence I. Cecchini, le problème de l'utilisation des inventaires est qu'ils ne mesurent que des stocks et ne permettent pas de mesurer des flux de consommation.⁹⁶⁴ C'est l'intérêt des données fiscales, en général, que d'offrir la possibilité d'interpoler les flux à partir des recettes fiscales qu'ils ont occasionnées. Les données douanières aussi portent sur des flux mais elles ne sont pas de bonne qualité pour le XVIe apparemment. Plus encore, des données comptables, comme celles recueillies par Guerzoni pour le duc d'Este au XVIe siècle, sont intéressantes car elles mesurent très souvent des flux et le prix des échanges de biens – et même si dans le cas ferrarais qu'étudie Guerzoni, les achats de peintures sont peu nombreux. Par ailleurs, les difficultés existent aussi au moment d'étudier les spécificités locales de la question que nous avons étudiée: la multiplicité d'entités comme Florence, Venise, Rome, Bologne, Sienne, Milan ou Mantoue par exemple et la disponibilité très variable des données dans chacune de ces villes⁹⁶⁵ incitent à la prudence en présence de toute généralisation à partir de données issues des archives d'une seule cité.⁹⁶⁶

⁹⁶³ Cf. Wackernagel (1938), p.156.

⁹⁶⁴ Cf. Cecchini (2000), p.20.

⁹⁶⁵ Cf. Shell (1995), p.19, qui souligne les documents de première main sur la situation générale des arts à Milan à la fin du XVe et début du XVIe siècle sont relativement rares.

⁹⁶⁶ Cf. Fantoni, Matthew et Matthews Grieco (2003), p.11.

L'on touche ici une des caractéristiques incontournable et contraignante de la complexité de l'histoire de l'art italien au XVI^e siècle: son polycentrisme fait facilement obstacle à des conclusions globales. La production artistique italienne est marquée par une tendance forte à un polycentrisme avec une multiplicité de contacts mutuels.⁹⁶⁷

Au total, des limites significatives existent quant à la portée et à l'interprétation des résultats qui pourront être obtenus à l'avenir par un traitement économétrique même adéquat des bases de données des historiens: la nature même des données limite l'intérêt de l'exercice. La statistique et les bases de données ne pourront donc pas être à l'avenir l'unique horizon indépassable de l'histoire sociale de l'art en général, et de la peinture du *Cinquecento* en particulier. Il reste qu'une exploitation économétriquement correcte des bases de données des historiens reste à ce jour le plus souvent encore à mener, ce qui milite pour des collaborations entre historiens de l'art et économètres. Pour mémoire, et contrairement à ce qu'une opinion parfois répandue chez les historiens de l'art peut suggérer, le travail économétrique de Montias, comme nous l'avons indiqué dans ce travail, est en réalité déficient.

6. Tout au long de notre étude, l'emploi de la bibliographie comme outil de recherche nous est apparu bien différent entre historiens et économistes. Il nous a semblé moins aisé d'accéder à un panorama de l'état de la recherche sur une question donnée en histoire qu'en économie. L'intérêt d'une étude de recherche en histoire est normalement en bonne partie lié à l'originalité de ses sources documentaires, ce qui pourrait expliquer au moins en partie que réaliser un état de l'art sur la question est moins pertinent, ce qui demeurerait d'ailleurs discutable. En économie, en revanche, un article de recherche qui ne réaliserait pas une revue de la littérature antérieure sur la question étudiée serait probablement sanctionné (et donc non publié). L'avantage de la démarche est que, le taux de sélection dans les revues d'économie étant compris entre 75% et 92%, une revue de la littérature publiée permet d'avoir rapidement une idée fiable de l'état de la recherche sur une question, à partir de travaux de qualité. Peut-être aussi, pour reprendre l'intuition d'Esch, l'historien contemporain préfère-t-il porter son attention sur des domaines bien circonscrits, sur des périodes relativement brèves, alors que l'économiste étudiant des sujets historiques a davantage tendance à "donner à ses arguments de recherche un domaine plus ample, un espace temporel plus long" et qui laisse donc davantage de place à une bibliographie évoquant les travaux antérieurs portant sur la même

⁹⁶⁷ Cf. Castelnovo et Ginzburg (1981), p.52s, qui font du schéma centre/périphérie une clé de lecture de l'histoire formelle de l'art italien de la Renaissance.

question.⁹⁶⁸ Dans tous les cas, la démarche historique sur données empiriques obéit à d'autres contraintes de scientificité que celle de l'analyse économique, ce qui est compréhensible en soi. Toutefois la conséquence, à notre sens du moins, peut être une relative lenteur dans la diffusion des idées et résultats récents des recherches historiques. Souvent nous avons constaté que les bibliographies d'études ou d'ouvrages importants pour notre sujet ne mentionnaient pas d'autres études ou ouvrages eux-mêmes pertinents. En particulier, nous avons pu avoir l'impression que des formes de barrières linguistiques amenaient souvent les historiens anglo-saxons à méconnaître le travail des historiens de langue latine sur notre sujet – et sans doute pourra-t-on trouver des exemples dans le sens opposé. Ce phénomène a été résolu en science économique de façon assez radicale : la langue de recherche quasi-unique y est l'anglais, et tout économiste qui cherche à publier dans des journaux de recherche doit bien maîtriser cette langue. Pour un sujet transdisciplinaire comme celui que nous avons tenté de traiter dans cette étude, qui mobilise la littérature économique (forcément en anglais) ainsi que la littérature historique (en anglais, français, italien voire allemand ou espagnol), la diversité des langues de travail constitue un élément du travail qui n'est pas négligeable. Un de ses corollaires malheureux - l'omission de références bibliographiques importantes sur le sujet - apparaît régulièrement dans certains comptes rendus d'ouvrages des revues spécialisées. La multitude des langues employées dans la recherche en histoire pourrait freiner la dissémination des idées et ralentir la réflexion collective.

7. Pour finir, une bonne partie des instruments d'analyse économique appliqués ici à la peinture au XVIe siècle pourraient aussi l'être, sans changements très fondamentaux mais moyennant des adaptations, à l'histoire sociale de la peinture au XXe siècle : demande de peintures et contexte macroéconomique, problème d'identification de la qualité, phénomènes de mode, comportement de snobisme, concurrence et jeux entre acteurs, phénomènes de standardisation. Sans doute conviendrait-il de consacrer davantage d'attention à des phénomènes ayant pris un rôle ou une ampleur nouvelles : enchères (y compris en ligne), canaux de distribution, modèles d'affaire des galeries et des foires d'art contemporain, motif de spéculation, financiarisation, phénomènes informationnels... mais la plupart ont en réalité déjà été croisés au cours des pages qui précèdent, certes de façon plus ou moins développée. Les outils méthodologiques à employer pour étudier l'influence des facteurs économiques sur la peinture au XXe siècle selon

⁹⁶⁸ Cf. Esch (2002), p.23.

une approche transdisciplinaire se seraient pas fondamentalement différents de ceux que cette étude a mobilisés pour aborder la peinture du XVIe siècle en Italie.

BIBLIOGRAPHIE

1. Acemoglu, Johnson et Robinson (2005), "Institutions as a fundamental cause of long-run growth", in Aghion P. et S.N. Durlauf eds., *Handbook of Economic Growth*, v.1A, pp.385-472, Amsterdam, Elsevier.
2. Aghion P., Bloom N., Blundell R., Griffith R., Howitt P. (2005), "Competition and innovation: an inverted U relationship", *The Quarterly Journal of Economics* 120, pp.701-728.
3. Ago R. (1998), *Economia barocca: mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Rome: Donzelli.
4. Ago R. (2003), « Rome au XVIIe siècle : un marché baroque », *Genèses*, v.50, pp.4-23.
5. Akerlof G. (1970), "The Market for "Lemons": Quality Uncertainty and the Market Mechanism", *The Quarterly Journal of Economics*, v.84(3), pp.488-500.
6. Allerston P. (2003), "The second-hand trade in the arts in Early Modern Italy", in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.301-312.
7. *Annuaire du Collège de France* (1970-1971).
8. Antal F. (1947), *Florentine Painting and Its Social Background: the Bourgeois Republic before Cosimo De' Medici Advent to Power: 14 and Early 15 Centuries*, Londres, Kegan Paul. Trad. française *Florence et ses peintres: la peinture florentine et son environnement social*, 1991.
9. Anthony P. (1983), *John Ruskin's labour: a Study of Ruskin's social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
10. Arasse D. et A.Tönnemann (1997), *La Renaissance maniériste*, Gallimard.
11. Arrow K. et G. Debreu (1954), "Existence of an Equilibrium in a Competitive Economy", *Econometrica*, v.22(3), pp.265-290.
12. Ashenfelter O. and K. Graddy (2003), "Auctions and the Price of Art", *Journal of Economic Literature*, v.41, pp.763-786.
13. Austin M. (1991), *The Practical Ruskin, Economics and Audience in the Late Work*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
14. Bagwell, Laurie Simon, and B. Douglas Bernheim, "Veblen Effects in a Theory of Conspicuous Consumption," *American Economic Review*, 86 (1996), 349-373.
15. Bailey, M. J., R.F. Muth et H.O. Nourse (1963), "A regression method for real estate price index construction", *American Statistical Association Journal*, 58, pp.933-942.
16. Barbieri G. (1940), *Note e documenti di storia economica italiana per l'età medievale e moderna*; Milan, Giuffrè.
17. Baron (1988), *In search of Florentine civic humanism: Essays on the transition from medieval to modern thought*, Princeton, vol. I, pp.158-257.
18. Baumol W.J. (1986), "Unnatural value: or art investment as a floating crap game", *American Economic Review*, 76, 1986, p. 10-14.
19. Baxandall M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press. Trad. française *L'Œil du quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
20. Becker G. (1976), *The Economic Approach to Human Behaviour*, University of Chicago Press.
21. Bellavitis A. et V. Sapienza (2019), « Maîtres et « garzoni » : la transmission des savoirs techniques et artistiques à Venise à l'époque moderne », *Mélanges de l'Ecole française de Rome – Italie et Méditerranée moderne et contemporaines*, v. 131-2, pp.253-271.
22. Bentham (1789, rééd. 1973) *Principles of morals and legislation*.
23. Berger S. (2001), "Review of *Basel in the Age of Burckhardt: A Study in Unseasonable Ideas* by Lionel Gossman", *The English Historical Review*, v.116, n°466, pp.505-506.
24. Berlyne D. (1971). *Esthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
25. Bernheim D. (1994), "A theory of conformity", *Journal of Political Economy*, v.102(5), pp. 841-877.
26. Berry C. (1994), *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation*, Cambridge, Cambridge

- University Press.
27. Birch D. (1999) (études réunies par), *Ruskin and The Dawn of Modern*, Oxford, Oxford University Press.
 28. Blondé B. et V. De Laet (2006), « Owing paintings and changes in consumer preferences in the Low Countries, 17th-18th centuries », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
 29. Bloom J., “Why painting ?” in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
 30. Blume A. (2003), “Botticelli and the cost and value of altarpieces in late fifteenth-century Florence”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.151-162.
 31. Bluwer J. et J.W. Cleary (1974), *Chirologia, or the natural language of the hand*, Southern Illinois University Press.
 32. Bourdieu P. (1979), *La Distinction – critique social du jugement*, Editions de Minuit.
 33. Braudel F. (1979), «La vita economica di Venezia nel XVI secolo», in *Storia della civiltà veneziana*, v.II, pp. 259-280.
 34. Burke P. (2002), “Review of *Basel in the Age of Burckhardt: A Study in Unseasonable Ideas* by Lionel Gossman”, *The Journal of Modern History*, v.74(3), pp. 669-672.
 35. Burckhardt J. (1860), *Die Kultur der Renaissance in Italien, ein Versuch*, Schweighauser, Bâle. Trad. française *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, éd. Chronos, 2017.
 36. Butters S., 2003 « Making art pay: the meaning and value of art in late sixteenth-century Rome and Florence », in Fantoni M., L.C. Matthew, S.E. Matthews-Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, p. 25-40.
 37. Cainzos M.D. (1993), « Liberalitas et aeternitas principis en Plinio el joven », *Ktèma*, 18, 1993, p. 227-243.
 38. Calabi A. (1936), « L'economia della produzione artistica grafica », *Rivista di Storia Economica*, I, 1936, p. 67-73.
 39. Canosa R. (1989), *Storia della prostituzione in Italia dal Quattrocento alle fine del Settecento*, Roma, Sapere.
 40. Cappelletti F. et A.Lemoine (2014), *Les Bas-fonds du baroque : la Rome du vice et de la misère*, *Officina libraria*.
 41. Castelnovo E., C. Ginzburg (1981), « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, v.40. Version adaptée de “Centro e periferia”, *Storia dell'arte italiana (Questioni e metodi)*, Turin, Einaudi, 1979.
 42. Cavaciocchi S. (2002), *Economia e arte, secc. XIII-XVIII: atti della "Trentatreesima settimana di studi"*, 30 aprile - 4 maggio 2000, (Prato).
 43. Cavazzini P. (2004), « La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento : collezionisti ordinari e mercanti », In *Quaderni storici*, N.S. 39.2004, 116,2, S. 327-528, 353-374.
 44. Cavazzini P. (2008), *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, The Pennsylvania State University Press.
 45. Cecchini I. (2000), *Quadri e commercio a Venezia durante in Seicento – uno studio sul mercato dell' arte*, Saggi Marsilio.
 46. Cecchini I. (2003), “Le figure del commercio: cenni sul mercato pittorico veneziano nel XVII secolo”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.389-400.
 47. Cecchini I. (2003), “Le figure del commercio: cenni sul mercato pittorico veneziano nel XVII secolo”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.389-400.
 48. Cecchini I. (2005), *Al servizio dei collezionisti : la professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe XXX5*
 49. Cecchini I. (2006), « Troublesome business : dealing in Venice, 1600-1750 », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
 50. Cecchini I. (2008), “Collezionismo e mondo materiale”, in Hochmann M., R.Lauber et S.Mason (dir.)(2008), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia - Marsilio : Fondazione di Venezia, p.165s.

51. Cecchini I. (2008), “Michele Vianello”, in Hochmann M., R.Lauber et S.Mason (dir.)(2008), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia - Marsilio : Fondazione di Venezia, p.323
52. Cecchini I. (2014), *Tra commercio e arte : la vita divisa di Marco Boschini*, Zel Edizioni.
53. Cecchini I. (2014), « Going South : The Space for Flemish Art Dealers in Seventeenth-Century Northern Italy », dans *Moving Pictures*, éd. par N. De Marchi et S. Raux, Turhout, 2014, p. 209.
54. Cecchini I. (2017), *Dipinti e mondo economico nella Venezia di Tiziano, Tintoretto e Veronese*, in Venezia Rinascimento: Tiziano, Tintoretto, Veronese. Dipinti dalle collezioni italiane e russe, catalogo della mostra a cura di V. Markova - T. Dalla Costa, Moskva, Art Volchonka, 2017, pp. 99-121, illustrato.
55. Chamley C. (2003), *Rational herds: economic models of social learning*, Cambridge University Press.
56. Chanel O., L.-A. Gérard-Varet et V. Ginsburgh (1996), “The relevance of hedonic price indices”, *Journal of Cultural Economics*, v.20, pp.1-24.
57. Charles K.K., E. Hurst et N. Roussanov (2009), « Conspicuous consumption and race », *Quarterly Journal of Economics*, v.124(2), pp.425-467.
58. Chastel A. (1973), « Vasari économiste », *Mélanges Fernand Braudel*, Toulouse Privat, pp.145-150.
59. Cipolla C.M. (1949), «The trends in Italian economic history in the later Middle Ages», *Economic History Review*, 2, 2, 1949, p. 181-184.
60. Cipolla C.M. (1952), «The decline of Italy: the case of a fully matured economy”, *Economic Review*, 5, 2, 1952, p. 178-187.
61. Cipolla C.M. (1964), « Economic depression of the Renaissance? », *Economic History Review Series*, 16, 3, 1964, p. 519-524.
62. Cipolla C.M. (1976), *Before the Industrial Revolution: European Society and Economy 1000–1700*. W.W. Norton & Company, New York.
63. Cohen, E. (1998), “Seen and known: prostitutes in the cityscape of late-sixteenth-century Rome”, *Renaissance Studies* 12: 392-409.
64. Comanducci R.M. (2002), “L’organizzazione produttiva della bottega d’arte Fiorentina di Quattro e Cinquecento tra strategie innovative ed arcaismi di natura giuridica », in Cavaciocchi S. (2002), *Economia e arte, secc. XIII-XVIII: atti della "Trentatreesima settimana di studi"*, 30 aprile - 4 maggio 2000, (Prato).
65. Comanducci R.M. (2003), « Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento '» in Fantoni M., L.C.Matthew, S.E. Matthews-Grieco, (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, p. 105-114.
66. Corneo G. et O.Jeanne (1997), “Conspicuous consumption, snobbism and conformism”, *Journal of Public Economics*, v.66(1), pp.55-71.
67. Court A.T. (1939), "Hedonic Price Indexes with Automotive Examples", in *The Dynamics of Automobile Demand*, New York, The General Motors Corporation, pp. 99-117.
68. Cropper, E. (1976), “On beautiful women: Parmigianino, Petrarchismo, and the vernacular style”, *Art Bulletin* 58: 374-94.
69. De Marchi N. et H.J. Van Miegroet (2000), “Rules versus play in early moden art markets”, *Recherches Economiques de Louvain*, v.66(2), pp.145-165.
70. De Marchi N. et H.J. Van Migroet (dir.)(2006), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450- 1750*, Brepols.
71. Desmet K. et S. Parente (2014), « Resistance to technology adoption : the rise and decline of guilds”, *Review of Economic Dynamics*, 17, 437-458.
72. Desmet K. et S.L. Parente (2012), “The evolution of markets and the revolution of industry”, *Journal of Economic Growth*, v.17, pp .205-234.
73. De Vries J. (1984), *European Urbanization 1500-1800*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
74. De Vries J. (1993), “Between purchasing power and the world of goods; understanding the household in early modern Europe”, in *Consumption and the World of Goods*, études réunies par J.Brewer, R.Porter, Londres, Routledge, pp.85-132.
75. De Vries J. (2008). *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy, 1650 to the Present*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
76. Dinopoulos, E. et Syropoulos C. (2007), “Rent protection as a barrier to innovation and growth”, *Economic Theory* 32,309–332.

77. Doren (A. 1934), *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, Jena, Fischer.
78. Doren A. (1936), *Wirtschaftsgeschichte Italiens im Mittelalter*. Trad. it. *Storia economica dell'Italia nel Medio Evo*, Padova, Cedam, 1936.
79. Douglas M. et B. Isherwood (1979), *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, Londres, Allen Lane. Trad. it. *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Bologna, Il Mulino, 1984.
80. Epstein S.R. (1993), "Town and Country: Economy and Institutions in Late Medieval Italy", *The Economic History Review*, New Series, Vol. 46, No. 3, pp. 453-477
81. Epstein S.R. (1998), "Craft guilds, apprenticeship, and technological change in preindustrial Europe", *The Journal of Economic History*, v.58(3), pp.684-713.
82. Esch A. (2002), "Prolusione – Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico », in Cavaciocchi S. (2002), *Economia e arte, secc. XIII-XVIII: atti della "Trentatreesima settimana di studi"*, 30 aprile - 4 maggio 2000, (Prato).
83. Ettliger L. (1965), *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford.
84. Etro F. (2018), "The Economics of Renaissance Art", *Journal of Economic History*, v.78(2), pp.500-538.
85. Etro F. et L. Pagani (2012), "The market for paintings in Italy during the seventeenth century", *The Journal of Economic History*, v.72(2), pp.423-447.
86. Etro F. et L. Pagani (2013), "The market for paintings in the Venetian Republic from Renaissance to Rococo", *Journal of Cultural Economics*, v.37(4), pp.391-415.
87. Faloir M. (2003), "Titian's Replicas and Variants" in *Titian*, ed. D. Jaffe, pp.60-68.
88. Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini.
89. Fain J.T. (1951), «Ruskin and Mill», in *Modern Language Quarterly*, 12, 1951, p. 150-154.
90. Fain J.T. (1952), « Ruskin and Hobson », in PMLA (Modern Language Association Publishers), LXVII, 1952, pp. 297-307.
91. Fain J.T. (1956), *Ruskin and the Economists*, Nashville, Vanderbilt University Press.
92. Favaro E. (1975), *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Florence: Olschki.
93. Fiorito L. et T. Foresti (2019), "Herbert J. Davenport on Conspicuous Consumption and the Economics of Feminism", *Journal of Economic Issues*, v.53(1), pp.277-287.
94. Firenzuola (1548), *Delle bellezze della donne*.
95. Fischer S. (1983), « Avaritia, Luxuria und Ambitio in der Satire II 3 des Horaz », *Philologus. Zeitung für das klassische Altertum*, 127, 1983, p. 72-79.
96. Fisher (1977), *Titian's Assistants during the Later Years*, NY.
97. Flacelière (1953), compte-rendu sur Gauthier R. A. (op), *Magnanimité : l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, in *Revue des Études Grecques*, pp. 444-445.
98. Fontana J. (2011), "Bachiacca: artist of the Medici Court by R.G. La France", *The Sixteenth Century Journal*, v.42(2), pp.574-575. Forbes (2000),
99. Forbis E.P. (1993), "Liberalitas and largitio : terms for private munificence in Italian home inscriptions », *Atheneum*, 81, 1993, p. 483-498.
100. Fortini Brown P. (2004 réed. 2005), *Private Lives in Renaissance Venice*, Yale University
101. Fouquet R. et Broadberry S. (2015), "Seven Centuries of European Economic Growth and Decline", *The Journal of Economic Perspectives*, Vol. 29, No. 4, pp. 227-244
102. Franceschi F (2002), « La storiografia economica sul Rinascimento e le sue metamorfosi: riflessione », in *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, études réunies par A.J.M.Rocke, F. Gioffredi Superbi, Florence, Olschki, p. 153-172.
103. Franzini M. (1994), « "The Political Economy of Art" di John Ruskin: una rilettura alla luce della moderna teoria economica », in *The Dominion of Daedalus*, études réunies par J. Clegg, P. Tucker, Sr. Albans, Brentham Press, p. 61-73.
104. Fraser-Jenkins A.D. (1970), «Cosimo de Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, p. 162-170.
105. Freedberg S. (2001), *Pittura en Italia 1500-1600*, ed. Cattedra.
106. Frey B.S. et Pommerehne W. W. (1989), *Muses and Markets : Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford, Basic Blackwell.

107. Friedlander W. (1957), *Maniérisme et antimanierisme*, Gallimard (nous citons l'édition française 1991).
108. Frigo D. (1985). *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile netta tradizione dell' "economica" tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni.
109. Frommel C.L. (2013), "Isabelle d'Este e Francesco Gonzagua: sposi e committenti contrastanti", in Frommel S. et J. Dumas (dir.), *Bâtir au féminin*, Ed. Picard, Paris, pp.115-125.
110. Gáldy A.M. (2005), "The Scrittoio della Calliope in the Palazzo Vecchio: a Tuscan museum", *Renaissance Studies*, Vol. 19, No. 5, *Special Issue: The Biography of the Object in Late Medieval and Renaissance Italy*, pp. 699-709.
111. Gauthier R.A. (1951), *Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, Paris, Vrin.
112. Gérin-Jean P. (2002), "Recherches sur la signification économique des prix des œuvres d'art : la façon dont se formaient ceux des peintures et les hiérarchies qui en résultent" », in Cavaciocchi S. (2002), *Economia e arte, secc. XIII-XVIII: atti della "Trentatreesima settimana di studi"*, 30 aprile - 4 maggio 2000, (Prato).
113. Gérin-Jean P. (2003), "Prices of works of art and hierarchy of artistic value on the Italian market (1400-1700)", in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.181-194.
114. Gibbons R. (1992), *Game theory for applied economist*, Princeton University Press.
115. Gilbert C. (1977), "Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie », *Revue de l'art*, v.37.
116. Gilbert C.E. (1998), "What Did the Renaissance Patron Buy?", *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998), pp. 392-450.
117. Gilman N.(1999), "Thorstein Veblen's Neglected Feminism", *Journal of Economic Issues*, 1999, 33(3), pp.689-711.
118. Goetzmann W.N. (1993), « Accounting for taste: art and the financial markets over three centuries», *American Economic Review*, 5, pp.1370-1376.
119. Goffen, R. (1997), *Titian's Women*. New Haven and London, Yale University Press
120. Goldthwaite R.A. (1987a), « The Economy of Renaissance Italy: the Precondition for Luxury Consumption », *I Tatti Studies*, 2, 1987, p. 15-39.
121. Goldthwaite R.A. (1987b), « The empire of things: consumer demand in Renaissance Italy », in *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, études réunies par F.W Kent, P. Simons, Oxford, Clarendon Press, p. 153-175.
122. Goldthwaite R.A. (1993), *Wealth and the Demand for Arts in Italy 1300-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
123. Goldthwaite R.A. (2010), "The Painting Industry in Early Modern Italy", in Spear R.E. et P.Sohm (2010) *Painting for Profit*, Yale University Press, pp.275-301.
124. Goldthwaite R.A. (2003), "Economic parameters of the Italian art market (15th to 17th centuries)", in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.423-444.
125. Gombrich E. (1975), *Art History and the Social Sciences*, Oxford, Clarendon Press.
126. Gonand F., F. Hasanov et L.C. Hunt (2019), "Estimating the Impact of Energy Price Reform on Saudi Arabian Intergenerational Welfare using the MEGIR-SA Model", *The Energy Journal*, vol.40(3), pp.25-47.
127. Gossman L. (2000), *Basel in the Age of Burckhardt: A Study in Unseasonable Ideas*, University of Chicago Press.
128. Greif A. (1993), « Contract Enforceability and Economic Institution in Early Trade: The Maghribi Traders' Coalition", *American Economic Review*, 83 (3), pp.525-548.
129. Greif A., P. Milgrom et Barry W. Weingast (1994), "Coordination, commitment and enforcement : the case of the merchant guild", *Journal of Political Economy*, vol.102, 745-776.
130. Guerzoni, G. (1994) "Testing Reitlinger 's Sample Reliability", *paper presented at the 8th Conference on Cultural Economics*, Witten, August.
131. Guerzoni G. (1995), "Reflections on historical series of art prices: Reitlinger's data revisited", *Journal of Cultural Economics*, 19, 1995, p. 251-260.
132. Guerzoni G. (2011), *Apollon et Vulcain – les marchés artistiques en Italie (1400-1700)*, Les Presses du réel.

133. Gujarati D.N. (1995), *Basic econometrics*, McGraw Hill.
134. Gustafsson B. (1987), "The rise and economic behavior of medieval craft guilds: an economic-theoretical interpretation", *Scandinavian Economic History Review*, v.35(1), pp.1-40.
135. Haskell F. (1963), *Patrons and Painters: a study in the relations between Italian art and society in the Age of the Baroque*, revised ed. Yale University Press (1980).
136. Haskell F. (1989), *Le Metamorfosi del Gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Turin, Bollari Boringhieri.
137. Haskell F. et N. Penny (1981), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press. Trad. française, *De l'art et du goût, jadis et naguère*. Paris, Gallimard, 1989.
138. Hauser A. (1953), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, Beck. Trad. Fr.. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Presse Universitaires de France, 2004.
139. Havlena W.J. et M.B. Holbrook (1986), «The varieties of consumption experience: comparing two typologies of emotion in consumer behavior», *Journal of Consumer Research*, 13, 1986, p. 394-404.
140. Héliard A. (2005), *John Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, éd. Guérin, Chamoni.
141. Hemingway A. (2006), *Marxism and the history of art*, Pluto Press.
142. Henderson W. (1999), *John Ruskin's Political Economy*, Londres, Routledge.
143. Hervier D. et E. Renzulli (2020), *André Chastel, portrait d'un historien de l'art (1912-1990) – de sources en témoignages*, La Documentation Française.
144. Heyd W. (1879), *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, Stuttgart.
145. Hickson C.R. et E.A. Thompson (1991), "A new theory of guilds and European economic development", *Explorations in Economic History*, v.28, pp.127-168.
146. Hinde J.R. (2001), "Review of *Basel in the Age of Burckhardt: A Study in Unseasonable Ideas* by Lionel Gossman", *The American Historical Review*, v.106 (3), pp.1064-1065.
147. Hochmann M. (1992), *Peintres et commanditaires à Venise*, Rome, Collection de l'Ecole française de Rome, tome 155.
148. Hochmann M. (2001), « Les collections des familles « papalistes » à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle », in Bonfait O., Hochmann M., L. Spezzaferro et B. Toscano (coord.) (2001), *Geografia del collezionismo – Italie e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Collection de l'Ecole française de Rome, n°287, pp.203-223.
149. Hochmann M. (2006), « Les collections des familles « papalistes » à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle », in Bonfait O., Hochmann M., L. Spezzaferro et B. Toscano (coord.) (2006), *Geografia del collezionismo – Italie e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Collection de l'Ecole française de Rome, n°287, pp.203-223.
150. Hochmann M. (2008a), "Le collezioni veneziane nel Rinascimento : storia e storiografia", in Hochmann M., R. Lauber et S.Mason (dir.)(2008), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia - Marsilio : Fondazione di Venezia.
151. Hochmann M. (2008b), "La familia Grimani", in Hochmann M., R. Lauber et S.Mason (dir.)(2008), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia - Marsilio : Fondazione di Venezia.
152. Hochmann M. (2015), "Drawing as a method of replication in late-cinquecento Venetian Workshops", in *Rethinking Renaissance drawings : essays in honour of David McTavish*, ed.U.R.D'Elia, McGill-Queen's University Press.
153. Hochmann M. (2016), "Une analyse sociologique des collections vénitiennes du XVIe siècle est-elle possible? Quelques exemples vénitiens", in Gérard Powell V. (dir.), *Artistes, musées et collections – un hommage à Antoine Schnapper*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne.
154. Hochmann M. (2017), « Les peintres du portique de Saint Marc », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2017, LIX, 3, pp.341-361.
155. Hohti P. (2010), "Domestic space and identity: artisans, shopkeepers and traders in sixteenth-century Siena", *Urban History*, 37(3), Special Issue: Locating communities in the early modern Italian city (December 2010), pp. 372-385.
156. Hohti P. (2010b), "'Conspicuous' consumption and popular consumers: material culture and social status in sixteenth-century Siena", *Renaissance Studies*, 24(5), pp. 654-670.
157. Holbrook M.B. et E.C. Hirschman (1982), «The experiential aspect of consumption: consumption fantasies, feelings and fun », *Journal of Consumer Research*, 9, 1982, p. 132-140.

158. Holbrook M.B., R.W. Chestnut, T.A. Oliva et E.A.Greenleaf E.A. (1984), « Play as a Consumer Experience: The Roles of Emotions, Performance, and Personality in the Enjoyment of Games », *Journal of Consumer Research*, 11, 1984, p. 728-739.
159. Holmes M. (2003), “Neri di Bicci and the commodification of artistic values in Florentine painting (1450-1500)”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.213-224.
160. Holub H.W., M. Hutter et G. Tappeiner (1993), “Light and Shadow in Art Price Competition”, *Journal of Cultural Economics*, v.17, pp.49-63.
161. Howard P. (2008), “Preaching Magnificence in Renaissance Florence”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 61, No. 2, pp. 325-369.
162. Hughes A. (1986), ““An Academy for Doing' I: The Accademia del Disegno, the Guilds and the Principate in Sixteenth-Century Florence”, *Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 1, pp. 3-10.
163. Humbolt A.v. (1811), *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*.
164. Huse N. et W. Wolters (1990), *The Art of Renaissance Venice*, Chicago University Press, pp.190-191.
165. Ireland, Norman, “On Limiting the Market for Status Signals,” *Journal of Public Economics*, 53 (1994), 91–110.
166. Isager J. (1993), « The hellenization of Rome. Luxuria or Liberalitas? », in *Aspects of Hellenism in Italy: towards a cultural unity ?*, études réunies par P. Guldager-Bilde, I. Nielsen, M. Nielsen, Copenhagen, Museum Tusculanum, p. 257-275.
167. Jardine L. (1996), *Wordly goods. A New History of the Renaissance*, Londres, Nan A. Talese.
168. Jaudel P. (1972), *La Pensée sociale de John Ruskin*, Paris, Librairie Marcel Didier.
169. Jennings A. (1998), « Veblen’s Feminism in Historical Perspective », dans Samuels W.J. (ed.)(1998), *The Founding of Institutional Economics - The Leisure Class and Sovereignty*, London, New York City, Routledge, pp.201-233.
170. Jestaz B. (2001), « Les collections de peintures à Venise au XVI^e siècle », in Bonfait O., Hochmann M., L. Spezzaferro et B.Toscano (coord.) (2001), *Geografia del collezionismo – Italie e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Collection de l’Ecole française de Rome, n°287, pp.185-201.
171. Johnson, G.A. and Matthews Grieco, S.F. (1997, réed.2011), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press
172. Kalman P.J. (1968), “Theory of Consumer Behavior When Prices Enter the Utility Function”, *Econometrica*, Vol. 36, No. 3/4, pp. 497-510.
173. Kempers B. (1987), *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in Renaissance*, New York, Penguin.
174. Kelly-Gadol, J. (1997) Did women have a Renaissance? In R. Bridenthal and C. Koone (eds), *Becoming Visible: Women in European History*, 137-64. Boston, Houghton
175. Kent D.V. (2000), *Cosimo de’ Medici and the Florentine Renaissance*. New Haven.
176. Kent F.W. (2004), *Lorenzo dei Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
177. Klein R. (2017), *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, édition posthume de J.Koering, INHA.
178. Klingender F. (1943), *Marxism and Modern Art. An Approach to Social Realism*, Londres, Lawrence & Wishan.
179. Klingender F. (1936), “The Crucifix – A symbol of medieval class struggle”, *Left Review*, v.2(4), pp.167-173.
180. Knowles R. (2001), « Carlyle, Ruskin and Morris: Work across the "River of Fire" », *History of Economics Review*, 34, 2001, p. 126-145.
181. Korteweg A., R. Kräussl and P. Verwijmeren (2015), “Does it pay to invest in art? A selection-corrected returns perspective”, *Review of Financial Studies*, v.29(4), pp.1007-1037.
182. Krohn D. (2003), “Taking stock: evaluation of works of art in Renaissance Italy”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.203-212.
183. Kubersky-Piredda S. (2003), “Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino : produzione, commercio, prezzi”, in Fantoni M., L.C.Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.115-126.

184. Kurzel-Runtscheiner M. (1995), *Töchter der Venus: Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert*, C.H.Beck Verlag.
185. La France R. (2003), "Bachiacca's formula for success", in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.237-252.
186. Lancaster K. (1966), "A new approach to consumer theory", *Journal of Political Economy*, vol. 74, 1966, p. 132-157.
187. Leibenstein H. (1950), "Bandwagon, snob and Veblen effects in the Theory of Consumers' Demand", *Quarterly Journal of Economics*, 64, 183-207.
188. Leibenstein H., (1982) "The prisoners' dilemma in the invisible hand: an analysis of intrafirm productivity, *American Economic Review*, vol. 72, n° 2, pp. 92-97.
189. Leuschner E. (2003), « Censorship and the market. Antonio Tempesta's "new" subjects in the context of Roman Printmaking ca.1600 », in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.65-73.
190. Lewis, W. A., 1954. "Economic Development with Unlimited Supplies of Labour," *The Manchester School of Economic and Social Studies*, 22, pp. 139-92.
191. Logan O., *Culture and Society in Venice 1470-1790, the Renaissance and its heritage*, Londres, 1972; trad. it. *Venezia, cultura e società 1470-1790*, il Veltro ed., 1980
192. Loh M.H., « Originals, reproductions, and a « particular taste » in the 17th century republic of painting », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
193. Lopez R.S. (1952), « Économie et architecture médiévale. Cela aurait-il tué ceci ? », in *Annales*, 1952, p. 433-438.
194. Lopez R.S. (1962), « Hard times and investment in culture », in *The Renaissance: Six Essays*, réunies par W.K. Ferguson, New York, Harper & Row, 1962, p. 29-54.
195. Lopez R.S. et H.A. Miskimin (1962), « The economic depression of Renaissance », *The Economic History Review*, 2, XIV, 3, 1962, p. 408-426.
196. Lorenzoni G. (1939), *La storia economica d'Italia nel Medioevo*, Florence, Olschki.
197. Lucas R. (1978), "Asset prices in an exchange economy", *Econometrica*, v.46(6), pp.1429-1445.
198. Luzzatto G. (1949), *Storia economica d'Italia: il medioevo*, Florence, Sansoni. Luzzatto (1958),
199. Luzzatto G. (1958), *Breve storia economica d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al principio del Cinquecento*, Turin, Einaudi.
200. Luzzatto G. (1963), *Storia economica d'Italia*, Florence, Sansoni.
201. MacKenney R. (1987), *Tradesmen and traders. The World of the guilds in Venice and Europe, ca.1250-ca.1650*, Routledge (NB: ne figure pas dans la pourtant longue bibliographie de Ogilvie (2019)).
202. Malanima P. (2011), "The long decline of a leading economy: GDP in central and northern Italy, 1300-1913", *European Review of Economic History*, Vol. 15, No. 2, pp. 169-219.
203. Mandel B. (2009), "Art as an Investment and Conspicuous Consumption Good", *American Economic Review*, Vol. 99, No. 4 (Sep., 2009), pp. 1653-1663.
204. Manning C.E. (1985), "Liberalitas. The Decline and Rehabilitation of a Virtue", *Greece & Rome*, 32, 1985, p. 73-83.
205. Martens M.P.P. et N. Peters (2006), « Painting in Antwerp houses (1532-1567) », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
206. Martin F.-R. (2016), "Francis Klingender et le problème de l'art religieux. A propos d'une texte perdu de Marx", in *Histoires sociales de l'art – une anthologie critique*, dir. N.McWilliam, C.Moréteau et J.Lamoureux, Presses du réel.
207. Mason S. (2009), "L'Inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega", n° speciale del notiziario dell'Associazione Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa, Bassano.
208. Matthew L.C. (1997), « The Patrons' role » in Lorenzo Lotto, *Rediscovered Master of the Renaissance*, ed. D.A. Brown, P. Humfrey et M. Lucco, Washington National Gallery of Art, pp.29-35.
209. Matthew L.C. (2003), "Were there open markets for pictures in Renaissance Venice ?", in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.253-262.
210. Matthew L. (2006), "Painters marketing paintings in Fifteenth and Sixteenth-Century Florence and

- Venice”, in De Marchi N. et H.J. Van Migroet (dir.)(2006), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Brepols.
211. Matthews-Grieco S.F. (2011), “Pedagogical prints: moralizing broadsheets and wayward women in Counter Reformation Italy”, in Johnson G. A. et S.F. Matthews Grieco (2011), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press.
 212. McKendrick N., J. Brewer et J.H. Plumb (1982), *The birth of a consumer society: commercialization of Eighteenth Century England*, London.
 213. Meese R. et N. Wallace (1997), « The Construction of Residential Housing Price Indices: A Comparison of Repeat-Sales, Hedonic-Regression and Hybrid Approaches », *The Journal of Real Estate Finance and Economics*, 1997, vol. 14, issue 1-2, p.51-73.
 214. Mei L. et M. Moses (2002), “Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces”, *American Economic Review*, Vol 92, No5, pp. 1656-1668.
 215. Meijer B.W. (2017), *Il disegno Veneziano 1580-1650 : ricostruzioni storico-artistiche*, L.Olschki ed.
 216. Miles D. (1987), *Forbidden Pleasures: Sumptuary Laws and the Ideology of Moral Decline in Rome*, Ph. D. Thesis, Londres.
 217. Mill J.S. (1871), *Utilitarianism*, London, Longmans.
 218. Miller D. (1987), *Material culture and mass consumption*, Oxford.
 219. Modesti A. (2003), “Patrons as agents and artists as dealers in Seicento Bologna”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.313-324.
 220. Modigliani et R. Brumberg (1954), « Utility Analysis and the Consumption Function : An Interpretation of Cross-Section Data », in K. Kurihara, éd., *Post-Keynesian Economics*, Rutgers University Press, New Brunswick
 221. Modigliani F. (1975), "The Life Cycle Hypothesis of Saving. Twenty Years Later" in Parkin M., ed., *Contemporary Issues in Economics*, Manchester University Press, pp. 2-36.
 222. Mokyr J.,1990. *The Level of Riches: Technological Creativity and Economic Progress*. Oxford University Press, New York and Oxford.
 223. Mollat M. (1958), « Y a-t-il une économie de la Renaissance? », in *Actes du Colloque sur la Renaissance*, Paris, Vrin, 1958, p. 37-54.
 224. Montias J.M. (1990), “Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey”, *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 3 (Sep., 1990), pp. 358-373.
 225. Montias J.M. (1996), *Le Marché de l'art aux Pays-Bas, XV-XVIème siècles*, Paris, Flammarion.
 226. Montias J.M. (2000), “Notes on Economic Development and the Market for Paintings in AMsterdam », in Cavaciocchi S. (2002), *Economia e arte, secc. XIII-XVIII: atti della "Trentatreesima settimana di studi"*, 30 aprile - 4 maggio 2000, (Prato)
 227. Montias J.M. (2000), “Notes on Economic Development and the Market for Paintings in AMsterdam », in Cavaciocchi S. (2002), *Economia e arte, secc. XIII-XVIII: atti della "Trentatreesima settimana di studi"*, 30 aprile - 4 maggio 2000, (Prato)
 228. Moore G. (2000), “Ruskin on political economy, or "being preached to death by a mad government””, *History of Economic Review*, 31, 2000, p. 70-78.
 229. Murphy, C. (1999), “In praise of the ladies of Bologna: the image and identity of the sixteenth-century Bolognese female patriciate”, *Renaissance Studies* 13, 440-454.
 230. Murphy C. (2003), « The Market for pictures in post-tridentine Bologna », in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.41-53.
 231. Murphy C. (2011), “Lavinia Fontana and female life cycle experience in late sixteenth-century Bologna”, in Johnson G. A. et S.F. Matthews Grieco (2011), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press.
 232. Nelson J.K. et R.J. Zeckhauser (2008)(études réunies par), *The Patron's Payoff: The Economics of Information in Italian Renaissance Art*, Princeton, Princeton University Press.
 233. North M. (2009), « Cultura e storia economica : stato della questione e future propeptive di ricerca sur mercato dell'arte europea », *Studi Storici*, Anno 50, No. 3, *La storia economica delle società dell'Europa preindustriale*, pp. 779-789.
 234. Ogilvie S. (2014), “The Economics of Guilds”, *Journal of Economic Perspectives*, 28(4), pp.169-192.

235. Ogilvie S. (2019), *The European Guilds – an Economic Analysis*, Princeton University Press.
236. O’Gorman F. (2001), *Late Ruskin: New Contexts*, Aldershot, Ashgate.
237. O’Malley M. (2003), “Commissioning bodies, allocation decisions and price structures for altarpieces in fifteenth- and early seventeenth-century Italy”, in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.163-180.
238. Ormrod D. (1999), “Arts and its markets”, *The Economic History Review*, New Series, Vol. 52, No. 3 (Aug., 1999), pp. 544-551.
239. Palumbo Fossatti I. (2012), *Intérieurs vénitiens à la Renaissance*, Paris-Michel de Maule ed.
240. Panofsky E. (1931 rééd. 1976), « Contribution au problème de la description d’œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l’interprétation de leur contenu » in *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. fr., Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 235-255.
241. Passini M. (2017), *L’oeil et l’archive – une histoire de l’histoire de l’art*, Ed. La Découverte.
242. Penny N. (2005), “Introduction: toothpicks and green hangings”, *Renaissance Studies*, 19(5), *Special Issue: The Biography of the Object in Late Medieval and Renaissance Italy*, pp. 581-590.
243. Pesando, J.E. (1993) "Art as an Investment. The Market for Modern Prints", *American Economic Review*, v.83, pp.1075-1089.
244. Pesando J. et P. Shum (2008), “The auction market for modern prints: confirmations, contradictions, and new puzzles”, *Economic Inquiry*, v.46(2), pp.149-159.
245. Pilliod E. (2010), *Bachiacca: Artist of the Medici Court* by Robert G La France Review by: Elizabeth Source: *Renaissance Quarterly* , Vol. 63, No. 1 (Spring 2010), pp. 248-249
246. Pinelli A. (1993), *La bella Maniera*, Einaudi (nous citons la traduction française, *Le Livre de poche*, 1996).
247. Poglayen-Neuwall (1934), “Titian’s Pictures of the Toilet of Venus and Their Copies,” *Art Bulletin*, v.16, pp.358–384.
248. Pomian K. (2003), *Des saintes reliques à l’art moderne : Venise - Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Gallimard.
249. Pontano G., *I libri delle virtù sociali*, Bulzoni, 1999. Nous citons la rééd. Du chapitre De Splendore : Pontano, G. (2002), « Ioannis Ioviani Pontani to Chariteo: On Splendour », *Journal of Design History*, Vol. 15, No. 4, *Approaches to Renaissance Consumption* (2002), pp. 222-227.
250. Rae J. (1834), *Statement of some new principles on the subject of political economy, exposing the fallacies of the system of free trade, and some other doctrines maintained in the “Wealth of Nations”*, not. Chap 11 « On Luxury”, disponible sur <https://socialsciences.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/rae/newprin.html>
251. Rearick W.R. (2001), *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Electa, Milano.
252. Reinhardt V. (1998), « The Roman Art Market in the Sixteenth and Seventeenth centuries”, in North M. and D. Ormrod (1998), *Art Markets in Europe 1400-1800*, London & New York, Routledge.
253. Renneboog L. et C. Spaenfers (2013), « Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market”, *Management Science*, 59(1), pp.36-53.
254. Roek B. (2011), “Artisti – Artigiani – Mercanti : Tedeschi a Venezia nella prime età moderna”, in Bonazza N., I. di Leonardo et G. Guidarelli (2011), *La Chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, Convegno internazionale di studi, centro tedesco di studi veneziani, Venezia.
255. Rogers, M. (1988), “The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting”, *Renaissance Studies*, 2, 47-88.
256. Romano R. (1974), “La sotira economica. Del secolo XIV al Seicento”, in *Storia d’Italia, v.II: Della caduta dell’Imperio romano al secolo XVIII*, dir. R.Romano, C.Vivanti, Turin, Einaudi, pp.1811-1931.
257. Romein E. et G. Korevaar, «Dutch guilds and the threat of public sales”, in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
258. Romer D. (1984), “The Theory of Social Custom: A Modification and Some Extensions”, *Quarterly Journal of Economics*, v.99, pp.717-727.
259. Rubin P. (1995), *Magnificence. Art of the Italian Renaissance Courts*, New York, Harry N. Abrams Hall.
260. Ruskin, *Diaries*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1956-1958.
261. Ruskin (1862), *Unto This Last: Four Essays on the First Principles of Political Economy*, Londres, Smith-Elder & Co.
262. Ruskin J. (1857), *The Political Economy of Art: Being the Substance (with Additions) of two lectures Delivered at Manchester, July 10th and 13th, 1857*, Londres, Smith-Elder & Co.
263. Ruskin J. (1880), *A Joy for Ever (and Its Price in the Market)*, George Allen, London. Ed. Cook and A.

- Wedderburn.
264. Russel J.C. (1958), "Late Ancient and Medieval Population", *Transactions of the American Philosophical Society*, 48(3), pp.1-152.
 265. Rybczynski W. (1988), *Home: a short history of an idea*, London, Heinemann.
 266. Salvagni I. (2012), *La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma*, Saggi di storia dell'arte ; 27.
 267. Saporì A. (1940), *Studi di storia economica medievale*, vol. I, Il Medioevo, vol. II, L'epoca moderna, Florence, Sansoni.
 268. Saporì A. (1955), *Studi di storia economica* (secoli XIII-XIV-XV), terza edizione accresciuta, Florence, Sansoni.
 269. Schmitter M. (2004), "Virtuous Riches": The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice", *Renaissance Quarterly*, v.57(3), pp. 908-969.
 270. Schmitter M. (2011), "The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art", *Renaissance Quarterly*, v.64(3), pp. 693-751.
 271. Schnapper A. (1998), « Probate inventories, public sales, and the Parisian market in the seventeenth century », in North M. and D. Ormrod (1998), *Art Markets in Europe 1400-1800*, London & New York, Routledge.
 272. Schoenlaub J. (2018), *Petite anthologie de l'alpinisme*, éd. Guérin (Chamonix), p.22-23
 273. Sée H. (1930), "L'oeuvre de Werner Sombart et l'histoire économique", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 5-26, pp.124-131.
 274. Sekora J. (1977), *Luxury: The Concept in Western Thought, Eden to Smollett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
 275. Shamma C. (1990). *The pre-industrial consumer in England and America*, Oxford.
 276. Shanahan J.L. et W.S. Hendon (1983)(études réunies par), *Economics of Cultural Decisions*, Cambridge, Abt Books.
 277. Shaneyfelt S.F. (2015), "The Società del 1496: Supply, Demand, and Artistic Exchange in Renaissance Perugia", *The Art Bulletin*, Vol. 97, No. 1, pp. 10-33.
 278. Shapiro M. (1964), "On the relation of patron and artist: comments on a proposed model for the scientist", *The American Journal of Sociology*, 70, 3, 1964, p. 363-369.
 279. Shapiro C.; Stiglitz, J.E. (1984). "Equilibrium Unemployment as a Worker Discipline Device". *The American Economic Review*. 74 (3): 433–444.
 280. Shaw J.E., « Institutional controls and the retail of paintings: the painters' guild in early modern Venice », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
 281. Shearman J. (1967, rééd. 1990), *Mannerism*, rééd. Penguin books.
 282. Shell J. (1995), *Pittori in bottega : Milano nel Rinascimento*, Turin.
 283. Sherburne J.C. (1972), *John Ruskin, or The Ambiguities of Abundance. A Study in Social and Economic Criticism*, Cambridge, Harvard University Press.
 284. Sicca C.M. (2002), "Consumption and trade of art between Italy and England in the first half of the sixteenth century: the London house of the Bardi and Cavalcanti company", *Renaissance Studies*, Vol. 16, No. 2), pp. 163-201.
 285. Sickel, Lothar (2012), « Anthonis Santvoort. Ein niederländischer Maler, Verleger und Kunstvermittler in Rom. Mit einer Exkurs zum Testament Cornelis Corts », in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas*, Munich, 2012.
 286. Solow R. (1956), "A contribution to the theory of economic growth", *Quarterly Journal of Economics*, v.70(1), pp.65-94.
 287. Sombart W. (1913), *Luxus und Kapitalismus*, Munich et Leipzig, Duncker & Humblot. Trad. espagnole *Lujo y capitalismo*, ed. Sequitur, 2012.
 288. Spear R. et P. Sohm (2010), *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, Yale University Press.
 289. Spear J.L. (1984), *Dreams of an English Eden: Ruskin and His Tradition in Social Criticism*, New York, Columbia University Press.
 290. Spence M. (1974), *Market Signaling: Informational Transfer in Hiring and Related Screening Processes*, Cambridge: Harvard University Press.

291. Stabel P., « Selling paintings in the late medieval Bruges : marketing customs and guild regulations compared », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
292. Stoddart J. (1990), «The formation of the working classes: John's Ruskin "Fors Clavigera" as a manual of cultural literacy », *Bucknell Review*, 34, 2, 1990, p. 43-58.
293. Stoddart J. (1998), *Ruskin's Culture Wars: Fors Clavigera and the Crisis of Victoria Liberalism*, Charlottesville, University Press of Virginia.
294. Stone L. (1971), « Prosopography », *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 100, p.46-79.
295. Syson L. et D. Thornton (2001), *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*. British Museum Press, London.
296. Throsby D. (2011), *The Political Economy of Art: Ruskin and Contemporary Cultural Economics*, *History of Political Economy* 43:2, pp.275-294.
297. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae* II-IIae, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/3sommetheologique2a2ae.htm>
298. Tietze H. (1939), "Master and Workshop in the Venetian Renaissance," *Parnassus*, v.11(8), pp.34-45.
299. Trigg A. (2001), "Veblen, Bourdieu, and Conspicuous consumption", *Journal of Economic Issues*, V.35,(1), pp.99-115.
300. Tucci (1981), « La psicologia del mercante veneziano nel Cinquecento », in *Mercanti, navi, monete del Cinquecento veneziano*, Bologne, 1981, pp.43-55.
301. Tuohy T.J. (1982), *Studies in Domestic Expenditure at the Court of Ferrara. Artistic Patronage and Magnificence*, Ph. D. Dissertation at the Warburg Institute, Londres.
302. Van der Stichelen K. et F. Vermeulen, « The Antwerp Guild of Saint Luke and the marketing of paintings, 1400-1700 », in De Marchi N. et H.J.van Miegroet (2006), *Mapping markets for paintings in Europe*, Brepols, Turnhout.
303. Veblen T. (1899), *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study in the Evolution of Institutions*, New York, The MacMillan Co. Trad. Fr. *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard 1970.
304. Vermeulen F. (1999), "Exporting Art across the Globe: The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century", *Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 50, pp. 12-25, 27-29.
305. Wackernagel M. (1938), *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, E.A. Seemann. Nous citons l'édition en langue anglaise : Wackernagel M. (1938), *The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*. Princeton University Press.
306. Warnke M. (1993), *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge University Press.
307. Welch E. (2000), "Engendering Italian Renaissance Art – a bibliographic review", *Papers of the British School at Rome*, Vol. 68, pp. 201-216.
308. Welch E. (2002), "Public Magnificence and Private Display: Giovanni Pontano's "De splendore" (1498) and the Domestic Arts ", *Journal of Design History*, Vol. 15, No. 4, Approaches to Renaissance Consumption (2002), pp. 211-221.
309. Welch E. (2003), "From retail to resale: artistic value and the second-hand market in Italy (1400-1550)", in Fantoni M., L.C. Matthew et S.E. Matthews Grieco (2003) (études réunies par), *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*, Modène, Panini, pp.283-300.
310. Wijnberg N.M. (1997), "Art and appropriability in Renaissance Italy and the Netherlands in the seventeenth century: the role of the Academy", *De Economist*, 45(2), pp.139-158.
311. Whistler C. (2004), "Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo", *Master Drawings* , v.42(4), pp.370-396.
312. Wittkower M. et R. (2016), *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, 2^e ed., trad. de Daniel Arasse, postface de F.-R. Martin, ed. Macula, Paris.

RESUME

La thèse étudie les travaux des historiens de l'art depuis les années 1970 sur la demande et l'offre de peintures au *Cinquecento*. Un chapitre préliminaire montre que les concepts élaborés sur le sujet avant les années 1970 demeurent globalement pertinents mais très généraux. Le chapitre sur la demande montre que les historiens de la peinture du *Cinquecento* ont pu emprunter à l'histoire des idées, à l'anthropologie ou aux *gender studies* ; analyse les travaux sur une augmentation sensible de la demande de peintures en Italie au XVI^e siècle ; et montre l'apport de l'analyse économique sur ces questions (motifs extrinsèques de consommation ou économétrie). Le chapitre sur l'offre distingue selon qu'une peinture est destinée ou non à être échangée sur un « marché ». Dans le premier cas, on étudie la mesure du prix de marché et les gains de productivité des peintres, ainsi que le développement encore limité des structures de marché (foires, enchères, marchands). Dans le deuxième cas, on évoque le débat entre historiens au sujet du rôle des guildes ou Académies au XVI^e siècle italien – auquel l'analyse économique peut contribuer -, puis analyse les interactions réciproques entre peintres et commanditaires sous l'angle de la théorie des jeux.

ABSTRACT

This thesis examines the work of art historians since the 1970s on the demand and supply of paintings in the Cinquecento. A preliminary chapter shows that the concepts developed on the subject before the 1970s remain broadly relevant but very general. The chapter on demand shows that historians of Cinquecento painting were able to borrow from the history of ideas, anthropology or gender studies; analyzes the work on a significant increase in the demand for paintings in Italy in the sixteenth century; and shows the contribution of economic analysis on these issues (extrinsic motives of consumption or econometrics). The chapter on supply makes a distinction between whether a painting is intended to be traded on a "market" or not. In the first case, we study the measurement of the market price and the productivity gains of painters, as well as the still limited development of market structures (fairs, auctions, merchants). In the second case, the debate among historians about the role of guilds or academies in sixteenth-century Italy - to which economic analysis can contribute - is evoked, followed by an analysis of the reciprocal interactions between painters and patrons from the perspective of game theory.

RÉSUMÉ

La thèse étudie les travaux des historiens de l'art depuis les années 1970 sur la demande et l'offre de peintures au *Cinquecento*. Un chapitre préliminaire montre que les concepts élaborés sur le sujet avant les années 1970 demeurent globalement pertinents mais très généraux. Le chapitre sur la demande montre que des historiens de la peinture du *Cinquecento* ont pu emprunter à l'histoire des idées, à l'anthropologie ou aux *gender studies* ; analyse les travaux sur une augmentation sensible de la demande de peintures en Italie au XVI^e siècle ; et montre l'apport de l'analyse économique sur ces questions (motifs extrinsèques de consommation ou économétrie). Le chapitre sur l'offre distingue selon qu'une peinture est destinée ou non à être échangée sur un « marché ». Dans le premier cas, on étudie la mesure du prix de marché et les gains de productivité des peintres, ainsi que le développement encore limité des structures de marché (foires, enchères, marchands). Dans le deuxième cas, on évoque le débat entre historiens au sujet du rôle des guildes ou Académies au XVI^e siècle italien – auquel l'analyse économique peut contribuer –, puis analyse les interactions réciproques entre peintres et commanditaires sous l'angle de la théorie des jeux.

MOTS CLÉS

Peinture italienne du XVI^e siècle, Historiographie, Histoire sociale et économique, Demande de peintures, Offre de peintures, Marché de la peinture.

ABSTRACT

This thesis examines the work of art historians since the 1970s on the demand and supply of paintings in the Cinquecento. A preliminary chapter shows that the concepts developed on the subject before the 1970s remain broadly relevant but very general. The chapter on demand shows that some historians of Cinquecento painting were able to borrow from the history of ideas, anthropology or gender studies; analyzes the work on a significant increase in the demand for paintings in Italy in the sixteenth century; and shows the contribution of economic analysis on these issues (extrinsic motives of consumption or econometrics). The chapter on supply makes a distinction between whether a painting is intended to be traded on a "market" or not. In the first case, we study the measurement of the market price and the productivity gains of painters, as well as the still limited development of market structures (fairs, auctions, merchants). In the second case, the debate among historians about the role of guilds or academies in sixteenth-century Italy - to which economic analysis can contribute - is evoked, followed by an analysis of the reciprocal interactions between painters and patrons from the perspective of game theory.

KEYWORDS

16th century Italian painting, Historiography, Social and economic history, Demand of paintings, Supply of paintings, Market of paintings.