



HAL
open science

Art, espaces et narration dans les Trecento Nouvelle de Franco Sacchetti

Ismène Cotensin

► **To cite this version:**

Ismène Cotensin. Art, espaces et narration dans les Trecento Nouvelle de Franco Sacchetti. Laurent Baggioni; Sylvain Trousselard. En traduisant Franco Sacchetti. De la langue à l'histoire, 27, Classiques Garnier, pp.107-124, 2021, Constitution de la modernité, 978-2-406-11170-2. 10.48611/isbn.978-2-406-11172-6.p.0107 . hal-04105067

HAL Id: hal-04105067

<https://hal.science/hal-04105067>

Submitted on 24 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.

Art, espaces et narration dans les *Trecento novelle* de Franco Sacchetti

*Nella città di Firenze, che sempre di nuovi uomini è stata doviziosa, furono già certi dipintori et altri maestri*¹

C'est sur cette phrase liminaire que s'ouvre l'une des dix nouvelles des *Trecento novelle* qui ont pour protagonistes des artistes, plus précisément des peintres. Cette nouvelle CXXXVI est représentative de plusieurs thématiques liées au monde de l'art qui traversent le recueil de Sacchetti. Tout d'abord le caractère singulier, voire extravagant des artistes (*nuovi uomini*), mais aussi la réflexion sur le rapport entre art et nature. Dans sa tirade pleine de malice et subtilement argumentée, maître Alberto² démontre que les femmes florentines sont les meilleurs artistes au monde parce qu'elles sont capables de corriger un visage contrefait ou tordu grâce aux artifices du maquillage³. La tonalité de la nouvelle est aussi [p. 107] celle de la jovialité, les artistes travaillant avec maître Alberto aimant, de surcroît, faire bombance.

Extravagance, réflexion sur la mimésis, plaisanterie et bon mot, voici les principaux axes autour desquels s'articulent les nouvelles que l'on qualifiera par commodité de « nouvelles artistiques », ce qui rapproche en ce sens le recueil de Sacchetti du modèle boccacien, comme l'a démontré Michelangelo Zaccarello⁴. En effet, dans la tradition de la nouvelle toscane telle

¹ « Dans la ville de Florence, qui a toujours abondé d'hommes singuliers, vécurent certains peintres et autres maîtres... » in Franco SACCHETTI, *Le trecento novelle*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 308.

² Maître Alberto est très probablement Alberto Arnoldi, sculpteur d'origine lombarde qui vécut à Florence au XIV^e siècle. Dans la nouvelle, il est en compagnie d'autres artistes contemporains, parmi eux Andrea di Cione Orcagna et Taddeo Gaddi, tous deux disciples de Giotto.

³ « Io credo che il maggior maestro che mai fosse di dipingere e di comporre le sue figure è stato il nostro Signor Dio ma e' pare che per molti che sono sia stato veduto nelle figure per lui create gran difetto e nel tempo presente le correggono. Chi son questi moderni dipintori e correttori ? Sono le donne fiorentine. E' fu mai dipintore che sul nero o del nero facesse bianco, se non costoro ? E' nascerà molte volte una fanciulla, e forse le più, che paiono scarafaggi; strofina di qua, ingessa di là, mettila al sole, e' fannole diventar più bianche del cecero. E quale artista, di panni o di lana o dipintore, è che del nero possa far bianco ? Certo niuno, però che è contro natura. Sarà una figura pallida e gialla: con artificiatu colori la fanno in forma di rosa; quella che per difetto o per tempo par secca, fanno diventare fiorita e verde. Io non ne cavo Giotto né altro dipintore che mai colorasse meglio di costoro. Ma quello che è maggior cosa : che un viso che sarà mal proporzionato et avrà gli occhi grossi, tosto parranno di falcone ; avrà il naso torto, tosto il faranno diritto ; avrà le spalle grosse, tosto le pialleranno, avrà l'una in fuori più che l'altra, tanto la rizafferanno con bambagia, che proporzionate si mostreranno con giusta forma. », (« Je crois que pour peindre et composer des figures, il n'y eut jamais de plus grand maître que notre seigneur Dieu, mais il semble que pour beaucoup de nos contemporains, ont vu de grands défauts dans les figures qu'il a créées, défauts qu'ils s'emploient aujourd'hui à corriger. Qui sont donc ces peintres et correcteurs modernes ? Ce sont les dames florentines. En effet, y eut-il jamais peintre capable d'obtenir du blanc avec ou à partir du noir sinon ces dernières ? Et on verra naître très souvent une jeune fille, et peut-être la plupart, aussi vilaine qu'un cafard : et vas-y que je te frotte par-ci, et que je te plâtre par-là, et que je te la mets au soleil et à la fin elle est plus blanche que le cygne. Eh bien, quel artiste, tissant le drap ou la laine, ou encore quel peintre est-il capable de faire du blanc à partir du noir ? Évidemment aucun puisque c'est contre nature. Qu'elle ait une figure pâle et jaune : avec de savantes couleurs, elles vous la transforment en une véritable rose ; celle qui par ses défauts ou l'effet du temps semble racornie, elles la rendent fraîche et épanouie. Je ne peux trouver un Giotto ou tout autre peintre capable de colorer mieux qu'elles. Mais chose plus importante encore : qu'un visage soit disproportionné et qu'il ait des yeux globuleux, aussitôt elles lui donneront des yeux de gazelle ; qu'elle ait le nez tordu, elles auront vite fait de vous le redresser ; qu'elle ait des épaules carrées, elles vous les raboteront aussitôt et si l'une est plus saillante que l'autre, elles vous les rembourreront tant et si bien avec du coton qu'elles apparaîtront bien proportionnées et harmonieuses. »), in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 309-310.

⁴ Voir Michelangelo ZACCARELLO, « Ingegno naturale e cultura materiale : i moti degli artisti nelle *Trecento novelle* di Franco Sacchetti », in *Italianistica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, XXXVIII/2, 2009.

qu'elle s'est construite depuis le *Décaméron*, dans la catégorie des personnages porteurs d'un propos facétieux, de jeux de mots ou autres traits d'esprit, les artistes jouent un rôle prépondérant. Cette tendance n'est pas sans rapport avec l'évolution du statut des artistes au cours du XIV^e siècle en Italie, et particulièrement à Florence : toujours considérés comme de simples artisans, au même titre que les menuisiers ou les tisseurs de laine, les peintres et les sculpteurs jouissent d'une certaine ascension socio-économique et de la prise de conscience du caractère spéculatif et libéral des arts figuratifs⁵. [p. 108]

Les nouvelles artistiques portent l'empreinte du paradigme boccacien, mais également de l'expérience personnelle de Sacchetti. En effet, celui-ci a côtoyé plusieurs artistes florentins, en particulier Andrea di Cione Orcagna, disciple de Giotto, qui fut tout à la fois peintre, sculpteur, mosaïste, orfèvre et architecte, et que l'on voit au travail, sur le chantier de San Miniato, dans la nouvelle CXXXVI. En outre, Sacchetti a participé à l'élaboration et à la coordination du cycle de fresques présentes dans l'église florentine d'Orsanmichele, ainsi qu'à la réalisation de la décoration de la salle d'audience du Palazzo Vecchio, comme l'a démontré Lucia Battaglia Ricci⁶. Ainsi, cette activité-là de Sacchetti, vraisemblablement concomitante à l'écriture des *Trecento novelle*, explique en partie la raison pour laquelle on trouve plusieurs récits mettant en scène des peintres dans leur atelier ou sur des chantiers en cours, notamment celui d'Orsanmichele⁷.

Il s'agit donc d'analyser les dix nouvelles artistiques en prenant comme grille de lecture le rapport à l'espace. Nous formulons l'hypothèse que c'est en étudiant les lieux où Sacchetti situe ses intrigues, ses personnages, que l'on peut analyser, d'une part, la mécanique narrative des nouvelles relatant les facéties de quelques peintres – dont le plus célèbre reste Bufalmacco —, d'autre part l'évolution de la société florentine dont le recueil est le miroir. Après avoir défini le type de l'artiste-peintre facétieux d'inspiration boccacienne, auteur de *beffe* et autres bons tours, il conviendra d'envisager les deux types d'espaces dans lesquels Sacchetti campe ses protagonistes : l'espace privé de l'atelier et l'espace public principalement urbain. Dans quelle mesure le traitement des différents types d'espaces influe sur la narration, la construction de la *beffa*, et l'architecture des nouvelles proprement dites ? Comment, à [p. 109] travers le portrait que Sacchetti dresse des peintres, de leurs pratiques, et de leurs relations avec leurs commanditaires se dessine le portrait de la Florence bourgeoise et marchande du *Trecento* ?

Parmi les personnages de la nouvelle toscane telle qu'elle s'est construite depuis Boccace, les artistes sont très souvent ceux qui ont la répartie facile, qui maîtrisent le verbe, et qui sont les auteurs de plaisanteries divertissantes et burlesques, ces fameuses *beffe*, dont l'issue

⁵ Dans la bibliographie foisonnante qui traite du statut de l'artiste, nous signalons en particulier ces deux classiques : Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste* [1979], traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987, et Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française* [1963], traduction de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985.

⁶ Sacchetti a été successivement Camerlengo de la Compagnia di Orsanmichele en 1380, Operatoio dell'Oratorio en 1388, Capitano en 1398, probablement l'année de la composition du programme iconographique. Voir W. COHN, *Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbmalereien von Orsanmichele*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VIII, 1958, p. 65-77. Voir aussi Lucia BATTAGLIA RICCI, *Palazzo vecchio e dintorni. Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 88-96.

⁷ Les nouvelles CX et CLXXXV ont pour toile de fond le chantier de cette église.

n'est pas toujours heureuse⁸. Comme l'a démontré Marina Gagliano, Sacchetti emprunte à Boccace plusieurs perso comiques (Ribi, Stecchi et Martellino, et, celui qui nous intéresse ici le peintre Buffalmacco⁹) afin de proposer aux lecteurs des épisodes plaisants¹⁰. La tirade de l'épouse d'un peintre résume assez bien les traits distinctifs qui caractérise la figure de l'artiste dans les nouvelles du *Décameron* et des *Trecento novelle* :

Io ti concerò peggio che la Tessa non acconciò Calandrino : che maladetto sia chi maritò mai femmina ad alcun dipintore, ché siete tutti fantastichi e lunatichi, e sempre v'andate inebriando e non vi vergognate¹¹ !

La propension des artistes à boire jusqu'à l'ébriété est un motif récurrent. Il encadre la nouvelle CXXXVI déjà évoquée : dans l'*incipit* et l'*excipit* l'auteur insiste sur cette tendance lorsqu'il décrit les artistes travaillant sur un [p. 110] chantier à San Miniato al Monte¹². Dans la nouvelle CLXX, cela devient même la raison invoquée par le commanditaire pour refuser de payer Bartolo Ghioggi : sachant que celui-ci est un *gran bevitore*¹³, Messer Pino ne croit pas à l'excuse avancée par le peintre pour justifier qu'il n'a pas peint suffisamment d'oiseaux dans la pièce qu'il devait décorer – il prétend qu'il a ouvert la fenêtre et que plusieurs oiseaux se sont envolés –, et lui rétorque :

Io credo che la famiglia mia ha tenuto aperto l'uscio della volta et hatti dato bere per sì fatta forma che tu m'hai mal servito e non serai pagato come credi¹⁴.

Si l'on revient à la nouvelle CXXXIV, parmi les termes employés par l'épouse pour qualifier les peintres, l'adjectif *fantastichi* (fantasque, extravagant) mérite que l'on s'y arrête. En effet, il y a là un autre trait distinctif des artistes tels qu'ils sont représentés dans les *Trecento novelle* : leur caractère singulier, original. Le terme le plus fréquent, véritable *leitmotiv*, est l'adjectif *nuovo* – ou bien ses variantes sous la forme du substantif et de l'adverbe – qu'il faut comprendre comme synonyme de *fantastico*. Le recensement du nombre d'occurrences dans les dix nouvelles artistiques permet d'établir que les sept nouvelles relatant un mauvais tour

⁸ Voir Marina MARIETTI « La crise de la société communale dans la *beffa* du *Trecentonovelle*, in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2^{ème} série, C.I.R.R.I n°4, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, p. 9-63 ; M. MARIETTI, A. PERIFANO, B. LAROCHE, *L'Après Boccace. La nouvelle italienne aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, et '*Favole parabole istorie* : le forme della tradizione novellistica dal Medioevo al Rinascimento, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Roma, Salerno Editrice, 2000.

⁹ De son vrai nom Bonamico di Cristofano, Buffalmacco est le protagoniste, avec Bruno (di Giovanni) de la nouvelle VIII, 9 du *Décameron*, et, avec le même Bruno ainsi que Calandrino, des nouvelles VIII, 3 et 6 et IX, 3 et 5. On attribue à Buffalmacco la série de fresques du Campo Santo de Pise (*Triomphe de la mort, Jugement Dernier, l'Enfer, la Thébaidé, la Résurrection, l'Ascension*).

¹⁰ Marina GAGLIANO, « Le *Trecentonovelle* et le *Décameron* : emprunts et effets intertextuels », in *Chroniques italiennes*, n°63-64, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, p. 95-107.

¹¹ « Je vais t'arranger, pire encore que ne le fit Tessa avec Calandrino : soit maudit celui qui a marié une femme à un peintre, car vous êtes tous fantasques et lunatiques, et vous passez votre temps à vous souler, sans en avoir honte ! », in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 309-310, nouvelle LXXXIV, p. 193. Pour la référence à Calandrino, voir BOCCACE, *Le Décameron*, IX, 5.

¹² *Ibid.*, p. 308 et p. 310.

¹³ « grand buveur », *ibid.*, p. 429.

¹⁴ « Je crois que mes serviteurs ont laissé ouverte la porte de la cave et t'ont donné à boire, de sorte que tu m'as mal servi, donc tu ne seras pas payé comme tu le penses », *ibidem*.

contiennent une, voire plusieurs mentions des termes *nuovo*, *novità*, *novamente*¹⁵. Bien plus, *l'incipit* et/ou le chapeau introductif de cinq de ces sept nouvelles (CXXXVI, CLXI, CLXX, CXCI, CXCII) contiennent ces termes. Par exemple, la nouvelle CLXI, qui est la première où l'on voit apparaître Buffalmacco, s'ouvre ainsi : « *Sempre fu che tra i dipintori si sono trovati di nuovi uomini* »¹⁶. Ou encore la phrase liminaire de la nouvelle CXXXVI, déjà citée en introduction, qui n'est pas sans rappeler celle de nouvelle VIII, 3 du *Décameron*, la première mettant en scène le trio Calandrino, Bruno et Buffalmacco : « *nella nostra città, la qual sempre di varie maniere e di nuove genti è stata abondevole...* »¹⁷. Bien plus, on assiste à une sorte de climax au sein d'une même nouvelle, [p. 111] la dernière de la série des quatre dont Buffalmacco est le protagoniste. La nouvelle CXCII est en effet rythmée, depuis le chapeau, jusqu'à la fin, par la singularité du peintre, mais aussi de Capodoca, le tisseur de laine duquel il se joue. Un paragraphe entier est consacré à la comparaison du peintre et de l'artisan lainier :

*E così non è sì malizioso uomo, né sì nuovo, che non se ne trovi uno più nuovo di lui. Questo Capodoca fu nuovo quanto alcun suo pari ; e fu sì nuovo che nelle botteghe dove lavorò d'arte di lana, e specialmente in quella de' Rondinelli, fece di nuove e di strane cose, come già furono raccontate per Agnolo di ser Gherardo, ancora più nuovo di lui. E questo Buonamico fu ancora vie più nuovo di lui, e la prova della presente novella il manifesta*¹⁸.

On ne compte pas moins de sept occurrences de l'adjectif *nuovo*, et on observe que la dittologie *nuove e strane* renforce la caractérisation des agissements de Capodoca. La *novità* de ces personnages se manifeste essentiellement dans la réalisation de *beffe* ou le maniement de mots d'esprit, lesquels prennent souvent leur inspiration de la forme de magie que revêt l'image peinte, de la limite ténue entre réalité et illusion, comme dans la nouvelle CLXX où Bartolo Ghioggi s'en sort par une pirouette verbale et trompe le pragmatisme de son commanditaire. En outre, la présence significative de Buffalmacco, peintre mineur au regard du grand Giotto, témoigne de la tendance, chez Sacchetti, à mettre en exergue les figures excentriques mais aussi de privilégier chez les peintres, non pas tant leurs qualités artistiques, que leur vivacité d'esprit et leur maîtrise du verbe. En ce sens, les artistes se rapprochent des bouffons et autres hommes de cour, que Michelangelo Zaccarello qualifie de « *veri professionisti della parola* »¹⁹.

Chez Sacchetti, la particularité du traitement des nouvelles dites de *motti* ou de *beffe* dont les auteurs sont des peintres, tient toutefois à leur [p. 112] topographie. En effet, alors que

¹⁵ Voir nouvelle CXXXVI, p. 308, nouvelle CLXI, p. 403-407, nouvelle CLXIX, p. 426-428, nouvelle CLXX, p. 429-430, nouvelle CXCI, p. 488-493, nouvelle CXCII, p. 493-498, nouvelle CCXXIX, p. 606-609.

¹⁶ « On a toujours trouvé, parmi les peintres, des hommes singuliers », *ibid.*, p. 403.

¹⁷ « dans notre ville, qui a toujours abondé en personnages singuliers de toutes sortes... » Voir Giovanni BOCCACCIO, *Il Decameron*, Torino, Einaudi, vol. 2, p. 906-907.

¹⁸ « Ainsi il n'y a pas d'homme aussi malicieux, aussi singulier, qui soit plus singulier que lui. Ce Capodoca fut aussi singulier que ses pairs ; il fut si singulier que dans les ateliers où il travailla l'art de la laine, et en particulier dans celui de Rondinelli, il réalisa des choses singulières et étranges, comme l'a déjà raconté Agnolo di ser Gherardo, qui est encore plus singulier que lui. Ce Buonamico fut encore mille fois plus singulier que lui, et cette nouvelle va le prouver. », in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 497.

¹⁹ « véritables professionnels de la parole », in Michelangelo ZACCARELLO, *op. cit.*, p. 138. Les bouffons sont aussi très présents dans le recueil : Ribi (XLIX, L), Dolcibene (X, XXIV, XXV, XXXIII, CXVII, CXLV, CLIII, CLVI, CLXXXVII) et bien sûr Gonnella (XXVII, CLXXII [fragment], CLXXIII, CLXXIV, CCXI, CCXII, CCXX).

dans le *Décameron* les nouvelles mettant en scène Giotto ou Buffalmacco²⁰ se déroulent dans un espace public (la campagne du Mugello VI, 5) ou dans un espace privé (la maison de maître Simone, VIII, 9), dans les *Trecento novelle* on entre de plain-pied dans l'atelier des artistes, ou du moins on pénètre sur le lieu de réalisation des œuvres d'art. La topographie joue un rôle-clé dans les récits de *beffa* : l'espace privé de la *bottega* (l'atelier) ou sa métonymie, qui prend la forme de l'échafaudage du peintre monté dans un espace public – une place ou la chapelle d'une église²¹ –, devient le lieu de prédilection où Sacchetti met en scène les différents tours joués par ses personnages. Ainsi, lorsque Giotto est importuné par un *uomo di picciolo affare*²² qui lui demande de décorer son pavois avec ses armes, il se trouve dans son atelier, et c'est précisément là qu'il va décider de prendre le terme *armes* au sens propre du mot et de représenter, non pas les armoiries du commanditaire, mais de véritables armes : heaume, brassards, gantelets, etc. Comme l'analyse Marina Marietti, c'est le double sens du mot *armes* qui provoque chez Giotto le réflexe de la *beffa*. L'élément verbal entre ainsi en jeu dans le truquage du réel, « condition première de la *beffa* »²³. La nouvelle LXXXIV présente, quant à elle, un intérêt particulier car l'atelier devient littéralement l'espace scénique où se déroule la mécanique du chassé-croisé entre le peintre Mino, mari trompé, et l'amant de son épouse. Dans la première partie du récit, Sacchetti décrit par le menu la façon dont sont entreposés dans l'atelier les crucifix que Mino peint : leur nombre, leur position (placés sur un grand établi, à la verticale contre un mur, ou encore recouverts d'un drap) et leur type (en relief ou non). Plus loin, lorsque Mino, se sachant trompé, cherche le coupable, Sacchetti fait une nouvelle digression et décrit la configuration de l'atelier : celui-ci possède deux portes, l'une donnant sur la rue, qui se verrouille de l'extérieur et par laquelle l'apprenti entre chaque matin, l'autre faisant communiquer la maison et l'atelier, et que Mino ferme à clé depuis l'intérieur de sa maison²⁴. Ces précisions [p. 113] ont leur importance car ensuite, comme dans une scène de théâtre de boulevard, quand le mari trompé entre dans l'atelier par la porte communiquant avec la maison, son apprenti ouvre simultanément la porte donnant sur la rue. L'amant qui s'était caché en se plaçant sur un crucifix peint, par-dessus le Christ, s'enfuit par la porte de l'atelier qui s'ouvre sur la rue, au moment où il risque de perdre son membre viril, d'un coup de hache rageur asséné par Mino ! Les nouvelles CXCI et CXCII fonctionnent de façon similaire : dans les deux récits, la configuration des lieux est une condition essentielle à l'existence et au fonctionnement de la farce ourdie par Buffalmacco. C'est parce que ce dernier cohabite avec son maître d'atelier qu'il peut mettre en place le stratagème des cafards qu'il fait passer pour des démons dans la nouvelle CXCI, et c'est parce que sa maison et l'atelier des tisseurs de laine sont mitoyens, que le peintre farceur peut imaginer une *nuova astuzia*²⁵ dans la nouvelle CXCII. Dans les deux cas, et ce, comme dans la nouvelle LXXXIV, Sacchetti décrit minutieusement la contiguïté des chambres et des bâtiments,

²⁰ Les nouvelles qui ont pour protagonistes des peintres sont, dans le *Décameron*, celles dites de Calandrino (VIII, 3 ; VIII, 6 ; IX, 3 et IX, 5), et celles dites de Giotto (VI, 5).

²¹ Il s'agit, dans la nouvelle CLXI, d'une chapelle de la cathédrale d'Arezzo puis de la place du palais épiscopal, et, dans la nouvelle CLXIX, d'une place de la ville de Pérouse.

²² Un « homme de basse condition », in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, nouvelle LXIII, p. 137.

²³ Marina MARIETTI, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 189.

²⁵ Une « nouvelle ruse », in *ibid.*, p. 494.

sans laquelle les deux *beffe* ne pourraient exister²⁶. Les cafards sont par exemple déposés par Buffalmacco à l'entrée des fentes de la porte communiquant entre les deux chambres²⁷. La *beffa* de la nouvelle CXCII repose sur le même type de situation : non content d'être réveillé chaque nuit par le bruit du métier à tisser de ses voisins²⁸, le peintre s'aperçoit que la femme cuisine exactement de l'autre côté du mur de sa chambre. C'est justement de cette contiguïté spatiale que naît la *nuova astuzia* : Buffalmacco perce un trou dans ce même mur par lequel il glisse une tige de canne dont il se sert comme d'une sarbacane pour envoyer du sel dans la marmite et ainsi gâcher le repas que l'épouse prépare chaque jour. Les détails topographiques importent, comme le signale l'emploi des compléments circonstanciels de lieu : [p. 114]

*Però che, avendo considerato che questa buona donna, quando cuoceva, metteva la pentola rasente a quel muro, fece un foro con un succhio in quel muro, rasente a quella pentola*²⁹ ...

Enfin, la question de l'espace où l'artiste travaille est encore une condition indispensable à la réalisation de deux autres *beffe* de Buffalmacco (nouvelles CLXI et CLXIX). C'est parce que celui-ci se cache du regard de ses commanditaires, en exigeant que son échafaudage – sorte d'atelier mobile – soit recouvert de draps, voire de planches, qu'il peut détourner la commande officielle et offrir, dans le premier cas, un blason inversé – un lion dévorant un aigle au lieu du contraire –, dans l'autre un saint patron affublé d'une couronne de poissons. Sacchetti insiste dans les deux nouvelles sur cette demande particulière du peintre³⁰. D'une certaine façon, cette habitude des peintres, qui consiste à se cacher des regards intrusifs, devient, dans l'espace narratif de la nouvelle, un des piliers de l'architecture de la *beffa*.

Ainsi entrons-nous dans l'espace privé des artistes et voyons-nous à maintes reprises les peintres au travail. Pénétrer dans cet espace, c'est mieux comprendre les habitudes des artistes, le fonctionnement des ateliers, ainsi que les relations entre les artistes et leurs commanditaires. Le recueil de Sacchetti reflète ainsi la place grandissante que les arts figuratifs occupent dans la société florentine du XIV^e siècle.

²⁶ « Costui nella sua giovinezza essendo discipolo d'uno che aveva nome Tafo dipintore, e la notte stando con lui in una medesima casa et in una camera a muro sopra mattoni, allato alla sua... » (« Dans sa jeunesse, alors qu'il était le disciple d'un peintre du nom de Tafo, il dormait, la nuit, dans la même maison que lui, et dans une chambre aux murs en brique, contiguë à la sienne... »), in *ibid.*, p. 488.

²⁷ *ibid.*, p. 489.

²⁸ Buffalmacco habite désormais seul : « avendo una sua casa et avendo per vicino a muro mattoni in mezzo un lavorante di lana... » (« puisqu'il avait une maison à lui, laquelle avait un mur en brique mitoyen avec celle d'un artisan lainier... »), *ibid.*, p. 493.

²⁹ « En effet, ayant considéré que, lorsque cette brave femme cuisinait, elle plaçait la casserole tout près du mur, il fit un trou, à l'aide d'une tarière, dans ce mur, tout près de cette casserole... », *ibid.*, p. 494.

³⁰ Voici son échange avec l'évêque d'Arezzo, dans la nouvelle CLXI : « Messer lo vescovo, io il farò ma e' conviene che sia coperto attorno attorno di stuoie, e che alcuna persona non mi vegga. Il vescovo disse : – Non che di stuoie, ma io la farò fare d'assi, sì che starà per forma che mai non sarai veduto » (« Messire l'évêque, je le ferai, mais il faut que [l'échafaudage] soit complètement recouvert de tentures, pour que personne ne me voie. L'évêque répondit : – Je le ferai couvrir, non pas de tentures, mais de planches, de sorte qu'il sera tel que personne ne pourra jamais te voir », *ibid.*, p. 406. Puis, dans la nouvelle CLXIX, on lit : « ... il detto Buonamico, come è d'usanza de' dipintori, volle esser tutto chiuso d'asse e di stuoie e per più di, dato ordine alla calcina et alli colori, alla fine sali sul ponte e cominciò a dipingere » (« ... comme il est de coutume chez les peintres, notre Buonamico voulut que [l'échafaudage] soit entièrement fermé par des planches et des tentures, et, après avoir commandé la chaux et les couleurs, il monta sur l'échafaudage durant plusieurs jours et commença à peindre... »), *ibid.*, p. 427.

En premier lieu, Sacchetti n'est pas avare de détails concernant les habitudes des peintres, voire leurs gestes techniques. La nouvelle CLXI [p. 115] est en ce sens révélatrice : dans la première partie un épisode particulièrement drôle et savoureux est relaté, celui où Buffalmacco est importuné par la guenon de l'évêque d'Arezzo qui saccage l'échafaudage du peintre et barbouille sa fresque. Au détour de cette anecdote, Sacchetti offre, en l'espace de quelques lignes fort efficaces, un portrait saisissant du peintre en pleine activité créatrice. Il décrit ses gestes, à travers le regard scrutateur de la guenon qui observe Buffalmacco afin de l'imiter par la suite :

*avendo veduti gli atti e i modi del dipintore quando era sul ponte, et avendo veduti mescolare i colori e trassinare gli alberelli e votarvi l'uova dentro e recarsi li pennelli in mano e fregarli su per lo muro [...]*³¹

La guenon singe les gestes du peintre, lequel est justement en train d'imiter la réalité qu'il observe. Véritable mise en abyme de la mimésis picturale, cet épisode en apparence anecdotique, prend tout son sens si on l'interprète à l'aune de la question de l'imitation et du trompe-l'œil. Bien plus, dès lors que les commanditaires ne respectent pas l'habitude des artistes qui consiste à transformer leur échafaudage en espace clos, protégeant des regards intrusifs et du bruit environnant, ils s'exposent à des représailles. Par exemple, l'isolement et le silence réclamés par Buffalmacco n'étant pas respectés par les habitants de Pérouse, qui viennent constamment lui demander quand il aura terminé sa fresque, voici comment l'artiste réagit :

*E così tutti li perugini con diversi detti, non una volta il di ma parecchie, andavano da Buonamico a sollecitarlo ; tanto che Buonamico tra sé medesimo dice : – Che diavolo è questo ? Costoro sono tutti pazzi, et io dipingerò secondo a la loro pazzia*³². [p. 116]

Le rôle que joue l'espace de l'échafaudage dans la *beffa* de cette nouvelle CLXIX peut donc se comprendre de deux façons : il est à la fois, comme nous l'avons démontré dans un premier temps, la condition de la réalisation de la *beffa*, mais il est aussi l'élément déclencheur dans la prise de décision, de la part de Buffalmacco, de jouer un mauvais tour aux habitants de Pérouse.

Ainsi l'empressement, perçu par les artistes comme une véritable folie, est l'une des pierres d'achoppement à laquelle se heurtent les peintres dans les rapports qu'ils entretiennent avec leurs commanditaires. Non moins importante est la question de la rémunération des artistes, de l'estimation et du paiement de leur production, qui est capitale pour l'affirmation de leur statut social. Sacchetti relate par deux fois le refus de la part d'un commanditaire de payer le peintre qu'il a engagé. Non content que Bartolo Ghioggi ait peint quelques rares oiseaux,

³¹ « ayant vu les faits et gestes du peintre quand il était sur l'échafaudage, l'ayant vu mélanger les couleurs, manier les pots, y verser un œuf, saisir ses pinceaux, les froter sur le mur ... », *ibid.*, p. 403.

³² « Ainsi tous les habitants de Pérouse se rendaient auprès de Buonamico afin de l'inciter à terminer, non pas une fois, mais plusieurs fois par jour, en lui disant des choses différentes ; au point que Buonamico se dit : – Que diable se passe-t-il ? Ils sont tous fous, et moi, je vais peindre à la mesure de leur folie », *ibid.*, p. 427.

Le motif des commanditaires venant importuner les peintres en train de travailler sera repris par Vasari, au point de devenir un véritable topos dans les *Vite*. Voir en particulier la Vie de Léonard de Vinci dans sa version de 1568 (le prieur de Sainte-Marie-des-Grâces harcèle Léonard quand celui-ci travaille à la *Cène*), et la Vie de Michel-Ange (célèbre épisode mettant en scène le peintre dans la chapelle Sixtine et le pape Jules II, trop curieux).

alors qu'il lui en avait commandé un grand nombre, messire Pino Brunelleschi s'oppose au paiement et Sacchetti de conclure :

*Ma tutto credo che procedesse dalla poca voglia che avea messer Pino di pagare, o desiderio d'allungare il pagamento*³³.

Dans la nouvelle LXIII, c'est Giotto qui se voit essayer le refus d'être payé, quand le commanditaire s'aperçoit qu'il a été berné. Voici le dialogue :

– *O che imbratto è questo, che tu m'hai dipinto ? [...] Io non ne pagherei quattro danari. Disse Giotto : – E che mi dicesti tu che io dipingnessi ? E quei rispose : – L'arme mia. Disse Giotto : – Non è ella qui ? Mancacene niuna*³⁴ ?

Ce vif échange indique que la question de la rétribution est cruciale, mais aussi et surtout que Giotto, cet artiste idéal, se défend et attaque même son interlocuteur en se plaçant sur le plan d'une catégorie mercantile, à savoir la quantité. Quand il demande « *Mancacene niuna ?* » et qu'il conclut ensuite sa défense par [p. 117]

*Io ti ho fatta tutta armatura in sul tuo palvese ; se ce n'è più alcuna, dillo, et io la farò dipingere*³⁵

il se moque ouvertement de son commanditaire, véritable parvenu qui pensait justement pouvoir s'acheter une noblesse qu'il n'a pas. Ce dernier porte plainte auprès du tribunal, mais le juge donne raison à Giotto et contraint le commanditaire à lui verser six lires. Cette thématique de la récompense financière apparaît aussi dans l'autre nouvelle dont Giotto est le protagoniste (LXXV). Le peintre y est renversé par un porc, tandis qu'il déambule en bonne compagnie dans une rue de Florence. Sa réaction n'est pas la colère, mais le rire et il déclare :

*Oh, non ci hanno eglino ragione ? Ch'ho guadagnato a miei dì con le setole loro migliaia di lire, e mai non diedi loro una scodella di broda*³⁶.

Par son mot d'esprit, Giotto insiste sur la matérialité de son art – il a besoin des soies des porcs pour ses pinces –, mais fait également valoir qu'il a gagné beaucoup d'argent grâce à sa peinture, se comparant implicitement à n'importe quel autre artisan ou marchand.

Pénétrer dans l'espace de la *bottega*, c'est enfin pour Sacchetti le moyen de rendre compte des rapports entre maître et disciple, entre chef d'atelier et apprenti, en d'autres termes de décrire certains aspects du fonctionnement des ateliers d'artistes. Plusieurs informations

³³ « Mais je crois que tout cela arriva parce que messire Pino n'avais guère envie de payer, ou qu'il désirait différer le paiement » *Ibid.*, p. 430. L'avarice est condamnée par Sacchetti et appelle inmanquablement la sanction que constitue la *beffa*. Voir Marina MARIETTI, *op. cit.*, p. 32-33.

³⁴ « – Mais qu'est-ce que c'est que ce gribouillis, qu'as-tu peint ? [...] Je ne t'en donnerais même pas quatre sous. Giotto dit : – Que m'as-tu demandé de peindre ? L'autre répondit : – Mes armes. Giotto dit : – Ce ne sont pas tes armes ? En manque-t-il une ? », in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 138.

³⁵ « J'ai mis toutes les pièces de ton armure sur ton pavois ; s'il y en a d'autres, dis-le-moi, et je les ferai peindre », *ibidem*.

³⁶ « Oh, n'ont-ils pas raison ? Par le passé, j'ai gagné des milliers de lires grâce à leurs soies, et jamais je ne leur ai offert un bol de bouillon », *ibid.*, p. 165.

jalonnent les nouvelles artistiques : on apprend par exemple que le maître d’atelier Giotto ne réalise que le dessin préparatoire du pavois, et laisse la réalisation à l’un de ses élèves (LXIII), tandis que Mino, protagoniste de la nouvelle LXXXIV, produit en série des crucifix, non pas en vue d’une commande précise, mais pour répondre à une demande constante, et dans le but de se constituer un stock³⁷. L’hyperspécialisation de certains ateliers, de même que la logique quasi productiviste de ceux-ci participe de l’évolution des arts figuratifs au cours du XIV^e siècle. Mais Sacchetti [p. 118] analyse surtout, au gré d’une des *beffe* fomentées par Buffalmacco, les relations difficiles entre chef d’atelier et apprenti³⁸. La nouvelle CXCI s’ouvre sur un jeune Buffalmacco, apprenti chez le peintre Tafo, lequel a pour habitude, les matins d’hiver, de réveiller son disciple quand il ne fait pas encore jour, pour *far la vegghia*, c’est-à-dire pour se mettre au travail de très bonne heure, pratiquement en pleine nuit. Le manque de sommeil constant est donc à l’origine du mauvais tour imaginé par Buffalmacco³⁹. Mais ce qui nous intéresse c’est la raison invoquée par Sacchetti, pour expliquer ce *vegghiare* imposé par Tafo à son apprenti. Après une dizaine de nuits où il peut enfin dormir tout son soûl – les cafards affublés de petites bougies ayant effrayé son maître – Buffalmacco est à nouveau réveillé en pleine nuit, parce que Tafo a une commande à honorer. On lit :

*Essendo rassicurato Tafo e costretto dal proprio utile, cominciò una notte a chiamar Buonamico perché aveva di bisogno di compire una tavola all’abbate di Buonsollazo*⁴⁰.

L’appât du gain, voici ce que recouvre l’expression *il proprio utile*, voici le véritable motif de cette habitude délétère qui se retourne finalement contre son auteur. Sacchetti développe davantage cette thématique dans la conclusion de la nouvelle, où il prend clairement parti pour le disciple, présenté comme la victime des intérêts personnels de son maître, et justifie ainsi la *beffa*. L’issue est finalement favorable pour Buffalmacco car il peut dormir sans être dérangé, mais elle l’est aussi pour les autres apprentis, puisque tout le monde croit, comme Tafo, que si les démons – en réalité les fameux cafards – sont apparus dans sa maison, c’est parce qu’il réveillait Buffalmacco trop tôt. Dès lors, tous les peintres n’osent plus imposer le *vegghiare* à leurs disciples. Bien plus, notre peintre farceur gagne en notoriété auprès d’un public plus vaste : on lui passe désormais commande, et, de disciple, il devient maître à son [p. 119] tour, s’affranchissant de sa position d’apprenti assujetti aux décisions du maître d’atelier. Sacchetti insiste sur cette prise d’indépendance de la part du peintre, au point de la réitérer dans l’introduction de la nouvelle suivante, établissant ainsi un lien narratif entre les deux récits⁴¹.

³⁷ *Ibid.*, p. 187-188. À cette époque, les peintres avaient coutume de conserver, dans leurs ateliers, des peintures inachevées, souvent préparées par les apprentis ; ils pouvaient ensuite y ajouter les touches finales en fonction de la commande des clients. On pourrait presque parler de production à la chaîne d’œuvres quasi identiques. Voir Rudolf et Margot WITTKOWER, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ Voir la description des relations entre maître et disciple dans les ateliers in Marina MARIETTI, *op. cit.*, p. 54. Elle explique notamment que, même si le travail de nuit était interdit dans de nombreuses corporations, c’était monnaie courante chez les peintres. Voir aussi DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. VI, p. 165-171.

³⁹ Il y a un lien avec la nouvelle suivante, car c’est à nouveau le manque de sommeil, causé par le problème du décalage entre le rythme de travail de Buffalamcco et celui de sa voisine tisseuse de laine, qui est à l’origine du mauvais tour joué par le peintre. Voir Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 493.

⁴⁰ « Rassuré, et étant contraint par son propre intérêt, une nuit, Tafo appela Buonamico parce qu’il avait besoin de réaliser un retable pour l’abbé de Buonsollazo », *ibid.*, p. 492.

⁴¹ *Ibid.*, p. 493. Bien plus tard, Vasari critiquera à son tour l’emprise des maîtres sur les disciples et mettra en évidence le motif de l’affranchissement du maître par le disciple. Voir Ismène COTENSIN, « Maître et disciple dans

Si l'on reprend maintenant la nouvelle LXXXIV, celle du peintre de crucifix Mino, dont l'atelier donne d'un côté sur la rue, de l'autre est relié au reste du logement par une porte secondaire, l'on peut dire que cet espace privé, par la porte qui s'ouvre sur la rue, participe du flux de la vie citadine, et, en ce sens, communique avec l'espace public. Dans la mécanique de la narration même, la *bottega* est le lieu qui offre à l'amant un refuge, refuge qui se transforme en piège quand le mari trompé ferme les issues, comprenant que son rival se cache dans l'atelier. Mais lorsque l'apprenti de Mino ouvre, le matin, la fameuse porte donnant sur la rue, l'amant profite de cette aubaine et s'enfuit. Sacchetti commente :

[...] subito se ne va al Campo di Siena, e fu quasi de' primi vi fosse quella mattina, e là facea de' suoi fatti⁴² [...]

L'amant vaque donc à ses occupations, comme si de rien n'était, sur la piazza del Campo, la place publique par excellence de la ville de Sienne. Or, c'est toujours *in su la piazza* (« sur la place »)⁴³, point d'agrégation de prédilection de l'espace urbain, que les habitants de Pérouse décident de faire peindre l'image de saint Herculan, le patron de la ville, et c'est sur cette même place qu'ils sont bernés en découvrant la tête de leur saint ceinte d'une couronne de gardons (CLXIX).

Les nouvelles artistiques des *Trecento novelle* offrent donc, comme autre espace d'implantation des intrigues, différents lieux appartenant à l'espace public : la place, mais aussi la ville en général. Si Florence demeure la ville la plus fréquemment évoquée, d'autres cités de Toscane, voire d'autres [p. 120] régions, sont évoquées, comme Arezzo (CLXI), Pérouse (CLXIX), Parme et Carrare (CCXXIX). Un certain campanilisme florentin surgit à deux occasions, dans la nouvelle CLXI et dans la nouvelle CLXIX : des piques sont lancées à l'adresse des Arétins – jaloux des Florentins –, comme des Pérugins – bornés et d'une grande bêtise⁴⁴. Au-delà des querelles de clochers, ce qui importe ici, c'est l'association entre la topographie des lieux et l'émergence de nouvelles pratiques artistiques dont le recueil de Sacchetti se fait l'écho. En effet, les arts figuratifs ne sont plus seulement vecteurs de valeurs religieuses. L'art profane, porteur de valeurs laïques, s'affiche précisément dans l'espace public urbain. Les emblèmes jouent donc un rôle essentiel, tant au niveau individuel et familial, qu'au niveau politique⁴⁵. Dès lors, la peinture réalisée dans l'espace public prend toute sa signification. Revenons à la nouvelle de Buffalmacco et de l'évêque d'Arezzo (CLXI). Ce dernier, du nom de Guido Tarlati

les recueils de *Vies* d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVII^e siècle) », Actes du colloque international *Figures du maître, de l'autorité à l'autonomie* organisé les 19-21 janvier 2011 par l'équipe de recherche PLH (EA 4153) : Patrimoine-Littérature-Histoire à l'Université Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 297-308.

⁴²« ... aussitôt il s'en va piazza del Campo, et il fut parmi les premiers à s'y rendre ce matin-là, et il vaquait à ses occupations ... », in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 191.

⁴³ *Ibid.*, p. 426

⁴⁴ *Ibid.*, p. 404 et p. 428. Voir l'analyse du « climat d'exaltation » de Florence dans l'article de Marina MARIETTI, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴⁵ Le théologien et prédicateur dominicain Giordano da Pisa décrit ainsi une pratique courante chez les marchands florentins : « si segnano le case, il palagio del segno suo, cioè dell'arme sua, e negli scudi, acciocché quell'immagine mostri di cui è la cosa » (« on marque les maisons, les palais, avec son insigne, c'est-à-dire ses armes, ainsi que les écus, afin que cette image indique à qui cela appartient »), in *Prediche recitate in Firenze dal 1306 al 1309 ed ora per la prima volta pubblicate*, a cura di C. Moreni, Firenze, 1831, vol. II., p. 310.

de Pietramala, fut évêque et seigneur d'Arezzo entre 1320 et 1327, année de sa mort, et fut célèbre pour être un fervent Gibelin. Dans la seconde partie de la nouvelle, il demande à Buffalmacco de peindre un emblème bien particulier dans son palais : un aigle dévorant un lion. Or, dans la symbolique de l'époque, l'aigle représentait les Gibelins, le lion, les Guelfes et donc Florence⁴⁶. Face à une commande qui va à l'encontre de son allégeance politique, Buffalmacco use – et abuse – de sa position d'artiste créateur d'image et prend le contre-pied de la commande : il peint, à l'abri de son échafaudage clos, « *un fiero e gran liono addosso a una sbranata aquila* »⁴⁷. Notre peintre est conscient des conséquences de son acte et s'enfuit avant de dévoiler son œuvre. Quand l'évêque découvre la duperie, sa réaction est proportionnelle à l'offense : furieux, il lance un édit contre les biens et la personne de Buffalmacco. En inversant le motif pictural, c'est-à-dire en manipulant le message visuel affiché dans [p. 121] un bâtiment public – le palais épiscopal –, le peintre signifie la puissance de l'art comme instrument politique. C'est aussi dans cette optique que l'on peut relire la nouvelle mettant en scène Giotto et le parvenu qui veut faire décorer son bouclier (LXIII). En peignant, à la place des armes, qui sont le symbole de la noblesse, une grande quantité d'armes au sens propre, Giotto modifie le sens de la représentation demandée par le commanditaire. Manipulant ainsi le message visuel, Buffalmacco et Giotto contrôlent pleinement la symbolique de l'image⁴⁸.

L'instrumentalisation de la peinture est enfin une affaire de ville, l'espace urbain révélant de la sorte de nouveaux usages sociaux de l'art. Lorsque les habitants de Pérouse (CLXIX) commandent à Buffalmacco de peindre leur saint patron, c'est la fierté de la communauté qui entre ainsi en relation avec Dieu, la dimension laïque trouvant un point de jonction avec la dimension religieuse. Le syntagme « *su la piazza* » scande le rythme de la narration, au fur et à mesure que les Pérugins passent commande à Buffalmacco, vont et viennent lui réclamer importunément de leur montrer son travail, jusqu'au climax final et la découverte de la couronne de poissons ornant la tête de saint Herculan. Sacchetti insiste sur le caractère choral des habitants qui, tels un être unique et mobile, occupe physiquement l'espace public et n'a de cesse de solliciter le peintre. L'enjeu est de taille : l'image est destinée à être placée sur la place principale de la ville, cœur et symbole de la cité. Comme dans le tour joué à l'évêque d'Arezzo, Buffalmacco s'amuse ici à transformer les attributs habituels des saints pour berner et railler les habitants de Pérouse, qu'il juge arrogants et importuns et qu'il décide de punir en affublant saint Herculan d'une couronne de gardons, emblème ici de stupidité, et référence ironique au lac Trasimène voisin⁴⁹. En manipulant l'image du saint patron, le peintre affirme sa supériorité en tant qu'individu, contre le collectif citadin⁵⁰. Finalement, Sacchetti ne fait que mettre en scène, dans l'espace narratif de ses nouvelles, un [p. 122] phénomène qui prend de l'ampleur, à savoir l'émancipation progressive des artistes. Quand Filippo Villani inclue, dans le célèbre

⁴⁶ Voir Dante, *Paradiso*, VI, 106 : « e non s'abbatta esto Carlo novello / coi Guelfi suoi ; ma tema degli artigli / ch'a più alto leon trasser lo vello ».

⁴⁷ « un grand lion féroce dévorant un aigle », in Franco SACCHETTI, *op. cit.*, p. 406.

⁴⁸ Une nouvelle ne faisant pas partie des dix nouvelles dites artistiques, offre une réflexion semblable sur la valeur politique des emblèmes. Il s'agit de la nouvelle V, où Sacchetti raconte comment un serviteur de Castruccio Interminelli, seigneur de Lucques (1281-1328) qui vainquit les Florentins en 1325, gratte et efface sur un mur un lys, emblème de la ville de Florence.

⁴⁹ Voir Michelangelo ZACCARELLO, *op. cit.*, p. 137, note n°1.

⁵⁰ Le motif d'un individu contre un groupe est typique de la *beffa* dans les *Trecento novelle*. Voir Marina MARIETTI, *op. cit.*, p. 22.

ouvrage qu'il a consacré aux origines de Florence⁵¹, les noms des peintres les plus célèbres dans la liste des principaux citoyens de la ville, il fait accéder ces artistes au statut de *cives*, et manifeste ainsi que, par leur art, ceux-ci s'insèrent pleinement dans l'espace urbain.

Au terme de cette analyse, il apparaît que Franco Sacchetti propose une représentation en mouvement du monde de l'art tel qu'il est en train de se transformer à Florence, en ce siècle crucial qu'est le XIV^e. En proposant de lire les dix nouvelles artistiques à travers le prisme spatial et narratif, nous avons démontré que Sacchetti contribue à la reconnaissance du nouveau statut social des artistes. En offrant une savoureuse galerie de portraits de peintres à la fois facétieux, rusés, mais aussi nobles et conscients du pouvoir d'imitation de leur art, Sacchetti enregistre les nouvelles pratiques artistiques et l'affirmation d'un art profane qui sont à l'œuvre dans sa ville. Enfin, par les nombreuses thématiques qui traversent ces nouvelles artistiques, Sacchetti ouvre la voie au genre de la biographie d'artistes tel qu'il s'est développé dès le XV^e siècle, mais surtout aux XVI^e et XVII^e. Giorgio Vasari, en premier lieu, a reconnu ce rôle de passeur à Sacchetti, puisqu'il a largement puisé dans les *Trecento novelle* pour enrichir ses notices d'anecdotes supplémentaires quand il préparait la seconde édition de ses *Vite*⁵². Mais, outre ces anecdotes, comment ne pas voir dans les commentaires critiques de Sacchetti à l'égard de l'avarice de certains commanditaires et maîtres d'atelier, les prémices du plaidoyer de Vasari pour une meilleure rémunération des artistes :

Credasi et affermasi adunque che se in questo nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi e molto migliori che non fecero mai gli antichi. Ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama, tien sotterrati i miseri ingegni, né gli lascia [...] farsi conoscere⁵³ ?

Ismène Cotensin
Université Jean Moulin – Lyon 3

⁵¹ *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*. Ouvrage écrit entre 1381 et 1388 [Codex Laurenziano Ashburnham 942], puis repris et modifié entre 1395 et 1397 [Codex Barberiniano XXXII 130]. Parmi les artistes cités par Villani se trouvent Cimabue, Giotto et leurs successeurs (Maso, Stefano, Taddeo).

⁵² Lorsque Giorgio Vasari travaille à la seconde édition de ses *Vite* (1568), il a accès, probablement par l'intermédiaire de son ami Vincenzo Borghini, au texte de Sacchetti (dans cette hypothèse, le manuscrit B) et insère plusieurs anecdotes dans les notices de Giotto et de Buffalmacco. Sur l'histoire des différents manuscrits voir Michelangelo ZACCARELLO, *op. cit.*, introduction, et en particulier p. XI-XVI.

Dans l'édition de 1568, que Vasari gonfle de nouvelles anecdotes, sont directement citées les nouvelles LXIII (intégralement reproduite), toutes les anecdotes Buffalmacco (CLXI, CLXIX, CXCI, CXCII). La fortune de Sacchetti se poursuit au XVII^e siècle : l'anecdote de Giotto avec les porcs est rapportée *in extenso* par Filippo Baldinucci dans sa notice consacrée au peintre. Voir Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 vol., Santi Franchi, Florence 1681-1728. Édition dirigée par Ferdinando Ranalli, 5 vol., V. Batelli, Florence 1845-1847. Fac-similé, 7 vol., Studio Per Edizioni Scelte, Florence, 1974-1975, p. 121-122.

⁵³ « On croit et on affirme donc que, si, à notre époque, on rémunérait les artistes à leur juste valeur, ceux-ci réaliseraient sans aucun doute des œuvres plus importantes et de plus grande qualité que celles réalisées dans l'Antiquité. Mais la lutte contre la faim, plutôt que pour la gloire, assujettit leurs esprits malheureux et ne leur permet pas de se faire connaître », in Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, édition de 1550, Turin, Einaudi, 1986, p. 544.