

# **Naissance et mort de l'artiste. Recherche sur les *Vies* de Vasari**

**Sophie Lugon-Moulin**

Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, en Suisse. Approuvé par la Faculté des Lettres sur proposition des professeurs Victor I. Stoichita et Pascal Griener. Fribourg, le 25 juin 2005. Le Doyen, Prof. Richard Friedli.

# INTRODUCTION

## I. La naissance de l'«artiste» comme problème

La littérature spécialisée est unanime pour situer l'origine de l'«artiste» et de l'histoire de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle, dans les *Vies* de Giorgio Vasari. L'unanimité sur le moment de cette double naissance laisse néanmoins place à de nombreuses questions. C'est à certaines d'entre elles que la présente étude se propose de répondre.

Une première limite s'impose: nous n'aborderons pas la discussion relative à l'émergence de l'histoire de l'art, même s'il est largement admis que la manière dont l'«artiste» surgit dans la biographie à la Renaissance a de profondes implications sur la naissance et le développement de la discipline.<sup>1</sup>

Quant à l'«artiste», nous nous limiterons essentiellement à une approche vasarienne du problème.<sup>2</sup> Pour bien comprendre la complexité de la cristallisation de l'«artiste» sous la plume de Vasari, nous devons toutefois être attentifs au contexte langagier, institutionnel, artistique (etc.) dans lequel les *Vies* prennent racine. Nous relèverons ainsi les difficultés lexicales liées au terme même d'«artiste». Alors que Vasari fixe pour la première fois tous les traits de la physionomie artistique, le mot n'existe pas encore et le biographe recourt à d'autres formules, telles que *artefice del disegno* ou *maestro* (décliné en *buon*, *eccellente*, *eccellentissimo*, *grazioso* ou encore *perfetto maestro*). Une approche minutieuse du vocabulaire vasarien est d'autant plus nécessaire que la version française des *Vies* (sous la direction d'André Chastel) emploie continuellement le terme d'«artiste», sans pour autant commenter ce choix.<sup>3</sup>

En filigrane, nous aborderons aussi les symptômes et les changements sociaux liés à l'émergence de l'«artiste». On peut relever ici la forte et nouvelle propension d'«artistes» à bénéficier de titres, à fréquenter la cour ou à appartenir au cercle restreint des *familiari* des

---

<sup>1</sup> Voir Catherine M. SOUSSLOFF, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis, 1997.

<sup>2</sup> La seconde édition des *Vies* (édition Giuntina, 1568) retiendra particulièrement notre attention. Pour la version italienne, voir *Le vite di Giorgio Vasari*, édition digitalisée, [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it), [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)]. Pour la version française: *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550, 1568], trad. et éd. critique sous la direction d'André Chastel, Paris, 1981-1989, [Vasari-Chastel].

<sup>3</sup> Voir *ibid.* Dans un autre contexte, André CHASTEL signale que le terme n'existe pas durant la Renaissance. Voir «The Artist», *Renaissance Characters*, [1988], éd. Eugène Garin, Chicago, 1991, p. 180.

puissants.<sup>4</sup> Cette promotion sociale reçoit une consécration publique avec la création de l'Académie en 1563. Propre à soutenir la noblesse de l'art, cette institution permet aux «artistes» d'acquérir un statut officiel et d'échapper au monde poussiéreux des arts mécaniques.<sup>5</sup> Marquant un changement profond dans la reconnaissance sociale de l'«artiste», l'Académie est également le point d'aboutissement d'un long combat théorique. Nous pensons ici au discours visant à justifier la noblesse et la libéralité des arts visuels, par opposition au caractère manuel (non intellectuel) des arts mécaniques. Dans ce contexte, nous étudierons plus spécialement le débat du *paragone* entre les arts, dont le dispositif théorique témoigne d'une prise de conscience nouvelle de l'«artiste» face à ses propres valeurs et spécificités.<sup>6</sup> Cette conscience trouve un écho dans l'intérêt nouveau du public et des *letterati* de l'époque pour l'individualité artistique: reconnaissance d'une psychologie d'«artiste», d'un faire unique, d'un génie propre, etc.<sup>7</sup>

Vasari constitue sans doute l'exemple le plus intéressant de cette attention nouvelle vis-à-vis de l'«artiste». Consacrant des biographies aux peintres, sculpteurs et architectes, il officialise en effet l'idée que ces derniers sont différents du commun des mortels. Regroupant ces biographies dans un *corpus*, il laisse également entendre que les représentants des arts visuels partagent quelque chose de commun. Si le genre même du *corpus* biographique repose sur l'existence d'une certaine familiarité entre les biographiés<sup>8</sup>, Vasari va plus loin et fait de la constitution d'une famille de l'art l'un des enjeux majeurs des *Vies*.

Au cours de notre étude, nous repérerons les différentes stratégies élaborées par Vasari en vue de cette création familiale. D'un point de vue visuel, nous verrons comment il place le *corpus* sous le signe d'une Renommée soufflant uniformément pour les trois arts du dessin (la peinture, la sculpture et l'architecture). Dans un même esprit, nous évoquerons son choix de

---

<sup>4</sup> Voir à ce propos Martin WARNKE, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, [1985], trad. fr., Paris, 1989.

<sup>5</sup> Sur le monde académique au XVI<sup>e</sup> siècle, voir Nikolaus PEVSNER, *Les Académies d'art*, [1940], trad. fr., Paris, 1999, chap. 2, pp. 51-82.

<sup>6</sup> Voir à ce propos Benedetto VARCHI / Vincenzo BORGHINI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, sous la direction de Paola BAROCCHI, Livourne, 1998, ainsi que Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, 1982.

<sup>7</sup> Pour la notion de génie artistique, voir Martin KEMP, «From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in Visual Arts», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 8, 1977, pp. 347-398 et Penelope MURRAY (éd.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford, 1989. Pour celle de psychologie d'artiste, voir l'incontournable étude de Rudolf / Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, [1963], trad. fr., Paris, 1991.

<sup>8</sup> Ce néologisme se rencontre dans d'autres écrits. Voir par exemple Daniel MADELÉNAT, «L'image dans la biographie», *Transpositions*, Travaux de l'université de Toulouse-Le-Mirail, Série A, Tome 38, 1986, p. 154.

représenter en tête de chaque chapitre le portrait de l'«artiste» concerné, la récurrence des portraits gravés – dans un dispositif toujours identique – créant de la ressemblance et de l'unité entre les biographiés.

La lecture du *corpus* nous permettra également de faire émerger l'aura familiale des *Vies*. Nous examinerons la façon dont Vasari construit l'ensemble de son texte comme un fil ininterrompu de maîtres et d'élèves: de Cimabue à Michel-Ange, il propose ainsi une histoire des maîtres, participant tous à un projet commun (le progrès de l'art). Nous soumettrons spécialement à l'analyse les moyens par lesquels Vasari instaure des regroupements familiaux plus marqués au sein de cette structure générale.<sup>9</sup>

A Florence, la ville à laquelle nous limiterons notre approche, le cas très riche des filiations développées autour de la figure de Pontormo retiendra longuement notre attention. Avec Piero di Cosimo (son maître) et Jacone (son élève), Pontormo constitue le noyau de la communauté excentrique des *Vies*. En tant que famille spécifique, ces artistes partagent certains traits typiques. Solitude, mélancolie, fantaisie, imagination exubérante, amour excessif de leur art, démarche auto-réflexive ou encore refus des conventions sociales en constituent les composantes essentielles.

Mais Pontormo est également au cœur d'un autre dispositif familial. Les *Vies* rapportent que le peintre introduit au sein du panneau de *Joseph en Egypte* (1518) un portrait de son propre élève Bronzino. Par cet acte, Pontormo inscrit son histoire personnelle dans les épisodes bibliques qu'il est chargé d'illustrer. Plus encore, il présente Bronzino comme son fils spirituel, au sein d'un panneau dont la thématique relève des relations père-fils et de la passation de pouvoir entre les générations. Parallèlement à ces traces d'une mythologie individuelle, l'aspect profondément novateur et indépendant de l'œuvre pontormienne nous occupera également. Nous découvrirons de quelle manière Pontormo prend ses distances par rapport à la tradition picturale de l'époque et comment il interroge les règles en vigueur afin de formuler un langage nouveau. Surtout, la manière dont il questionne les particularités de la représentation picturale et développe une réflexion ludique sur le *paragone*, nous permettra de considérer comment il élabore une réflexion globale et auto-englobante sur son art.

---

<sup>9</sup> Le premier à avoir véritablement mis en évidence la teneur familiale des *Vies* est Paul BAROLSKY. Voir *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, University Park, 1990 et le chapitre intitulé «Fathers and Sons», *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, Pennsylvanie, 1991, pp. 69-70.

Largement consacrée au dépouillement des *Vies*, la présente étude ne se limite pas à une approche philologique du problème de l'«artiste». Au contraire, sources écrites et visuelles se complètent mutuellement dans cette exploration de l'«artiste» tel qu'il se cristallise dans la Florence de la Renaissance.

En remontant à l'origine de l'«artiste», il ne s'agit pas d'enquêter sur le cas historique particulier des peintres, sculpteurs et architectes ayant vécu et créé au *Cinquecento*. Si Vasari traite de l'art et des «artistes» de son temps, c'est bien plutôt l'image, la figure, voire le concept de l'«artiste» en tant que codification culturelle que nous cherchons à distinguer dans les *Vies*.

La physionomie artistique et la typologisation des «artistes» sous forme de familles mises au point dans les pages vasariennes, contribuent de manière fondamentale à tout le développement de l'histoire de l'art et de la pratique artistique jusqu'à nos jours. Entamer une réflexion sur l'origine de l'«artiste» est plus que jamais utile, alors que la création contemporaine ne cesse de s'interroger sur «ce qui fait un artiste» ainsi que sur la fonction du créateur dans la société.

## **II. Approche lexicographique: le vocabulaire de l'«artiste»**

Le problème théorique posé par la naissance de l'«artiste» moderne se révèle pleinement dans le cadre d'une étude lexicographique approfondie des sources. Si les recherches d'un terme générique applicable aux professions artistiques remontent bien à la Renaissance<sup>10</sup>, on doit constater que la langue n'est alors pas encore fixée. Elle est en formation, d'où la coexistence de différentes expressions liées à l'«artiste» et l'évolution non linéaire de ces modalités. On pourrait inscrire la complexité de ce processus de cristallisation lexicale sous le double phénomène de la fluctuation et de l'inadéquation.

L'aspect fluctuant du langage se reflète bien dans l'incertitude terminologique de Vasari.<sup>11</sup> Pour s'en convaincre, il suffit par exemple de comparer les pages de titre des deux éditions.<sup>12</sup>

---

10 Sur le vocabulaire du XVI<sup>e</sup> siècle, voir Matthias WASCHEK, *Les «Vies» d'artistes. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1993*, Paris, 1996 et l'excellente synthèse de Georges MATORÉ, *Le vocabulaire et la société du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988.

11 Jean SALEM exprime très bien cela: «la notion se dérobe sous le mot». Il souligne ainsi l'emploi régulier de certains termes par Vasari alors même que leur signification fluctue selon leur environnement. Voir *Giorgio Vasari (1511-1574) ou l'art de parvenir*, Paris, 2002, p. 128.

*Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* est le titre de la première (1550), alors que celui de la seconde (1568) est *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori*.<sup>13</sup> Sans raison apparente, Vasari passe ainsi du terme *architetti* à celui d'*architettori*. Ce glissement semble d'autant moins logique que la page de titre de la seconde édition fait cohabiter les deux modalités. Le sous-titre présente en effet Vasari comme *pittore e architetto aretino*. Cette incohérence lexicale est encore renforcée par le fait que le *corpus* des deux éditions privilégie de loin le dernier terme.<sup>14</sup>

L'inadéquation lexicale au XVI<sup>e</sup> siècle apparaît quant à elle de manière frappante dans le manque de distinction claire entre les expressions *artista* et *artefice*, alors même que l'un des enjeux théoriques de la Renaissance est d'élever les arts visuels au rang de disciplines libérales et de les soustraire ainsi au caractère mécanique de l'artisanat.

Remarquons dans ce contexte que le terme *artista* (en français «artiste») est rarement utilisé. On lui préfère en général celui d'*artefice*.<sup>15</sup> Le *Vocabolario degli Accademici della Crusca*<sup>16</sup> en donne la définition suivante: *esercitator d'arte meccanica*. Plus loin, il en propose *artigiano* («artisan») comme synonyme. Il précise encore l'aspect manuel et artisanal du terme en définissant le *lanaiuolo*<sup>17</sup> comme *artefice di lana, che fabbrica panni di lana*. Cependant, le *Vocabolario* affirme aussi que l'expression peut être utilisée pour désigner un inventeur ou créateur (il écrit: *per autore. Lat. auctor, inventor*). Le caractère intellectuel du travail prend ici le dessus sur le travail de la main. Par la double définition du terme *artefice* – les

---

<sup>12</sup> Elles sont reproduites dans Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, 1995, (fig 48 et 71).

<sup>13</sup> Notons le changement de l'ordre des mots entre la première et la deuxième édition. Il semblerait que celui de la seconde (peintre, sculpteur et architecte) soit devenu l'ordre «classique» d'énumérer les artistes lorsqu'il s'agit de les comparer ou de tenter une hiérarchisation.

<sup>14</sup> L'excellent site du Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it), nous permet de connaître le nombre exact d'occurrences de chacun des termes dans les deux éditions (pour plus de commodité, nous avons comptabilisé l'apparition des termes, au singulier et au pluriel, de manière confondue). Edition Torrentiniana: la notion d'*architetto* apparaît 92 fois alors que celle d'*architettore* n'apparaît que 16 fois. Edition Giuntina: *architetto* apparaît 313 fois et *architettore* 82 fois. La première notion l'emporte donc sur la seconde, et cela quelle que soit l'édition consultée. Il reste toutefois difficile de comprendre la manière dont Vasari opère un choix entre ces deux termes.

<sup>15</sup> Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les *Scritti d'arte del Cinquecento* réunis par Paola BAROCCHI, 3 vol, Milan & Naples, 1971-1977. Voir surtout le chap. VIII du vol. 2 sur *L'artista*. Notons que, comme chez Vasari, le terme *artefice* est régulièrement remplacé par celui de *maestro*.

<sup>16</sup> *Il vocabolario degli Accademici della Crusca*, édition digitalisée du premier dictionnaire de la langue italienne, dans son édition de 1612, sous la direction de Mirella Sessa / Umberto Parrini, [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it).

<sup>17</sup> En français: «lainier», celui qui travaille ou vend la laine.

définitions se recouvrant souvent dans l'usage qui est fait du terme – la langue elle-même semble entretenir le flou que les «artistes» et théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle tendent à dissiper.<sup>18</sup>

Les rares cas d'utilisation du terme *artista* n'aident pas à clarifier la situation. Signifiant au Moyen Age l'«artisan» aussi bien que l'«étudiant d'un art libéral» (sans faire de distinction nette entre activité manuelle ou mécanique et intellectuelle)<sup>19</sup>, le terme cultive en effet cette ambiguïté durant la Renaissance. Le *Vocabolario degli Accademici della Crusca* lui attribue ainsi le double sens d'*artefice* et de *professore di scienze*, au sens où Baldinucci l'utilisera plus tard.<sup>20</sup>

Vasari – considéré à juste titre comme le fondateur de l'histoire de l'art et de l'«artiste» modernes – n'utilise pas *lui-même* cette notion. Il lui préfère celles d'*artefice* ou de *maestro*. Le terme *artista* apparaît cependant une fois dans les *Vies*, dans un contexte particulier qu'il est nécessaire de préciser. Dans la biographie de Michel-Ange, Vasari explique le plaisir de celui-ci à composer des madrigaux et des sonnets. Il évoque aussi une leçon donnée par Varchi :

«[...] Messire Benedetto Varchi fit à l'Académie florentine une conférence distinguée sur le sonnet qui commence: [...]»<sup>21</sup>

Suivent les premières phrases du poème (la version italienne s'impose):

«*Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
Ch'un marmo solo in sé non circonsriva.*»<sup>22</sup>

L'unique recours de Vasari au terme *artista* relève ainsi du discours rapporté, de la citation. Sans faire l'exégèse détaillée de la leçon que Varchi consacre au poème, présentons brièvement les enjeux de son intervention.<sup>23</sup> A partir de la lecture du sonnet de Michel-Ange,

---

<sup>18</sup> Cette confusion a disparu aujourd'hui. *Artista* se dit de *chi esercita una delle arti liberali* et *artefice* renvoie à *chi realizza opere per le quali è richiesta una specifica capacità*. Pour ces définitions, voir Manlio CORTELAZZO / Paolo ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologne, 1999.

<sup>19</sup> Pour cette définition, voir Paul O. KRISTELLER, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, 12, 4, octobre 1951, p. 508.

<sup>20</sup> Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, [1681-1728], Milan, 1811-1812.

<sup>21</sup> [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, p. 308.

<sup>22</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 6., p. 111. André Chastel traduit les vers comme suit: «Le meilleur artiste n'a aucune idée / Qu'un seul marbre ne puisse enfermer». [Vasari-Chastel], Paris, vol. 9, 1985, p. 308.

Varchi tente de dessiner les contours d'une théorie de l'activité artistique.<sup>24</sup> Dans ce contexte, il interroge la relation entre la main et l'intellect d'un *artista* travaillant le marbre. Sans risque de forcer l'argument de Michel-Ange, on peut élargir le propos à la relation main-intellect dans la pratique des arts manuels (le langage contemporain dirait plutôt «arts visuels»).

Il semble que Varchi élargisse lui-même le propos au-delà de l'*artista* travaillant un marbre. En guise d'introduction à sa leçon, il propose en effet une transcription du premier quatrain de Michel-Ange, dans laquelle le terme *artefice*<sup>25</sup> remplace sans explication celui d'*artista*. Puis vient le commentaire du quatrain. Pour illustrer la relation entre l'intellect et la main – cette dernière n'agissant que comme révélatrice de ce qui a d'abord été conçu dans l'esprit et est présent, en puissance, dans la matière – Varchi choisit deux exemples. Alors même que Michel-Ange évoque un *artista* travaillant le marbre (le sculpteur), le commentateur opte pour un *fabbro* (forgeron ou serrurier) travaillant le fer<sup>26</sup>, établissant une équivalence entre le travail du sculpteur (en tant qu'*artista* chez Michel-Ange) et celui de l'artisan-forgeron. Cette équivalence est également mise en avant lorsque Varchi choisit les *legnaiuoli* (menuisiers, artisans qui travaillent le bois)<sup>27</sup> comme second exemple.

Après ces cas à la connotation mécanique et artisanale claire, Varchi revient au «sculpteur».<sup>28</sup> Il résume le propos en ces termes:

«Onde è necessario che la potenza passiva del marmo corrisponda e sia eguale alla potenza attiva dell'artefice [...]»<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> On trouve la totalité de la *Lezione sopra un sonetto di Michelangelo (letta all'Accademia Fiorentina la seconda domenica di Quaresima del 1547)* de Varchi chez Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 2, pp. 1322-1341. Pour l'analyse de la *lezione*, voir David SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, pp. 203-233 et Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*, pp. 103-107.

<sup>24</sup> L'exégèse du sonnet sert de base à la seconde leçon de Varchi, sur le thème de la dispute ou *paragone* entre les arts.

<sup>25</sup> La formule exacte utilisée par Varchi est *tutti gli artefici*, *ibid.*, p. 1322.

<sup>26</sup> Sergio ROSSI analyse ce changement d'un point de vue social. Voir *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, 1980, pp. 96-103.

<sup>27</sup> Pour cette définition, voir Manlio CORTELAZZO / Paolo ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologne, 1999.

<sup>28</sup> Varchi agit de la sorte «[...] per istare nell'esempio dell'autore [...]». Voir Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 2, p. 1324.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 1324-1325.



Après avoir substitué *artefice* à *artista*, après avoir remplacé le sculpteur travaillant le marbre par un forgeron et un menuisier, il confirme la concordance des termes en faisant du sculpteur un *artefice*. La conclusion de Varchi sur l'*artista* semble confirmer cette impression.<sup>30</sup> Pour le commentateur, il n'existe pas de différence conceptuelle entre les deux notions. La seule différence est alors linguistique: *artista* est une parole toscane, alors qu'*artefice* est latine.<sup>31</sup>

Revenons au titre de l'œuvre vasarienne et à son manque de rigueur lexicale. Nous avons proposé, dans cette introduction lexicographique, une lecture approfondie du vocabulaire vasarien de la naissance de l'«artiste». Or, que remarque-t-on? Premièrement, Vasari préfère le terme d'*artefice* à celui d'*artista*, alors même que tous deux sont en usage au moment de la rédaction des *Vies*. Cette préférence s'inscrit aussi bien dans le *corpus* des textes que dans le titre de l'œuvre.<sup>32</sup> Contrairement à l'édition de 1550, la seconde édition des *Vies* comporte un sous-titre (titre et sous-titre s'inscrivant dans une mise en scène monumentaliste), délivrant des informations sur l'auteur ainsi que sur les ajouts faits par rapport à la première édition (fig. 1). Ce sous-titre accorde une place de choix aux *artefici*. Toutes les nouveautés (portraits gravés, situation géographique des œuvres, etc.) se rapportent – logiquement – à eux.<sup>33</sup> Deuxièmement, Vasari ne présente pas un *corpus* d'«artistes», du moins, pas comme tels. S'il écrit les biographies des «artistes», de Cimabue à ses jours, c'est bien en tant que «peintres», «sculpteurs» et «architectes» qu'il le fait. Le titre même des *Vies* ne laisse pas de doute à ce propos.

Fort de ces considérations, l'observateur contemporain prend conscience d'un écart entre ce qu'il considère comme l'acte fondateur de l'«artiste» moderne et la conception lexicale que s'en faisait son auteur. Cette discordance est particulièrement frappante dans les *Vies*. Elle ne constitue cependant pas une exclusivité vasarienne. Tout le XVI<sup>e</sup> siècle, marqué par une langue en formation et un engouement nouveau pour la dispute théorique, s'inscrit en effet dans cette perspective. Nous avons déjà évoqué une certaine inadéquation du lexique de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 1326-1327.

<sup>31</sup> Dans le chapitre sur l'Académie, Massimo FIRPO souligne d'ailleurs le programme essentiellement linguistique de Varchi. Voir *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, 1997, p. 172 et suivantes. Maurice BROCK souligne également l'activité littéraire (plutôt qu'artistique) ainsi que le parti pris toscan de Varchi. Voir *Bronzino*, Paris, 2002, pp. 8, 132 et 152.

<sup>32</sup> T. C. Price ZIMMERMANN fait remarquer d'ailleurs qu'après lecture du manuscrit, Paolo Giovio suggère à Vasari d'intituler son texte *Le vite de gli eccellenti artefici*. Voir Paolo Giovio. *The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, 1995, p. 215 et note 93 (p. 351).

<sup>33</sup> Rappelons qu'on en trouve une reproduction chez Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, fig. 71.

l'«artiste» à la Renaissance. Il convient cependant de souligner encore une fois le décalage entre l'émergence d'une conscience nouvelle de la part des «artistes» du XVI<sup>e</sup> siècle (ce que, de notre point de vue, nous considérons comme naissance de l'«artiste» moderne) et la langue utilisée par les acteurs et sujets de cette émergence. On découvre aussi, en élargissant le débat au-delà du vocabulaire de l'«artiste», que le même type d'écart existe pour d'autres notions. Ainsi, on sait que le mot «humaniste» était inconnu des premiers humanistes italiens.<sup>34</sup> Comme le terme «artiste», il ne reçoit le sens que nous lui connaissons qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>35</sup>

\*\*\*

A la lumière de ces explications, précisons l'utilisation qui sera faite du terme «artiste»-*artista* dans cette étude et soulignons que le mot apparaîtra désormais dépourvu de ses guillemets. La raison de ce choix est double. Il s'agit d'une part de faciliter la lecture. Mais surtout, au-delà de la motivation typographique, d'affirmer notre position: ce travail a été pensé et écrit avec les outils conceptuels et lexicaux qui sont les nôtres aujourd'hui. Notre but, alors, a été d'écrire, ou de décrire, avec les mots d'aujourd'hui, l'histoire d'un phénomène d'hier (celui de la naissance de l'artiste au XVI<sup>e</sup> siècle), en étant conscient que ceux-ci n'existaient pas encore (du moins pas comme tels) à l'époque étudiée. Si le contenu du terme «artiste» est en formation à la Renaissance, son référent, l'artiste dans son individualité, sa conscience et ses valeurs propres, est également en train d'émerger. Cette émergence, avec les enjeux et développements qu'elle soulève, est justement au cœur de notre approche.

---

<sup>34</sup> Sur ce problème et l'évolution du terme «humaniste», voir Michael BAXANDALL *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, [1971], trad. fr., Paris, 1989, p. 15 et suivantes.

<sup>35</sup> Dans son article sur le système moderne des arts, Paul O. KRISTELLER met en évidence le rôle central du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la création de la théorie esthétique moderne. Il n'oublie cependant pas l'apport de la Renaissance dans ce processus. Plus, il considère cette période comme la base du développement de la future théorie esthétique. Il résume alors la contribution de la Renaissance en trois points: émancipation des trois principaux arts libéraux par rapport aux arts manuels, multiplication des comparaisons entre les arts (surtout entre peinture et sculpture) et naissance d'un public d'amateurs. Voir «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics», pp. 496-527.

## PREMIÈRE PARTIE

### UN CORPUS DE VIES: LA MÉMOIRE DU NOM

#### I. Au seuil des *Vies*: la gravure de la *Renommée*

Les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari sont un passage obligé dans la quête de l'origine de l'artiste moderne. Document d'une richesse extrême, ce texte fondateur mérite d'être soumis à l'analyse. Il ne s'agit pas de réduire les *Vies* à une simple anthologie de matériaux et de sources, ou, à l'inverse, de n'y voir qu'une vaste fiction littéraire. Il semble en effet préférable d'opter pour une position médiane et d'accepter le caractère éminemment ambivalent de ce texte. Ce qui nous intéresse alors concerne la manière dont Vasari élabore les *Vies* et la vision qui se dégage de cette construction.

Si l'on considère le problème dans cette optique, nous devons constater que Vasari ne déclenche pas le processus de cristallisation de l'artiste. Il ne l'invente pas non plus purement et simplement (un nombre suffisant d'aspects sont déjà réunis pour asseoir l'idée qu'il s'agit d'un processus réel). Il offre plutôt un reflet de la situation de son temps, organisé et orienté de manière significative. Loin de la querelle histoire-fiction, les *Vies* gagnent en intensité et révèlent leur statut de construction, avec des enjeux et des visions spécifiques. L'intérêt est désormais de voir comment Vasari opère, fabrique son texte et surtout quelle vision de l'*histoire* il choisit de transmettre.

Aux abords du texte, la gravure de la *Renommée* nous offre quelques pistes pour répondre à ces interrogations.

#### 1. Cadre

Unique illustration des *Vies* torrentiniennes, la gravure de la *Renommée* (fig. 2) occupe la dernière page de l'édition.<sup>36</sup> Dédoublée et dans une version plus élaborée, elle encadre littéralement le corps du texte de la seconde édition (*giuntina*) (fig. 3). De manière

---

<sup>36</sup> Voir l'analyse de la vignette proposée par Julian KLIEMANN, «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano», *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Congrès d'études (Arezzo, 8-10 octobre 1981), sous la direction de Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985, pp. 73-82.

stratégique, on la trouve ainsi en frontispice et en dernière page des *Vies*.<sup>37</sup> Elle fonctionne alors véritablement comme dispositif visant à définir le contenu et le programme de l'œuvre vasarienne. C'est dans cette perspective programmatique que nous nous proposons de soumettre la gravure *giuntina* à l'analyse. Avant cela, et pour bien comprendre ses enjeux, il est nécessaire de la décrire brièvement.<sup>38</sup>

La partie supérieure de la vignette est consacrée à une figure ailée volant dans le ciel. Le mouvement de ses vêtements semble indiquer qu'elle arrive de la gauche. De sa main droite, elle tient une torche allumée (la direction des flammes confirme l'impression de mouvement). De l'autre main, elle porte une triple trompette à sa bouche. Au-dessous de la figure, l'espace est occupé par un étage de corps nus émergeant de terre. Dans un espace intermédiaire entre le ciel et les corps, trois figures féminines sont assises. Le calme de leur pose contraste avec l'agitation qui parcourt les personnages émergeant de terre. De gauche à droite, ces figures tiennent respectivement un carré d'architecte, un marteau de sculpteur et une palette de peintre. Nous reconnaissons les trois arts du dessin, mentionnés par Vasari dans le titre de son ouvrage.

L'image semble très claire: il s'agit de la Renommée (*Fama*) soufflant dans sa trompette afin de réveiller les peintres sculpteurs et architectes. Elle se révèle cependant plus complexe, dans la mesure où la composition de la gravure renvoie de manière allusive au Jugement dernier. On peut mentionner ici l'étagement successif des corps nus, leur agitation ou la verticalisation de l'image. Enfin, la lecture des deux scènes est ascendante.<sup>39</sup> La prise de conscience de la combinaison des traditions visuelles païenne<sup>40</sup> et chrétienne permet de lire la vignette au-delà

---

<sup>37</sup> Georges DIDI-HUBERMAN a remarquablement mis en évidence le rôle complexe de cette vignette comme «cadre "en travail"», «rite de passage» et «procédures de légitimations». Voir *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990, p. 71 et suivantes. Ce texte a nourri de manière essentielle notre réflexion sur la gravure de la *Renommée*. Peter SPRINGER souligne également la valeur programmatique de la vignette dans son article intitulé «Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst», Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (éd.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München, 2002, pp. 23-24.

<sup>38</sup> Outre le texte de DIDI-HUBERMAN déjà cité, les principaux textes consacrés à la gravure sont: Joan STACK, «Artists into Heroes: the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari», *Fashioning Identities in Renaissance Art*, M. Rogers (ed.), Londres, 2000 et Martin WARNKE, «Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung», pp. 5-28.

<sup>39</sup> Pour une bonne synthèse de l'iconographie du Jugement dernier, voir l'ouvrage classique de Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome 2, Paris, 1957, pp. 727-757.

<sup>40</sup> On pourrait également évoquer dans ce contexte la personnification féminine des trois arts du dessin, tout à fait inhabituelle à l'époque. Pour WARNKE ces figures rappellent en effet les trois Muses, alors que KLIEMANN y voit plutôt une allusion aux trois Parques (on se souvient cependant que KLIEMANN évoque la

de la simple personnification de la Renommée, pour en saisir la portée eschatologique. L'effet de cet assemblage iconographique relève alors du remplacement de l'immortalité céleste (à l'issue du Jugement dernier) par la Renommée terrestre.<sup>41</sup>

A bien regarder la vignette, on comprend ainsi que la Renommée est garante d'immortalité. L'inscription placée en dessous de la gravure confirme cette impression:

«HAC SOSPITE NUNQUAM  
HOS PERISSE VIROS, VICTOS  
AUT MORTE FATEBOR.»

«Ce souffle proclamera que jamais ces hommes-là n'ont péri et n'ont été vaincus par le trépas.»<sup>42</sup>

L'adéquation Renommée-éternité est donc posée. Reste à savoir comment la Renommée agit et de quel type d'éternité elle est garante. Les réponses à ces questions ne se trouvent pas – du moins pas directement – dans la vignette. Si le recours au texte s'impose, il est encore trop tôt pour entrer véritablement dans le *corpus* des *Vies*. Restons donc encore un peu en marge.

## 2. L'histoire comme mémoire

L'*Introduction générale* nous donne de précieuses indications pour comprendre la vignette et, par extension, l'entreprise vasarienne des *Vies*. Après avoir loué avec enthousiasme les artistes qui ne s'épargnent aucune peine pour mener leur œuvre à la perfection et jouir ainsi des honneurs de la vie et d'un renom impérissable, le couperet tombe et Vasari constate la vanité de leur quête face au temps destructeur:

---

gravure de la *Renommée* de la première édition des *Vies*). Voir Martin WARNKE, «Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung», p. 11 et Julian KLIEMANN, «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano», p. 74.

<sup>41</sup> Relevons dans ce contexte le point de vue d'Erwin PANOFSKY à propos de l'extrême modernité de la Renaissance dans son attitude face aux morts. L'auteur nous apprend qu'avant cette époque, la préoccupation chrétienne est tournée vers *l'avenir* et le Salut (les sépultures sont alors marquées du sceau de l'oraison pour le défunt). A la Renaissance, la préoccupation de l'avenir est remplacée par la glorification païenne du *passé* (marquée par une attitude commémorative orgueilleuse et à tendance biographique). Désormais, l'immortalité qu'espère le défunt est celle de sa réputation et de sa popularité. Voir *La sculpture funéraire. De l'ancienne Égypte au Bernin*, [1964], trad. fr., Paris, 1995, pp. 79-111.

<sup>42</sup> Traduction donnée par Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, p. 81.

«[Mais] l'appétit dévorant du temps est évident: non content d'avoir rongé les œuvres mêmes et les témoignages honorifiques d'un grand nombre d'artistes, il a effacé et éteint le nom de tous ceux dont le souvenir avait été préservé par autre chose que la piété impérissable des écrivains. Après mûre réflexion sur l'exemple des anciens et des modernes, j'ai constaté que les noms de nombreux architectes, sculpteurs et peintres anciens et modernes, avec quantité de leurs chefs-d'œuvre, sont en diverses régions d'Italie voués à l'oubli, et s'évanouissent peu à peu, condamnés à une sorte de mort prochaine. Afin de les préserver autant qu'il est en mon pouvoir de cette *seconde mort*, et de les maintenir le plus longtemps possible dans la mémoire des vivants, j'ai passé un temps considérable à rechercher leurs œuvres, déployé une diligence extrême à retrouver la patrie, l'origine et l'activité des artistes, pris la peine de recueillir sur eux des relations de vieilles gens, les textes de souvenirs abandonnés par leurs héritiers à la poussière et aux vers.»<sup>43</sup>

Les artistes succombent donc à une double mort: la première relève de leur perte physique (disparition de leur corps et/ou de leurs œuvres); la seconde concerne l'oubli de leur nom. C'est contre cette seconde mort que Vasari ambitionne d'agir. On comprend ainsi qu'il ne traite que d'artistes disparus. Relevons d'ailleurs à ce propos que les peintres, sculpteurs et architectes absents de la première édition mais présents dans la seconde sont justement décédés dans l'intervalle.<sup>44</sup> On saisit également que la Renommée gravée de la vignette n'est garante d'immortalité que dans la mesure où elle est porteuse de la mémoire et du nom de l'artiste; que seule la mémoire est gage de vie éternelle. Le caractère androgyne de la figure ailée prend tout son sens. Mi-ange de la résurrection, mi-féminine Renommée, elle indique, au seuil des *Vies*, que le premier dessein de Vasari est de sauver les artistes de l'oubli et de rendre l'art inoubliable. Autrement dit, pour reprendre les mots de Didi-Huberman: «Immortel par ses noms déclinés, éternel par sa «réputation» transmise, sa *fama*».<sup>45</sup>

A plusieurs reprises, Vasari affirme la supériorité de l'écrit comme support de mémoire. On se souvient du passage de l'*Introduction* que nous avons déjà cité:

«il [l'appétit dévorant du temps] a effacé et éteint le nom de tous ceux dont le souvenir avait été préservé par *autre chose* que la piété impérissable des écrivains [...].»

---

<sup>43</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, pp. 53-54.

<sup>44</sup> L'édition de 1550 comporte cependant deux exceptions en la personne de Rovezzano et de Michel-Ange. Quant à celle de 1568, elle est complétée par une série d'artistes vivants présentés, de manière significative, dans un volume séparé. Nous y reviendrons brièvement dans la partie consacrée aux portraits gravés.

<sup>45</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, p. 78.

Vasari donne le détail de ces «autres choses» dans un nouveau passage évoquant le «témoignage des statues, des tombeaux, des médailles [...]»<sup>46</sup>

Cette croyance en la supériorité de l'écrit est un véritable *topos*.<sup>47</sup> Vasari ne manque d'ailleurs pas de faire référence aux auteurs sans la plume desquels les œuvres des artistes antiques auraient comme tant d'autres sombré dans l'éternel oubli.<sup>48</sup> Parmi ces auteurs, seul le nom de Pline apparaît. Ce traitement singulier ne nous semble pas anodin. Si Pline est écrivain, il est aussi *historien* et c'est à son *Histoire Naturelle* que l'on doit la majorité de notre connaissance de l'art ancien.<sup>49</sup> La mention plinienne permet de faire un pas de plus dans la compréhension du programme des *Vies*. C'est en écrivain-historien – même si Vasari prétend le contraire – qu'il prend la parole.<sup>50</sup> Pour maintenir la mémoire des artistes, il adopte un point de vue historique et commémoratif. Cette position apparaît clairement dans la vignette gravée: la Renommée y est assimilée visuellement à celle du Jugement dernier. Vasari place la Renommée à la fin des temps, dans un au-delà eschatologique.<sup>51</sup> De ce point de vue, elle ne peut qu'avoir un regard rétrospectif. Didi-Huberman propose d'ailleurs de voir, derrière la figure ailée ambiguë (mi-ange/ mi-femme) la figure même de l'historien, soufflant dans sa trompette pour ressusciter les morts et veiller sur leur gloire.<sup>52</sup> L'allégorie de la Renommée se dote alors d'un second sens, pour décrire l'exercice historiographique proposé par Vasari au travers des *Vies*.

Ce second niveau de lecture permet de mettre à jour un glissement très significatif. De la clameur de la trompette, on passe à un processus visuel silencieux, celui de l'écriture et de la

---

<sup>46</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 53.

<sup>47</sup> Il se poursuit bien au-delà de Vasari. On le retrouve par exemple au XVII<sup>e</sup> siècle sous la plume de L. Rusca. Evoquant les *Elogia virorum illustrium* de Giovio et le Musée de portraits qu'il a fait construire au bord du lac de Côme, mais qui est désormais détruit, il dit: «*Fabricò il dotto Giovio duo musei :/ l'un con la calce (pierre), e l'altro con l'inchiostro (encre); / e l'un e l'altro tu mirabil mostro. / Il tempo e' l caso vario / destrusse l'un in riva del bel Lario; (le Musée est détruit par le temps) / l'altro, ch'è su la carte, / Vive del mondo ancor in ogni parte. (l'autre, en papier, est toujours vivant)*». Voir L. RUSCA, *Le delitie et meraviglie del Lario*, Côme, 1627 et Linda S. KLINGER, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph. D., Princeton University, U. M. I., 1991, p. 226. Nous reviendrons plus loin sur l'entreprise giovienne et son influence sur Vasari.

<sup>48</sup> *Aux Artistes*, [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 48.

<sup>49</sup> Chez Pline, le mot *historia* reste très proche du sens d'«enquête» que lui avait donné Hérodote. Pour plus de détails, voir la préface d'Hubert ZEHACKER, PLINE, *Histoire Naturelle* 35, Paris, 1999, p. 13.

<sup>50</sup> Dans la *Dédicace* à Cosme de Médicis, il dit par exemple: «[...] la pureté de mon intention, qui ne fut pas de chercher la gloire de l'écrivain, mais de célébrer en artiste le génie et de raviver le souvenir de ceux qui ont créé [...]». Plus loin: «Si le style, sans recherche et direct comme la parole, n'est pas digne des oreilles de Votre Excellence ni des mérites de ces hommes de génie, je les prie, eux, d'excuser la plume d'un dessinateur pareil à eux [...]». [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 42.

<sup>51</sup> Cette position n'est possible que dans la mesure où le sommet de l'art a été atteint par Michel-Ange.

<sup>52</sup> Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, p. 79.

lecture de l'histoire (en tant que mémoire). Le phénomène sonore (et par extension, la Renommée ailée) se transforme ainsi en un monument d'encre et de papier.<sup>53</sup> Si *Fama* se métamorphose en édifice textuel, il est à souligner que Vasari recourt à une image pour véhiculer cette transformation.

Nous avons déjà évoqué comment cette image inaugurale renvoie – allusivement – au Jugement dernier. Il convient cependant de prendre maintenant conscience d'un mince écart séparant l'allégorie vasarienne de la Renommée de la scène du Jugement universel: la Renommée évoquée dans la gravure ne réveille pas tous les morts.<sup>54</sup>

Contrairement à la communauté chrétienne promise sans distinction au salut éternel, seul certains artistes jugés dignes de mémoire et dignes d'entrer dans l'histoire sont retenus dans le *corpus* des *Vies*. La torche allumée de Renommée prend alors tout son sens. Lumière de l'intellect, elle permet de reconnaître les «esprits d'élite»<sup>55</sup> afin de les arracher à la nuit de l'oubli. Cette mentalité élitaire domine tout au long des *Vies*. Les artistes ayant passé la première sélection – et donc accédé au *corpus* – n'échappent pas aux classifications et classements vasariens. Nous y reviendrons dans la suite de ce travail, mais nous pouvons déjà mentionner ici la manière dont Vasari crée des typologies d'artistes (plus ou moins exemplaires et vertueux), dont le comportement est à imiter ou à rejeter.

Au-delà de cette différence, l'image dégage bien une teneur eschatologique. Le passage obligé par la gravure de la *Renommée*, en cadre du *corpus*, prend alors tout son sens. Ce n'est que

---

<sup>53</sup> Cette observation est inspirée par la lecture de Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, «*Fama* et les preux: nom et renom à la fin du Moyen Age», *Médiévales*, «La Renommée», N° 24, Saint-Denis, 1993, pp. 35-43. L'auteure remarque qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, la Renommée a besoin de l'écriture pour exister. Ce nouveau comportement entraîne chez les auteurs les plus créatifs une nouvelle conception visuelle de l'allégorie: la Renommée passe de la figure de l'oiseau à celle du cheval. D'une esthétique de la voix (l'oiseau), on passe à une esthétique de l'écriture (le cheval et ses empreintes).

<sup>54</sup> L'idée de réveiller les morts n'est pas une invention vasarienne. Dans une lettre de 1441 adressée à l'archevêque de Ragusa, Cyriaque d'Ancône présente son travail – considéré aujourd'hui comme le fondement de l'épigraphie, de l'archéologie gréco-romaine et de la philologie classique – comme celui de «ressusciter les morts». Jakob BURCKHARDT perçoit déjà l'importance du personnage et de son expression puisqu'il mentionne brièvement le premier et cite la seconde dans son chapitre intitulé «*Die Wiedererweckung des Altertums*» (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860, p. 91). Il faut cependant attendre 1996 pour que toute la lumière soit faite sur cet énoncé. Dans un article très convaincant, Karl August NEUHAUSEN identifie le texte original d'où Burckhardt a tiré la citation et le soumet à une analyse détaillée. Il voit alors dans le «ressusciter les morts» de Cyriaque d'Ancône la formulation inaugurale de ce qui sera le *leitmotiv* de tout le mouvement humaniste de la Renaissance. Pour plus de détails, voir «*Die vergessene "göttliche Kunst der Totenerweckung": Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance*», *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, Cologne, 1996, pp. 51-68.

<sup>55</sup> *Introduction aux Vies*, [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 53.



parce que les artistes sont morts qu'ils peuvent pénétrer dans les *Vies* et y bénéficier d'un refuge de sûreté, éternellement vivants dans les biographies vasariennes.<sup>56</sup>

### 3. Le tombeau des *Vies*<sup>57</sup>

Avant de soumettre ce paradoxe à une analyse plus minutieuse, regardons encore la vignette de la *Renommée*. Il convient de nous arrêter sur un détail: la forme inhabituelle de l'instrument que *Fama* porte à sa bouche. Si la trompette constitue bien l'attribut invariable de la Renommée dans l'art de la Renaissance, le fait qu'elle possède trois embouts est extrêmement rare.<sup>58</sup>

Selon la tradition, l'instrument est généralement simple. C'est d'ailleurs le cas dans la première version de la gravure, dans l'édition torrentinienne des *Vies*.<sup>59</sup> Dans l'*Iconologia* de Ripa, la personnification se rapprochant le plus du contenu de la vignette vasarienne, *Lode* (Eloge, Louange), n'a également qu'une seule trompette (fig. 4). L'immense splendeur qui en émane:

« [...] significa la fama, & la chiarezza del nome di quelli, i quali sono veramente degni di lode.»<sup>60</sup>

L'instrument apparaît cependant aussi dans une forme dédoublée. Il indique alors que la Renommée souffle aussi bien la vérité que le mensonge. Dans la version française moralisée

---

<sup>56</sup> Jost TRIER évoque un contraste similaire à propos du concept historique de Renaissance. Pour lui, toute renaissance est un *crescere malis*, une croissance provoquée par une destruction préalable (à l'image du phénomène naturel de l'émergence de nouvelles pousses à la suite de la taille d'un arbre). La destruction engendre ainsi la renaissance (et par extension la Renaissance), tout comme la mort des artistes est la condition nécessaire de leur immortalisation par Vasari. A la suite de TRIER, qui propose de traduire *rinascere* non par *wiedergeboren werden* mais par *wiederwachsen*, remarquons que la *Vie* que Vasari offre à ses biographiés n'est pas à strictement parler une résurrection, mais plutôt une extension de vie, son prolongement dans la mémoire du lecteur. Pour plus de détails, voir «Zur Vorgeschichte des Renaissance-Begriffes», *Archiv für Kulturgeschichte*, 33, 1950, pp. 45-63 et «Wiederwuchs», *Archiv für Kulturgeschichte*, 43, 1961, pp. 177-187.

<sup>57</sup> Dans un autre contexte, Marc FUMAROLI remarque que «[I]es cimetières sont à leur manière d'immenses recueils de "Vies"[...]. Voir «Des "Vies" à la biographie: le crépuscule du Parnasse», *Diogène*, N°139, 1987, pp. 3-30, (p. 6).

<sup>58</sup> Sur l'iconographie de la Renommée, voir notamment Helene E. ROBERTS (éd.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago & Londres, 1998, pp. 307-313 et Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1995, p.166.

<sup>59</sup> L'aspect de Jugement dernier est alors renforcé par rapport à la deuxième version.

<sup>60</sup> Cesare RIPA, *Iconologia* [1618], sous la direction de Piero Buscaroli, Turin, 1988, p. 282. On dirait en français : «La splendeur très grande qui en émane signifie la renommée et la clarté du nom de ceux qui sont vraiment dignes d'éloges».

de Ripa (parue à Paris en 1636 et rééditée en 1637 et 1644)<sup>61</sup>, Baudoin distingue ainsi plusieurs types de Renommée: *Renommée* possède deux trompettes, signifiant qu'elle est porteuse d'éloges aussi bien que de calomnies (fig. 5)<sup>62</sup>; *Bonne Renommée* n'en a qu'une (elle ne souffle que des éloges) (fig. 6).

Vasari recourt à la typologie de la double trompette au plafond de la *Camera della Fama*, dans la maison qu'il possède à Arezzo, sa ville natale (fig. 7).<sup>63</sup> Commencée en 1542, cette fresque nous permet d'accéder de plus près à la pensée de l'artiste. Elle constitue en effet une variation sur le thème de la vignette gravée, dans un contexte intime destiné à ses seuls parents et amis.

Le programme du plafond est bien documenté.<sup>64</sup> Dans la *Présentation de l'œuvre de Giorgio Vasari peintre et architecte d'Arezzo* par lui-même, on lit notamment:

« [...] je peignis sur la voûte d'une pièce que j'avais aménagée dans ma maison tous les arts dépendant du dessin. Au centre, la Renommée est assise sur le globe terrestre, soufflant dans une trompette d'or et jetant loin d'elle une trompette de feu qui symbolise la Médisance; autour d'elle sont représentés dans l'ordre tous les arts, leurs outils en main.»<sup>65</sup>

Outre les personnifications des Arts, Vasari insère également une frise avec les portraits des artistes ayant joué un rôle important dans la conception qu'il se fait de lui-même et de

---

<sup>61</sup> Pour des détails sur l'histoire de la publication du texte, voir Jean-Marc CHATELAIN, *Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie (1531-1735)*, Paris, 1993, p. 130. L'ouvrage de Baudoin a bénéficié d'une récente publication: *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques, de Cesare Ripa, moralisée par J. Baudoin*, Dijon, 1999.

<sup>62</sup> La double trompette trouverait son origine dans la tradition chrétienne. Elle présenterait une référence à l'ange du jugement ou à l'archange Michel qui annonce les bonnes et les mauvaises actions de l'humanité au jour du Jugement dernier.

<sup>63</sup> Pour une analyse détaillée du programme, voir Juerg ALBRECHT, «Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze», *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, sous la direction d'Eduard Hüttinger, [1985], trad. it., Turin, 1992, pp. 75-92 (pp. 75-76) et Liana DE GIROLAMI CHENEY, *The Paintings of the Casa Vasari*, 2 vol., Ann Arbor & Londres, 1980, vol. 1, p. 44 et suivantes. On trouve également certaines informations et un très riche dossier iconographique chez Antonio PAOLUCCI / Anna Maria MAETZKE, *La casa del Vasari in Arezzo*, Florence, 1988, pp. 25-31.

<sup>64</sup> Voir la biographie de Vasari par lui-même, [Vasari-Chastel], vol. 10, Paris, 1986, p. 264 et 276 et *Le Ricordanze di Giorgio Vasari*, Karl / Herman-Walther FREY, *Der Literarische Nachlass. Giorgio Vasari* Hildesheim & New York, 1982. vol. 2, 8 avril 1542 (*ricordo* n° 128, p. 859), 30 juillet 1548 (*ricordo* n° 181, p. 867).

<sup>65</sup> [Vasari-Chastel], vol. 10, Paris, 1986, p. 264.

l'histoire.<sup>66</sup> Autour de sa propre effigie, les peintres originaires d'Arezzo sont donc logiquement bien représentés. On voit Bartolomeo della Gatta, Spinello Aretino et Lazzaro Vasari, son grand-père. A côté des arétins, on trouve Luca Signorelli et des maîtres florentins de Vasari: Andrea del Sarto et Michel-Ange. Depuis le centre du plafond, la Renommée réveille ces artistes qui forment la tradition dont Vasari est issu, pour les honorer et en perpétuer la mémoire. La propre gloire de Vasari semble dériver de son association avec eux.

Présidant l'assemblée, la Renommée souffle dans la trompette que sa main gauche porte à sa bouche. A l'extrémité de son bras droit alangui, l'autre instrument repose, inutile, à la surface du globe. La mauvaise réputation est ainsi reléguée visuellement à un statut inférieur par rapport à la bonne renommée. On peut souligner dans ce contexte la proximité du pied de la figure et le soin avec lequel Vasari exécute ce détail anatomique. Remarquons aussi la relation très contrastée que le peintre instaure entre les deux instruments. De part et d'autre de la figure, leur extrémité évasée s'oriente dans des directions opposées (en haut, vers la droite/en bas, vers la gauche). Cette opposition trouve un parfait équilibre visuel, le long cou des trompettes se détachant de manière presque parallèle sur le ciel.

Matrice de tout le programme – c'est son pouvoir d'évocation qui appelle les Arts et les artistes à la vie en image – la Renommée constitue l'un des thèmes récurrents de Vasari. Constamment en jeu dans les *Vies*, on la rencontre également à la *Sala dei Cento Giorni* au *Palazzo della Cancelleria* à Rome (1546) ou au *Palazzo Vecchio* à Florence (1560).<sup>67</sup> Vasari la mentionne aussi parmi les *Invenzioni per figure allegoriche* dans son *Zibaldone*.<sup>68</sup> Si *Fama* relève du poncif chez Vasari, la visualisation que celui-ci en propose dans la vignette inaugurale des *Vies* semble être une exception. Le motif de la triple trompette bénéficie cependant d'un précédent unique.

---

<sup>66</sup> La frise de portraits appartient au projet initial du programme établi par Vasari, qui fut dans l'impossibilité d'en assurer l'exécution lui-même. La frise ne sera réalisée que tardivement par un élève de Vasari. La datation de cet ajout est controversée. Sur la base des analogies avec les portraits gravés de l'édition giuntienne des *Vies*, Juerg ALBRECHT (p. 76) ainsi qu'Antonio PAOLUCCI / Anna Maria MAETZKE (p. 25) proposent la date de 1568. Liana DE GIROLAMI CHENEY (vol. 1, p. 48) propose quant à elle la date de 1553-1554.

<sup>67</sup> Sur l'œuvre peinte de Vasari, voir Laura CORTI, *Vasari. Catalogue complet des peintures*, [1990], trad. fr., Paris, 1991.

<sup>68</sup> Giorgio VASARI, *Lo Zibaldone*, sous la direction d'Alessandro del Vita, Rome, 1938, p. 108.

### 3.1. Les obsèques de Michel-Ange: une Renommée particulière

En 1564, la vie artistique florentine est bouleversée par des événements majeurs: le décès de Michel-Ange le 18 février à Rome, le rapatriement de son corps à Florence et l'organisation de funérailles grandioses sous l'égide de l'Académie.<sup>69</sup> Créée un an auparavant, la jeune institution a en effet pour devoir de donner des obsèques honorables à tous ses membres défunts.<sup>70</sup>

Membre actif de l'Académie, Vasari joue un grand rôle dans l'organisation des obsèques à l'église Saint-Laurent. Sous la direction de son ami Vincenzo Borghini, *luogotenente* de l'institution et responsable de l'élaboration globale du programme, il se voit notamment confier la lourde responsabilité de la planification visuelle du décor. La majorité des ornements est perdue, mais on peut reconstituer le programme mis en place grâce à de nombreux témoignages écrits.<sup>71</sup> On apprend ainsi que les riches décorations incluaient un immense catafalque, placé au milieu de la nef (fig. 8). La partie inférieure du monument était décorée par des sculptures allégoriques et des peintures représentant des événements majeurs de la vie de Michel-Ange. Le sommet du catafalque était couronné par la figure de la Renommée. Les *Esequie*, dont Vasari reprend presque textuellement le contenu dans la *Vie* de Michel-Ange, nous donnent plus de détails:

*«In testa della piramide era una palla [...] & sopra la palla era, maggiore che il naturale una fama che pareva che volasse, e insieme facesse per tutto il mondo risonare le lodi, & il pregio di tanto Artefice, con una tromba, che riusciva in tre bocche.»<sup>72</sup>*

---

<sup>69</sup> Sur la mort de Michel-Ange et les manifestations figuratives ou littéraires qu'elle suscite, voir Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of "Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti Florence 1564"*, Londres, 1964.

<sup>70</sup> Les statuts de l'Académie sont reproduits intégralement dans Nikolaus PEVSNER, *Les Académies d'art*, pp. 225-231. Les *Capitoli* 11, 15, 19, 20, 21 et 28 traitent spécialement de la question des funérailles et de la création de mémoriaux funéraires. Remarquons que c'est au moment où le père Montorsoli fait don d'un caveau pour l'inhumation future de tous les peintres, sculpteurs et architectes de renom à Vasari que celui-ci, «apparemment dans le prolongement de cette idée de lieu de sépulture commun à tous les artistes», propose un nouveau type d'organisation qui pourrait affranchir les artistes des contraintes des corporations et améliorer leur statut social. Voir PEVSNER, *ibid*, p. 59.

<sup>71</sup> Notamment les *Esequie*, dont Rudolf / Margot WITTKOWER proposent un *fac simile* ainsi qu'une traduction anglaise et des commentaires dans *The Divine Michelangelo...* p. 28 et suivantes. Voir également la *Vie* de Michel-Ange par Vasari. [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, pp. 318-337.

<sup>72</sup> Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo...*, p. 104.

Le sommet du catafalque est donc orné d'une figure plus grande que nature de la Renommée. A l'aide d'une trompette à trois embouts (*tre bocche*), elle fait résonner dans le monde entier les louanges du défunt.<sup>73</sup>

Deux dessins complètent ce témoignage. Conservé à la Librairie ambrosienne de Milan, le premier expose une des étapes initiales du projet (fig. 9). Le mémorial y présente le caractère d'une tombe monumentale. La structure de l'ensemble rappelle d'ailleurs le projet établi par Michel-Ange pour le tombeau de Jules II. Le second dessin, conservé à Munich, nous permet d'accéder à la conception finale du catafalque (fig. 10). Une construction de forme pyramidale a remplacé le tombeau. Dans les deux cas, Renommée est en bonne place, au sommet de l'édifice. D'une facture très soignée, le dessin de Milan détaille bien la figure: ses ailes déployées et le mouvement de ses jambes indiquent qu'elle vole. Sa main droite tient les trois trompettes qui, de sa bouche, se détachent nettement sur la voûte du fond. Paradoxalement plus brouillon, le dessin de Munich donne moins de précisions. On y retrouve bien la personnification au sommet du monument (elle ne vole plus, mais se tient debout sur une sphère), mais les trompettes ne sont pas représentées. On sait cependant qu'il n'y a pas d'erreur possible sur l'identification de la figure. Dans la *Vie* de Michel-Ange, Vasari affirme en effet que toutes les manifestations organisées par l'Académie ont pour but:

«[...] d'honorer la mémoire [...] d'honorer le souvenir de Michel-Ange Buonarroti, en raison de ce que tous doivent au plus grand génie qui a peut-être existé [...].»<sup>74</sup>

Nous avons donc bien affaire à une cérémonie du souvenir, présidée par la Renommée. Le contenu du catafalque apparaît de manière claire. Le défunt artiste représentant le sommet absolu de l'art, sa *fama* mérite d'être éternelle; elle souffle de manière inhabituelle dans une triple trompette, car le disparu maîtrisait les trois arts-sœurs du dessin avec le même brio. C'est donc le génie particulier de l'artiste et son statut de modèle absolu qui justifient l'originalité de l'invention vasarienne.

Le rapprochement du catafalque de Michel-Ange avec la vignette gravée des *Vies* confère à cette dernière une grande richesse sémantique. Créées toutes deux par Vasari, les œuvres

---

<sup>73</sup> Par rapport à ce qui a été dit dans l'introduction, soulignons que la Renommée fait l'éloge de Michel-Ange comme *artefice* et non pas comme *artista*.

<sup>74</sup> *Vie* de Michel-Ange, [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, p. 319.

invitent au même culte: celui de l'art et des artistes, par le biais de la mémoire. En filigrane, on trouve également la même admiration pour Michel-Ange. L'artiste est en effet considéré comme l'apogée de l'art dans le monument funéraire qui lui est consacré. Et c'est parce que le sommet de l'art a été atteint que la position eschatologique de la vignette est justifiée. L'art ayant atteint son but, son histoire – sa mémoire – est possible. Dans les deux cas, enfin, la Renommée souffle dans une triple trompette complètement inhabituelle et dont il n'y a pas d'autres exemples à notre connaissance.<sup>75</sup>

Il convient de donner quelques précisions sur ce curieux instrument. Le dessin de Milan montre clairement que la Renommée possède *trois* trompettes. Par contre, les témoignages écrits sur le catafalque évoquent *une* trompette à *trois embouts*. Vasari parle d'une *tromba, la quale finiva in tre bocche*<sup>76</sup>, traduite en français par une trompette à «triple orifice».<sup>77</sup> Les *Esequie* évoquent également *una tromba, che riusciva in tre bocche*. La conception de l'instrument a-t-elle évolué au cours du projet? Il est difficile de répondre puisque le dessin de Munich, qui présenterait l'étape finale de la création du monument, n'en laisse rien voir. La réponse est peut-être à chercher du côté de la reconstruction proposée par le couple Wittkower. Leur étude s'intéresse à la production littéraire engendrée par le décès et les funérailles de Michel-Ange. Les *Esequie* y apparaissent en première place. Au contraire de la version proposée par ce document (la trompette à triple orifice), les auteurs tranchent en faveur de la version à trois trompettes (telle qu'elle apparaît dans le dessin de Milan). On peut alors penser que les deux modalités de figuration sont équivalentes et qu'elles constituent deux variantes du même concept, de la même intention. Reste à déterminer laquelle.

Il semble que catafalque et vignette (dans laquelle la Renommée exhibe très clairement un seul instrument à trois orifices) partagent le même propos. Dans les deux cas, la triple trompette – quelle que soit la modalité d'expression de cette trinité – renvoie à l'égalité des trois arts du dessin. Dans le catafalque, Michel-Ange est honoré comme maître incontesté des trois arts, alors que la vignette place la figure ailée juste au-dessus des trois personnifications féminines de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. On peut souligner ici la forte

---

<sup>75</sup> Georges DIDI-HUBERMAN indique qu'on retrouve «la trompette à triple pavillon» dans le dispositif que Vasari a mis en place pour les obsèques de Michel-Ange. Il ne propose cependant pas de rapprochement entre les deux œuvres. Voir *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, p. 81. Les autres auteurs se contentent de mentionner que la trompette est triple, sans souligner le caractère unique du motif ni offrir d'explication.

<sup>76</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], p.134.

<sup>77</sup> *Vie de Michel-Ange*, [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, p. 330.

proximité entre l'instrument et les personnifications, puisque le pavillon de droite touche presque l'épaule de l'Architecture. Dans les deux cas également, le processus du souvenir et de la mémoire est au cœur de la mise en scène présidée par la Renommée.

La vignette gravée développe cependant un discours plus complexe. Créé à l'occasion du décès de Michel-Ange, le catafalque bénéficie d'un cadre bien défini: celui des obsèques de l'artiste. Son caractère funéraire est parfaitement prévisible. L'aspect funèbre de la vignette est par contre plus paradoxal. L'image se situe en effet au *début* de l'œuvre vasarienne, dont le titre est une affirmation de vitalité: *les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. On se souvient cependant que la relation vie/mort est essentielle dans le processus historique de Vasari. Au seuil du texte et annonçant le programme des *Vies*, la vignette aux allures eschatologiques est le lieu de la naissance de l'entreprise vasarienne comme historiographie (comme mémoire). Dans une position d'au-delà (associée à la situation du Jugement), l'historien s'exprime d'une seule et même voix – une seule trompette – pour *ressusciter* les arts et les artistes. Pour que cette résurrection soit possible, les artistes doivent apparaître comme morts. La position d'au-delà eschatologique de la vignette fonctionne alors comme *révélateur*. Non seulement, la situation de Jugement permet d'accéder à une représentation de la Fin au début des *Vies*, mais surtout elle autorise le processus même de la biographie historique, comme moyen de conserver en vie.

Le fait que l'aspect mortuaire de la gravure inaugurale renvoie – par le biais de la triple trompette – précisément au tombeau provisoire de Michel-Ange semble très significatif.<sup>78</sup> Le motif évoque en effet l'artiste sans qui la position rétrospective de Vasari serait impossible. Sa présence permet donc de signaler, dès l'entrée des *Vies*, que l'objectif de l'art a été atteint. Mais ce renvoi ne se déroule pas de manière neutre. Si Vasari fait référence à Michel-Ange, c'est à l'artiste mort et à son tombeau qu'il pense. De manière programmatique, le recours au catafalque provisoire<sup>79</sup> de Michel-Ange permet alors d'ouvrir les *Vies* comme tombeau permanent de la mémoire des artistes.

Nous avons déjà évoqué la croyance vasarienne en la supériorité de l'écrit comme support de mémoire. Comme il le dit dans *l'Introduction générale aux Vies*, le «témoignage des statues,

---

<sup>78</sup> On peut également relever dans ce contexte les corps puissants et musclés émergeant de terre, dont l'allure rappelle sans hésitation les œuvres de Michel-Ange.

<sup>79</sup> Son tombeau permanent se trouve encore à Santa Croce.

des tombeaux, des médailles et autres gages de survie»<sup>80</sup> ne fait pas le poids face au temps qui dévore tout. Seul le texte – et cela plus encore à l'ère de sa reproductibilité mécanique par le biais de l'imprimerie – a la capacité de lui résister. Les *Vies* l'emportent ainsi sur la tombe même pour la conservation du souvenir. Elles fonctionnent d'autant mieux comme réceptacle de mémoire qu'elles se présentent elles-mêmes comme un *tombeau*.

Monument d'encre et de papier destiné à perpétuer le souvenir de l'art, les *Vies* vasariennes assument leur caractère funéraire bien au-delà de la vignette gravée. Toute la page de frontispice renvoie en effet à l'iconographie de la sépulture. Cadre architecturé et monumentalisant, présence sous la vignette d'une inscription gravée sur une pseudo plaque tombale, ou décor de festons, constituent les traits les plus caractéristiques dans cette perspective.<sup>81</sup>

Vasari recourt au même type de scénographie dans le *Libro dei Disegni*, recueil de dessins d'artistes accumulés et regroupés en parallèle à la rédaction des *Vies*.<sup>82</sup> Le langage visuel de Vasari transforme la totalité du *Libro* en mémorial mortuaire.<sup>83</sup> Le feuillet consacré à Vittore Carpaccio constitue un excellent exemple de ce processus, puisqu'un imposant dispositif de cadres architecturaux provoque la transformation de la page en tombeau (fig. 11). L'effigie de l'artiste est visible dans la partie supérieure, alors que le dessin se situe en dessous du portrait et occupe la place normalement occupée par le sarcophage contenant le corps du défunt. On assiste alors à la transformation du dessin en une relique substituée au corps. Cette impression est encore renforcée par la présence de la date «Anno 1495» sur une pseudo plaque funéraire, sous le dessin.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 53.

<sup>81</sup> Martin WARNKE résume l'impression funéraire se dégageant de la page de frontispice avec la jolie formule d'«épitaphe murale» (*Wandepitaph, als Rahmen einer Totengedächtnistafel*). Voir «Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung», p. 16.

<sup>82</sup> Pour une approche générale du *Libro*, voir Licia COLLOBI RAGGHIANI, «Il "Libro de' Disegni" di Giorgio Vasari», *Critica d'arte*, 36, 116, 1971, pp. 13-40 et du même auteure «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari», *Critica d'arte*, 36, 116, 1971, pp. 37-64. Ou encore *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, 1974. Il convient de souligner ici que le *Libro* suit la même organisation chronologique que les *Vies*. Il se termine avec un portrait de Michel-Ange et un dessin de sa main.

<sup>83</sup> Voir notamment Joan STACK, «Artists into Heroes: the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari», p. 166.

<sup>84</sup> Le dessin est actuellement attribué à Luca Signorelli. Quant à la date, il faut probablement la lire en relation avec le portrait gravé de Carpaccio. Celui-ci est en effet basé sur l'autoportrait de l'artiste visible dans l'une des scènes du cycle de la *Légende de Sainte Ursule (Rencontre de Sainte Ursule et de son fiancé avec le pape)*, qu'il réalise entre 1490 et 1495. Voir Wolfram PRINZ, «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1966, p. 106 (N° 75).



*Libro* et *Vies* fonctionnent ainsi tous deux comme «livre-tombeau» et partagent la même démarche de mémorisation. A la différence du second, le premier ouvrage relève cependant uniquement de la collection de témoignages visuels. Comme dans un musée, Vasari ne recourt au texte que pour établir le cartel des dessins présentés. Il serait toutefois hors de propos de recourir ici au *paragone* entre les arts et à la supériorité de l'écrit comme réceptacle de la mémoire. Cela est vrai dans la mesure où Vasari considère lui-même le *Libro* comme «autorité externe» pour les *Vies*. Au cours des différentes biographies, il ne cesse d'ailleurs de renvoyer le lecteur au recueil de dessins par des formules du type «comme on peut le voir dans notre livre». <sup>85</sup> Séparés d'un point de vue topographique, les deux livres participent au même programme. Ils renforcent mutuellement leurs effets, au sein de la grande entreprise commémorative vasarienne.

Motivés par un même désir de connaissance et une envie similaire de contrôler la réalité explorée, art de la mémoire et collectionnisme (exemplifiés respectivement par les *Vies* et le *Libro*) ne coïncident pas de manière unique chez Vasari. Il semble au contraire que la rencontre et l'interaction de ces deux champs d'activité constituent un trait majeur du XVI<sup>e</sup> siècle. <sup>86</sup> Le cas de Vasari est particulièrement digne d'intérêt dans la mesure où notre homme incarne à lui seul les deux occupations. Plus significatif encore, chacune de ses entreprises matérialise les deux domaines d'activité concernés. Agissant d'abord comme réceptacle de mémoire, les *Vies* relèvent également de la collection – avec tout ce que cela comporte de sélection et de recomposition manipulative – alors que le *Libro*, conçu comme un recueil de dessins, ressemble étrangement à un mémorial.

Présentant les *Vies* comme un monument d'encre et de papier destiné à perpétuer le souvenir de l'art et des artistes, nous avons établi l'équivalence *corpus* vasarien tombeau-mémoire. Soucieux de recourir aux objets propres à l'histoire de l'art, c'est à partir de l'observation de certaines illustrations significatives des *Vies* – page de titre et vignette inaugurale – que nous

---

<sup>85</sup> Les renvois constants au *Libro de' Disegni* constituent – avec les portraits gravés des artistes – l'une des innovations majeures de la seconde édition des *Vies*. Le site [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)] dénombre 145 occurrences renvoyant au *Libro* (*Libro dei disegni*: 2 / *Libro de disegni*: 24 / *nostro libro*: 118 / *libro nostro*: 1). Voir également Otto KURZ, «Il Libro de' Disegni" di Giorgio Vasari», *Studi Vasariani*. Actes du congrès international pour le 4<sup>ème</sup> centenaire de la première édition des *Vies* de Vasari, (Florence, 16-19 septembre 1950), Florence, 1952, pp. 225-228.

<sup>86</sup> Pour plus de détails, voir Lina BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin, 1995, pp. 245-270.

avons élaboré cette réflexion. Nous verrons bientôt que les portraits gravés placés par l'auteur en tête des biographies d'artistes sont également soumis au même dispositif.

Avant cela et imprégnés des images que nous avons considérées, prenons le temps d'examiner brièvement les mots. En filigrane, le lecteur attentif aura sans doute déjà perçu la douce litanie *monumento-memento*. Au-delà de la parenté formelle et sonore, l'association de ces deux termes mérite toute notre attention. Que nous apprend *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca* à ce sujet?<sup>87</sup> Le terme *memento* ne bénéficiant pas d'une rubrique, commençons la lecture par l'article consacré au *monumento*. Ce dernier se sépare en deux parties. Le *Vocabolario* renvoie d'abord le lecteur à une autre section, celle consacrée à *monimento* (*vedi MONIMENTO*). Ensuite, il propose d'observer les emplois du mot dans des exemples. Dans le dernier, le terme *monumento* est juxtaposé à ceux de *sepoltura* et d'*arche di marmo*.

Les choses deviennent plus intéressantes si l'on suit les indications et que l'on se reporte à la rubrique *monimento*. Comme de coutume, plusieurs acceptions du terme sont présentées. On peut lire tout d'abord les informations suivantes:

«*Avello* [tombe, tombeau], *sepoltura*, Lat. *monumentum*, *sepulcrum*.»

Comme dans le précédent article dédié au *monumento*, le *monimento* est associé à la tombe et la sépulture. Plus loin, la définition évolue cependant dans une autre direction:

«*Le sepolture son detti monimenti, cioè per ammonire gli huomini a pensar, che deon morire.*»

Par le biais des sépultures, un avertissement est lancé à l'homme: il ne doit pas oublier qu'il va mourir.

Il est intéressant de remarquer que les deux acceptions de *monimento* ont la mémoire pour arrière-plan. Cela est d'autant plus digne d'intérêt que ce rapport s'établit selon deux modalités contraires. Dans le premier cas, le *monimento*, en tant que sépulture, est le lieu idéal d'un recueillement sur le passé et la mémoire du défunt. Dans le second cas, la mémoire

---

<sup>87</sup> *Il vocabolario degli Accademici della Crusca*, édition digitalisée du premier dictionnaire de la langue italienne, dans son édition de 1612, sous la direction de Mirella Sessa / Umberto Parrini, [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it).

se projette dans le futur. La contemplation du monument rappelle à l'homme qu'il va mourir. Le *monimento* délivre alors clairement un message de type *memento mori*.

Le monument-mémorial semble l'emporter sur le monument-*memento mori*. Si de nombreuses rubriques y font écho, nous n'en évoquerons cependant qu'une seule. Dans l'article dédié à *ricordamento*, on peut lire ainsi:

«Ricordo. Lat. monumentum, memoria.»

Mémoire et monument apparaissent clairement côte à côte. La boucle est bouclée. Revenons à l'image.

## II. Le dispositif visuel des *Vies*: les portraits gravés

Nous avons vu comment le *Libro dei Disegni* et les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* font office de livre-tombe pour recueillir l'histoire vasarienne de l'art et des artistes. Nous avons également mentionné dans ce contexte la forte empreinte funéraire de la vignette de la *Renommée* placée en frontispice des *Vies*. Nous avons ainsi longuement insisté sur la valeur programmatique de l'image. Il ne nous semble cependant pas inutile d'attirer ici l'attention sur un autre aspect de la vignette: son redoublement. Placée en tête et à la fin des *Vies*, elle encadre véritablement le texte, concourant à faire du *corpus* un *écri*n pour les artistes. A l'image de cet écrin sépulcral, analysons les portraits gravés figurant les artistes, afin de comprendre comment ces effigies se soumettent au même programme général et subissent la même mise en scène paradoxale de la vie et de la mort.<sup>88</sup>

Notre point de vue a quelque peu évolué par rapport au chapitre précédent. Avec la vignette de la *Renommée*, c'est la naissance du projet des *Vies* comme histoire (mémoire) qui se révélait à nos yeux. Désormais, avec les portraits gravés, nous assistons à la présentation individualisée de chaque artiste. L'histoire-mémoire se transforme en histoire comme *corpus* de vies et de noms individuels.

---

<sup>88</sup> Une référence classique pour l'étude des portraits gravés est Wolfram PRINZ, «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen». On peut lire également Licia COLLOBI RAGGHIANI, «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le «"Vite" del Vasari», pp. 37-64.

## 1. Biographie iconique<sup>89</sup>

L'introduction de gravures sur bois représentant les artistes biographiés est l'une des innovations majeures de la seconde édition des *Vies*. Placées en tête du texte correspondant, les gravures sont au nombre de 140 environ.<sup>90</sup> La majorité des artistes y ont droit; certains cependant en sont privés (c'est notamment le cas de Bronzino). Si l'insertion des effigies ne remonte qu'à 1568, le travail de gravure a commencé en 1560 déjà. Dans les *Ricordanze* de cette année, Vasari évoque en date du 10 août comment:

«[...] *si commincio a intagliar le teste de pictori, per fare il libro stanpato.*»<sup>91</sup>

La présence de cette note, de même que la date évoquée, témoignent de l'importance de l'opération pour Vasari. Il met d'ailleurs également l'accent sur cette nouveauté dans la *Dédicace aux Artistes*:

«Afin de raviver le souvenir de ceux que j'honore tant, je n'ai épargné aucun effort, peine ni dépense pour retrouver et placer en tête de leur vie leur portrait.»<sup>92</sup>

Au cœur de l'effort vasarien, il faut évoquer la difficile quête d'un prototype authentique pour le portrait de chaque artiste, la réalisation d'une copie au trait, puis l'exécution de la gravure à partir du dessin.<sup>93</sup> Vasari se montre conscient de la difficulté de la tâche et du caractère parfois approximatif du résultat obtenu. Dans la *Dédicace au très illustre et excellent prince de Médicis duc de Florence et Sienne*, il concède que:

---

<sup>89</sup> L'expression est empruntée à Daniel MADELÉNAT, «L'image dans la biographie», p. 157.

<sup>90</sup> Licia COLLOBI RAGGHIANI en compte 140. Voir «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari», p. 37. Cecil H. CLOUGH pense qu'il y en avait 144. Voir «Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books», *The Italian Book. 1465-1800, Studies Presented to Dennis E. Rhodes on his 70<sup>th</sup> Birthday*, Londres, 1993, p. 185. Elle suit sur ce point Wolfram PRINZ, «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen», p. 29.

<sup>91</sup> Voir les *Ricordanze*, Karl / Herman-Walther FREY, *Der Literarische Nachlass. Giorgio Vasari*, p. 875.

<sup>92</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 48.

<sup>93</sup> Il semble que Vasari, aidé par ses collaborateurs, ait exécuté des dessins à partir de prototypes découverts dans des fresques, des peintures, etc. La seconde étape revenait à un certain «Maestro Christofano», résidant à Venise, qui était chargé de la transposition des dessins en gravure. Pour la question de l'identité exacte du graveur, voir Cecil H. CLOUGH, «Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books», pp. 185-186; Licia COLLOBI RAGGHIANI, «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari», p. 37; Sharon GREGORY, «"The outer man tends to be a guide to the inner": the Woodcut Portraits in Vasari's *Lives* as Parallel Texts», *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, éd. Rodney Palmer / Thomas Frangenberg, Aldershot & Burlington, 2003, pp. 51-85 (p. 53).

«[...] les portraits en effigie que j'ai placés dans l'ouvrage [...] ne sont pas toujours très fidèles.»<sup>94</sup>

Issues de la double *Dédicace* à Cosme et aux artistes et formant – comme la vignette de la *Renommée* – un seuil d'accès aux *Vies*, ces citations permettent de dégager plusieurs thématiques concernant les portraits gravés et leur fonctionnement dans le texte.

Elles introduisent d'abord le problème de l'identification du portrait avec le modèle (Vasari recourt à l'idée de «fidélité»). La question de la relation complexe entre portrait et portraituré nous amène à interroger la notion même de ressemblance.<sup>95</sup> Notre conception de la *mimésis*, profondément marquée par l'invention du portrait photographique, diffère largement de celle de la Renaissance. Si la compréhension de la ressemblance a évolué, il faut souligner que l'idée de conformité et d'identification avec le modèle était centrale au XVI<sup>e</sup> siècle. On acceptait cependant que le portrait comporte certaines inventions, dans la mesure où celles-ci étaient vraisemblables. Ces créations pouvaient être de deux types: amélioration et accroissement de la dignité extérieure du portraituré (perfectionnement de la réalité) ou charge volontaire du trait visant à connoter négativement le modèle (la physiognomonie joue un rôle fondamental dans ce contexte). Dans les deux cas, l'image contribue à l'élaboration d'un discours moral sur le modèle. L'exemplarité (ou la non-exemplarité) du portraituré l'emporte alors sur la ressemblance historique. Nous aurons l'occasion de voir que le caractère aléatoire de la ressemblance est encore renforcé chez Vasari par la difficulté de trouver des prototypes authentiques pour chaque biographié.

Ces citations permettent également de remarquer la manière dont Vasari précise l'emplacement des portraits dans le texte: ils figurent «en tête» de chacune des vies. Cette position ne relève pas du hasard. La présence de l'image en début de chapitre permet en effet au lecteur de se pénétrer de ce qui sera discursivement exposé par la suite. Occupant une position stratégique en frontispice de chaque *Vie*, le portrait agit aussi comme ouverture, comme introduction visuelle aux différents chapitres. Il ne se contente cependant pas d'un rôle

---

<sup>94</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 44.

<sup>95</sup> Tommaso CASINI pose très bien le problème, dans le contexte spécifique de la biographie illustrée. Voir «La ricerca della verosimiglianza fisionomica nelle biografie illustrate tra cinque e seicento: ritratti dal vero, immaginari e contraffatti», *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, sous la direction d'Angela Guidotti e Massimiliano Rossi, Lucques, 2000, pp. 75-88 (surtout pp. 83-85). Voir aussi Cecil H. CLOUGH, «Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books», pp. 183-223 et Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998.

introduceur et ornemental. De manière tout à fait remarquable, il fonctionne lui-même comme biographie iconique, offrant par l'image un condensé de la vie et du caractère du biographié.<sup>96</sup> Loin d'être secondaire par rapport au texte, il est alors un équivalent visuel à la narration biographique et peut, d'une certaine manière, se substituer à elle.

Cette possible substitution s'explique par la croyance en la force synthétique et suggestive de l'image. Toujours dans la *Dédicace aux Artistes*, Vasari affirme le pouvoir évocateur des portraits: ils sont présents pour «raviver le souvenir» des artistes dignes de mémoire. L'auteur ne se montre pas très novateur sur ce point. A partir de Pline, le portrait comme transmission du souvenir et porteur de mémoire est un vrai *topos*.<sup>97</sup> La situation est toutefois plus complexe qu'il n'y paraît. Si l'une des nouveautés de l'édition *giuntina* relève de la présence des portraits gravés, une autre consiste en l'apparition d'artistes vivants dans les *Vies*.<sup>98</sup> Précisons immédiatement que ces nouveaux venus sont confinés dans un appendice spécial. Ils y sont ainsi textuellement et topographiquement isolés des morts. Il n'en est cependant pas de même d'un point de vue visuel, puisque tous les biographiés – vivants ou morts – bénéficient du même dispositif de portrait-frontispice. De structure identique, ces portraits se distinguent cependant au niveau de leur fonctionnement. Dans le cas des artistes défunts, ils agissent sur un mode rétrospectif, assurant la mémoire du mort et par là même, sa pérennité. Dans celui des artistes vivants, le dispositif du portrait induit une sorte de rite funéraire par anticipation (on pourrait parler de rétrospection feinte).<sup>99</sup> Les artistes sont encore en vie, mais apparaissent déjà comme morts – et donc immortels – par le simple fait de leur mise en scène iconique.

---

<sup>96</sup> Dans un contexte différent, Claude-Gilbert DUBOIS renverse la remarque et souligne que la biographie individuelle est souvent rapprochée de l'art du portrait. Voir «L'individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1500-1600», *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, N°19/1, 2001, p. 91.

<sup>97</sup> Lina BOLZONI fait ainsi du portrait une *immagine di memoria*. Voir, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Voir également Edouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998 (surtout le chapitre «L'ombre, la mort, la mémoire», pp. 18-24).

<sup>98</sup> Mis à part Rovezzano et Michel-Ange, l'édition de 1550 n'englobait que des artistes morts. La présence exceptionnelle de ces deux artistes s'explique aisément: le premier est aveugle et donc mort pour l'art; le second, véritable héros de l'époque, a déjà atteint l'immortalité dans ce monde.

<sup>99</sup> Les *Commentaires* de Ghiberti, précédent incontournable des *Vies* (même si Vasari entend rejeter toute influence ghibertienne), trouvent leur origine dans la volonté de l'auteur d'écrire lui-même son panégyrique en guise de future épitaphe. Sur les conditions de création de ce texte, voir l'excellente présentation d'Augustin de Butler, Lorenzo GHIBERTI, *Art moderne: second livre des Commentarii*, [vers 1447], trad. fr. G. Bongiorno, Paris, 2000.

## 2. Portrait-survivance<sup>100</sup>

Alors qu'il est obligatoire de franchir visuellement le seuil formé par la *Renommée* pour accéder aux *Vies*, on doit impérativement passer par les portraits pour pénétrer dans les biographies individuelles. Et tandis que la vignette de la *Renommée* inaugure les *Vies* dans une vision eschatologique, les portraits se succédant comme autant de tombes singulières contribuent à forger le caractère funéraire du *corpus*. Omniprésente, la mort s'impose comme l'unique moyen de pénétrer dans les *Vies*.

Non content de procéder à un dédoublement d'écrans protecteurs pour les artistes – les effigies gravées trouvant place à l'intérieur de l'espace lui même encadré et interprété par la répétition de l'image de la *Renommée* – Vasari soumet les portraits gravés à un dispositif subtil, relevant du montage et de l'imbrication d'images. L'agencement complexe de la figure dans son cadre est à relever dans ce contexte (fig. 12).<sup>101</sup> Au premier regard, le spectateur-lecteur a l'impression de faire face à une pierre tombale verticale et monumentale, placée au-dessus du sarcophage du défunt. Ce sentiment est renforcé par la présence de statues allégoriques représentant les différents arts du dessin et par celle d'une niche concave, creusée au centre de l'édicule de pierre. De forme ovale, cette cavité contient le buste de l'artiste (à la manière d'un *tondo*). La présence, sous le *tondo*, d'une inscription comportant le nom, l'origine, ainsi que le domaine d'activité du portraituré contribue à faire de la gravure une image funéraire.

L'examen de la gravure inaugurale des *Vies* nous avait conduit jusqu'au catafalque provisoire de Michel-Ange. Il ne nous semble pas anodin qu'on puisse relever à propos des portraits gravés une certaine analogie avec le monument funéraire permanent de Michel-Ange (1570, Florence, Santa Croce, fig. 13)<sup>102</sup> Se dégageant d'une cavité rectangulaire dont les côtés sont marqués par un cadre architecturé, trône le buste de Michel-Ange. Il occupe le centre du monument et domine le sarcophage dans lequel repose la dépouille de l'artiste. Réparties autour du cercueil, trois statues personnifient les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Elles sont toutes trois assises sur le bloc d'où se détache la plaque funéraire de Michel-Ange et sur laquelle on peut lire son nom, son âge et la date de sa mort.

---

<sup>100</sup> L'expression est reprise d'Edouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, p. 41.

<sup>101</sup> Wolfram PRINZ consacre un court chapitre aux cadres des portraits. Outre des informations pratiques (nombre de portraits: 144) et techniques (dimensions des portraits 7 x 5 cm et des cadres environ 12 x 11 cm), il établit une typologie de six encadrements possibles selon qu'il s'agit de peintres, de sculpteurs ou d'architectes (2 possibilités d'encadrement par discipline). Voir «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen», pp. 29-33.

<sup>102</sup> Vasari assure la conception du monument alors que sa réalisation est confiée à plusieurs artistes, dont Battista Lorenzi, Giovanni dell'Opera et Valerio Cioli (pour la sculpture) et Naldini (pour la peinture).

On reconnaît là les composantes principales des portraits gravés des *Vies*.<sup>103</sup> Des différences majeures sont cependant à souligner, entre l'imposant monument en l'honneur de Michel-Ange et les monuments d'encre et de papier consacrés aux biographiés. Ainsi, la répartition des éléments diverge dans les deux cas. A la version «éclatée» – parce que plus monumentale – proposée par le tombeau de Santa Croce se substitue une version toute condensée autour de la tête du portraituré. De manière très concise, dans un espace relativement réduit, cadre monumental, personnifications des arts et «plaque funéraire» sont ainsi regroupés autour du buste. Marquées par un effort de synthèse, les effigies des *Vies* sont également placées sous le signe de l'absence. Alors que le sarcophage contenant la dépouille de Michel-Ange est très visible dans la mise en scène de Santa Croce, les versions de papier se distinguent par le manque de cercueil. Plutôt que d'«absence», il serait plus pertinent de parler de «présence en creux»: si le sépulcre n'est pas immédiatement *visible* sous le buste, il est *lisible* dans le *corpus*. Chaque *Vie* se constitue ainsi comme le *tombeau* de la mémoire de l'artiste, dans lequel le texte écrit se substitue à la dépouille corporelle du défunt.

Si les gravures s'apparentent au monument tridimensionnel de Michel-Ange, cette impression est toutefois contrariée par un détail de composition: au vu de son éclairage, il semble impossible que le buste soit véritablement *dans* la niche. Il est vrai que placée à l'intérieur de la cavité, la tête devrait projeter son ombre sur le fond incurvé de la paroi. Il n'en est rien. Au contraire, une tache claire, due à l'interruption des hachures concentriques, est même visible derrière la tête des portraiturés. Le spectateur se trouve ainsi confronté à une solution hybride. Il ne sait plus s'il est face à un buste placé dans la niche réelle d'un monument funéraire ou à un portrait comme représentation «plate» juxtaposé, à la manière d'une vignette, à un monument dont la tridimensionnalité devient incongrue.

Les monuments dépourvus de portraits sont très significatifs dans ce contexte (fig. 14). Le dispositif architecturé et orné de statues est le même que dans les cas où un buste est présent. La seule différence concerne l'ovale central. Ici, la gravure ne donne pas à voir une niche creusée dans la pierre. Au contraire, l'absence de toute trace – y compris celle de hachures concentriques – met le spectateur devant la blancheur de la feuille nue. La partie vide du motif

---

<sup>103</sup> Influencé par un monument funéraire, le dispositif d'encre et de papier mis en place par Vasari semble avoir à son tour influencé la réalisation d'autres tombeaux. Voir à ce sujet Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Cologne & Vienne, 1978, p. 314.



ne révèle pas une cavité privée de buste, mais bien la partie épargnée par la pression du bloc taillé sur la page.

Il est très difficile d'établir avec certitude les intentions de Vasari en ce qui concerne la conception des portraits. Nous allons toutefois tenter d'interroger le dispositif des effigies afin d'en dégager une possible signification. A première vue, on peut percevoir dans l'image un écho du *paragone*. La question de la hiérarchie des arts est omniprésente dans les *Vies*, et cela dès la vignette inaugurale. De plus, le tombeau de Michel-Ange à Santa Croce, dont on a signalé des similitudes thématiques et structurelles avec le dispositif des portraits gravés, s'inscrit justement sous le signe de cette controverse.<sup>104</sup> Il apparaît toutefois que les enjeux relatifs au discours théorique sur l'art ne sont pas prioritaires dans les portraits-frontispices. Essentielle, par contre, est la relation qui peut être perçue entre les vignettes et la tradition de l'encastrement d'images de type «tableau-tabernacle».

## 2.1. Image encadrée / image encadrante

Qu'en est-il exactement? Au risque de simplifier la présentation d'une scénographie aux enjeux complexes, retenons qu'il s'agit d'un assemblage visant à encadrer une image ancienne (vénérée pour ses vertus miraculeuses) ou une icône dans une image plus grande se déployant autour d'elle. Le résultat de l'encastrement de la première image dans la seconde forme le «tableau-tabernacle» ou *Bildtabernakel*, selon l'expression de Warnke.<sup>105</sup> On sait que dès le XV<sup>e</sup> siècle, le montage d'images est fréquent. Il faut toutefois attendre le XVII<sup>e</sup> et le contexte de la Contre-Réforme pour que ce type de scénographie connaisse son âge d'or.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Nous reviendrons plus en détail sur le *paragone* entre les arts dans la seconde partie de cette étude. Pour une analyse du monument consacré à Michel-Ange, voir notamment Kathleen WEILS-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's Monument: An Introduction to an Architecture of Iconography», *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Cecil L. Striker (éd.), Mayence, 1996, pp. 27-31 et Joan STACK, «Artists into Heroes: the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari», pp. 168-170. Si l'on élargit le propos au-delà du tombeau permanent, on peut constater que le thème du *paragone* est omniprésent dans les funérailles de Michel-Ange (catafalque provisoire, oraison funèbre, etc.) Voir à ce sujet Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo ...* et Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*, surtout pp. 80-83.

<sup>105</sup> Voir Martin WARNKE, «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3<sup>ème</sup> série, 19, 1968, pp. 61-102 (pp. 69-70). Karl-August WIRTH recourt à une autre terminologie: il décrit l'assemblage des deux images comme *Einsatzbild*. Celle-ci se compose de l'image encadrée (*eingesetztes Bild*) et de l'image encadrante (*Rahmengemälde*). Voir «Einsatzbild», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. von Otto Schmitt, 4, Stuttgart, 1958, pp. 1006-1020.

<sup>106</sup> Voir les articles de Martin WARNKE et de Karl-August WIRTH, *ibid.*

Connu de Vasari, le dispositif de la chapelle de S. Maria degli Angeli dans l'église des SS. Vitale ed Agricola à Bologne va nous aider à mieux comprendre le fonctionnement et les particularités du «tableau-tabernacle» (fig. 15).<sup>107</sup> En 1505, la chapelle de S. Maria degli Angeli est reliée structurellement à l'église bénédictine attenante des SS. Vitale ed Agricola. En vue de sa nouvelle affectation comme lieu de prière et de dévotion, elle subit un réaménagement de son espace intérieur. On prévoit ainsi de transformer l'un des murs de la chapelle en un immense triptyque doté d'un riche cadre sculpté (dû à Andrea da Formigine). Au centre du dispositif, on choisit de placer une Madone à l'Enfant attribuée à Sano di Pietro (Sienne, 1406-1481). Conformément à la nouvelle affectation de la chapelle, ce emploi s'inscrit sous le signe de la dévotion. On commande d'ailleurs à Francesco Francia une *pala* de grande dimension devant tout à la fois accueillir l'image de la Madone et lui servir de dispositif de vénération. Cette réalisation se caractérise par son climat de sérénité et sa nature non narrative. Elle se différencie en cela des deux fresques qui s'agencent de part et d'autre d'elle et qui représentent la *Visitation* (Bartolomeo Ramenghi) et *L'Adoration des bergers* (Giacomo Francia). La commande a été passée à Francia vers 1516. L'artiste mourant en janvier 1517, son fils Giacomo termine probablement le travail. Le transfert de l'image de la Madone et son intégration dans le nouveau dispositif se fait en 1518.<sup>108</sup> Au vu de l'histoire de la création de la *pala*, on comprend qu'on a affaire à un assemblage d'images. A des fins dévotionnelles, on choisit de créer un tableau moderne (l'image de Francia) autour d'une image ancienne (celle de Sano di Pietro). L'examen minutieux du retable confirme ce caractère de montage (fig. 16).

---

<sup>107</sup> Voir Emilio NEGRO/ Nicosetta ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modène, 1998, (Cat. N. 89). Martin WARNKE, mentionne également le retable de Francia dans son article «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», pp. 69-70.

<sup>108</sup> L'histoire de la chapelle est extrêmement complexe. Dans un article de 1993, Anna-Maria MATTEUCCI fait certaines révélations troublantes à propos de Santa Maria degli Angeli. Grâce à de nouvelles observations *in situ*, elle découvre que le retable de Francia a été rehaussé en 1852. Surtout, elle détermine la présence d'une niche contenant encore des fragments d'une image ancienne de la Vierge. Comme elle l'avoue elle-même, ces révélations concernant la présence d'une image sous-jacente au retable de Francia, soulèvent de nombreuses questions auxquelles elle n'apporte pas de réponse. Nous ne souhaitons pas entrer ici dans un questionnement qui dépasse largement nos propos. Remarquons toutefois que si ce qu'avance MATTEUCCI est exact, cela permet de soulever le très intéressant problème de la relation entre image invisible (ici, la Madone de la niche) et image visible (le médaillon de la Madone intégré au retable de Francia) dans le contexte du «tableau-tabernacle». Le sens de la double «présence» de la Vierge semble alors être doctrinal: de même qu'une image sous-jacente (dérobée à la vision) se trouve sous l'image de la Madone du médaillon, il y a, au-delà de l'image ancienne, le prototype. C'est à lui et lui seul que doit s'adresser la prière et la dévotion du fidèle. Un problème (MATTEUCCI se contente de le mentionner) vient toutefois enrayer cette belle mécanique: jamais (ni avant, ni après le rehaussement du retable), il n'y a coïncidence entre image sous-jacente et médaillon. Voir «I molti problemi della cappella di Santa Maria degli Angeli», *Vitale e Agricola. Il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i Secoli nel XVI centenario della traslazione*, sous la direction de Gina Fasoli, Bologne, 1993, pp. 119-132. (surtout p. 123 et suivantes).

Le format du médaillon sur lequel la Vierge de Tendresse est représentée mérite un commentaire. Prenant l'apparence d'une amande, l'image de la Vierge constitue véritablement le noyau de tout le dispositif. Les brisures de son cadre contribuent également à renforcer le caractère sacré de l'image. Sa forme en mandorle la rattache indiscutablement à la tradition des représentations usuelles du Christ en Majesté. De plus, la couleur dorée du cadre fait également du médaillon une image de gloire. Cela est renforcé encore par le fond doré de l'image et la présence de nimbes autour de la tête de la Vierge et de l'Enfant. Image encadrée dans l'image plus grande fournie par Francia, la Madone est également un objet matériel réel. L'intégrité physique du médaillon et son caractère d'objet à part entière expliquent d'ailleurs comment il a pu être dérobé en 1971.<sup>109</sup>

Encastrant l'image de la Madone, le retable de Francia se caractérise par une très forte verticalisation. Du point de vue de la composition, on assiste à la superposition de trois zones dont la ligne de démarcation est très nette. De bas en haut, on repère une zone de paysage naturel, puis une zone de ciel, elle-même répartie en deux espaces distincts. Le premier est de couleur bleutée et est occupé partiellement par le médaillon de la Vierge; le second, placé directement sous l'arcature du cadre, se distingue par sa couleur dorée.

Le niveau le plus bas est habité par deux anges musiciens, assis à même le sol sur de petits amas rocheux. Placés symétriquement de part et d'autre de l'image, ils se détachent sur un paysage bucolique. On aperçoit entre eux un lac avec deux barques. De l'autre côté de la rive, quelques habitations ainsi qu'une forêt sont visibles. Plus loin encore, le paysage se poursuit sous forme de collines onduyantes. La position de la main des deux anges suggère qu'ils sont en train de jouer. Mais nul son ne semble troubler la quiétude du lieu. De même, nul effort ne paraît perturber le calme des figures, qui paraissent aussi immobiles que les rochers sur lesquels les anges reposent. Les têtes des deux musiciens sont nettement mises en évidence: elles se détachent sur le ciel, exactement au-dessus de la limite du paysage. Inclinaison dans des directions opposées, elles convergent vers le centre du retable, à l'endroit du médaillon.

---

<sup>109</sup> Le médaillon a été remplacé depuis par une copie. La reproduction du retable que nous proposons en fin de volume présente la version originale du retable (l'image est tirée de l'article de WARNKE paru en 1968). Sur l'importance de la présence en tant qu'image et en tant qu'objet de l'image encadrée dans le dispositif du «tableau-tabernacle», voir Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Paris, 1993, p. 81 et suivantes.

Le médaillon de la Vierge est visible au-dessus des anges, à égale distance de leurs deux têtes. Trônant dans l'espace intermédiaire du ciel, la Madone constitue le centre structurel de la composition. Elle en est aussi le noyau sémantique. Souvenons-nous ici des observations formulées au sujet de la forme de son cadre et de sa couleur dominante. Mandorle et or confèrent à l'image une aura de sacralité supérieure à celle du reste du retable. La présence des angelots, distribués en guirlande autour du médaillon, doit être soulignée dans ce contexte. Réduits à une tête potelée et à une paire d'ailes, les *putti* partagent tous la même expression, sourire aux lèvres et yeux tournés vers le haut. S'ils ne regardent pas unanimement la Vierge à l'Enfant, leur attitude extatique doit sans doute s'expliquer par la proximité de la Madone. Redoublant le cadre doré de l'image, les *putti* apparaissent dans un nuage vaporeux. Selon une tradition bien établie dans la représentation occidentale, le nuage est un instrument de la Révélation.<sup>110</sup> En tant que tel, il contribue alors à sacraliser la présence de la Madone tout en établissant pour elle un niveau de réalité différent de celui du reste de l'image.

Enfin, l'apparence du nuage est très significative. La masse vaporeuse crée une sorte de triangle aérien, dont la base est formée par les deux musiciens assis dans les coins inférieurs de l'image. Prenant l'apparence d'une flèche pointée vers le ciel, le nuage habité par les *putti* invite le spectateur à élever le regard et à poursuivre son parcours visuel jusqu'au troisième registre de l'image: il accède alors à la dernière zone du retable, sous l'arc arrondi du cadre sculpté.

Deux anges ailés occupent le ciel devenu doré. La position de leur corps, ainsi que le flottement de leurs vêtements indiquent un mouvement. Nettement animés, les deux anges se distinguent de leurs équivalents du registre inférieur. Tous quatre se distribuent cependant de manière très équilibrée. Par paire, les anges voletant et les anges musiciens se répartissent sur deux lignes horizontales. C'est tout aussi intentionnellement que Francia fait coïncider la position des anges sur l'axe vertical. A eux quatre, ils forment la quadrature du cercle, qui prend ici l'allure du médaillon.

Si les anges du registre supérieur semblent se déplacer dans le ciel mordoré, il en va de même des deux nuages sur lesquels ils se détachent. S'étirant vers le bord extérieur du cadre du

---

<sup>110</sup> A ce sujet, ainsi que pour toutes les questions relatives à la représentation de la vision, voir Victor I. STOICHITA, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995 (sur le nuage, voir surtout le chapitre «The luminous cloud», pp. 84-89).

retable, ils dégagent un vide central et permettent au spectateur d'accéder à la vision du médaillon. Alors que les pieds des anges s'en détachent, leurs mains s'élèvent dans la portion centrale de ciel. Elles y présentent une riche couronne dorée et ornée de pierreries. L'axialité du prestigieux ornement et du médaillon indique que la couronne est destinée à la Madone. Cela est confirmé par la position même des anges, qui font écho au triangle formé par les *putti* à l'espace inférieur.

La composition du retable, la répartition des personnages ainsi que le dispositif d'encastrement des images contribuent à créer un climat de vénération autour de la représentation de la Vierge à l'Enfant. A l'image des anges musiciens, puis des *putti* et enfin des anges à la couronne, le spectateur est invité à s'immerger dans la contemplation du médaillon; contemplation devant le conduire au recueillement et à la dévotion. Le geste de l'ange voletant de droite ne s'explique d'ailleurs pas autrement. De manière emblématique, il tourne la tête vers l'extérieur du retable, tout en indiquant la couronne de sa main gauche. Il invite ainsi le spectateur à rendre honneur à la Vierge.

Cette longue description permet de constater que l'image encastrante moderne, due à Francia, sert à la fois de cadre physique et de grille de lecture pour l'image encastrée. En même temps qu'il offre une structure d'accueil pour le médaillon, le retable en fournit également la juste interprétation.

Vasari semble prêter peu d'attention au retable de Francia. Dans la *Vie* qu'il consacre à l'artiste, il se contente de relever que:

«Francia fit peu après un tableau pour l'autel de la Vierge à Saint-Vital-et-Saint-Agricola, avec deux très beaux angelots joueurs de luth.»<sup>111</sup>

La citation ne mentionne pas la fonction encastrante de l'image et sa complexe scénographie. Elle ne donne ni le sujet de l'image, ni sa description thématique ou stylistique. Enfin, elle réduit le retable à un seul de ses éléments, les anges musiciens. Cette réduction est incompréhensible si l'on ne replace pas la citation dans le contexte de la biographie de Francia.

---

<sup>111</sup> Toutes les citations de la *Vie* vasarienne de Francia sont reprises de [Vasari-Chastel ], vol. 4, Paris, 1983, pp. 348-349.

Né à Bologne en 1450, l'artiste est présenté comme un exemple de carrière réussie. En tant que médailliste, portraitiste et fresquiste, Francia est estimé et reçoit de nombreuses commandes. Vasari va jusqu'à dire qu'on le tient pour «divin». Loin d'être anodin, ce terme relève d'un éloge codé. Redoublé par la mention des «beaux angelots joueurs de luth», il met en place une comparaison avec l'un des grands modèles des *Vies*: Raphaël.

Le rapprochement entre Francia et Raphaël s'opère progressivement. Après avoir dit que Francia est divin, Vasari évoque la commande d'un caparaçon que lui passe le duc d'Urbin. Mentalement, on passe alors de Bologne, lieu de naissance de Francia, à Urbin, lieu d'origine de Raphaël. Puis est mentionné le tableau pour l'autel de la Vierge à Saint-Vital-et-Saint Agricola. Enfin, Vasari rapporte que:

«Francia était en pleine gloire et jouissait en paix des fruits de son travail, à l'époque où Raphaël d'Urbin, fixé à Rome, recevait tout le jour la visite d'étrangers dont des gentilshommes bolonais venus voir son œuvre.»

De la mention de «divin» à celle d'«Urbin», on glisse – par l'intermédiaire des «angelots» du retable – à l'évocation claire du peintre urbiniate. Si la mise en scène semble d'abord en faveur du Bolognais (sa réputation est telle qu'elle arrive même jusqu'aux oreilles de Raphaël), la situation se retourne rapidement. Après le récit de la sympathie réciproque qui lie les deux hommes, le couperet tombe et le génie de Raphaël éclate, au détriment de Francia, qui y perd carrément la vie. Nous ne résistons pas au plaisir de commenter brièvement cet épisode très connu.

Devenu son ami, Raphaël sollicite l'aide de Francia pour la réception et l'installation du tableau de *Sainte Cécile*<sup>112</sup>, qu'il a exécuté pour la chapelle bolonaise de San Giovanni in Monte. S'il lui demande d'installer lui-même le tableau sur l'autel, il le prie également:

«[...] au cas où il y aurait une éraflure, de la réparer, ou s'il y avait une erreur, de la rectifier en ami.»

La joie de Francia est à son comble. Non seulement il peut enfin voir une œuvre du jeune prodige, mais, dans un acte de reconnaissance suprême, celui-ci l'autorise à retoucher le

---

<sup>112</sup> L'huile sur toile se trouve actuellement à la Pinacothèque Nationale de Bologne.

tableau s'il l'estime nécessaire. Son allégresse est cependant de courte durée. Au moment de débiller la caisse et de découvrir le tableau,

«[s]a stupeur fut telle et si grand son émerveillement que, reconnaissant son erreur et sa sottise prétention d'avoir cru pouvoir égaler Raphaël, il fut saisi d'une douleur qui provoqua sa fin peu après.»

Au-delà de l'anecdote et du caractère fictif de l'épisode, il est possible que Francia ait vu la *Sainte Cécile* et en ait été profondément marqué. La verticalisation de son retable a d'ailleurs un précédent dans l'œuvre de Raphaël. Plus important encore, Vasari connaît les deux œuvres et choisit de recourir aux «beaux angelots joueurs de luth» pour agencer ses propos à leur sujet.<sup>113</sup>

A l'intérieur de la *Vie* de Francia, les angelots permettent de rattacher les deux retables, avec une faveur pour l'œuvre raphaélesque. Puisque Francia meurt de la comparaison de la *Sainte Cécile* avec ses propres réalisations, il semble évident que la peinture d'où les anges musiciens sont issus est inférieure au travail de Raphaël. Inutile alors de le décrire ou de s'y étendre longuement.

Si l'on réfléchit à la mention vasarienne des «beaux angelots joueurs de luth» dans le contexte de notre discussion sur la tradition du «tableau-tabernacle», elle se révèle plus significative qu'elle n'y paraissait. A nouveau, les anges musiciens permettent de relier le retable de Francia à celui de Raphaël. Exécutée en 1514 et consacrée à la sainte musicienne par excellence, l'œuvre de Raphaël constitue le premier tableau d'autel à faire de l'extase son thème. Dans cette optique, la mise en avant des musiciens du retable de Francia permet à Vasari de suggérer la manière dont les fidèles présents dans la chapelle doivent contempler le médaillon de la Vierge. Sur le modèle de la Cécile raphaélesque, que Vasari considère comme la manifestation parfaite de l'extase, les spectateurs doivent, par la contemplation, la prière et le recueillement, atteindre cet état de ravissement. Alors que Vasari ne décrit pas ouvertement le retable de Francia comme une scénographie de type «tableau-tabernacle», il semble qu'il a très bien compris le caractère de montage de l'image ainsi que ses enjeux. Ce

---

<sup>113</sup> Vasari a l'occasion de voir le retable de Raphaël en 1539, alors qu'il est à Bologne pour décorer le réfectoire du monastère olivétain de San Michele in Bosco. Pour plus de détails sur cet épisode et ses conséquences sur Vasari, voir Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, pp. 359-361.

sont en effet les anges musiciens du tableau moderne et encastrant de Francia qui, par association (celle-ci n'est cependant que suggérée) avec la *Sainte Cécile* de Raphaël, invitent les spectateurs au recueillement et à l'extase devant l'image encastrée de la Madone. De manière emblématique, on assiste à l'interprétation d'un objet de vénération ancien (la Vierge à l'Enfant) par le biais du cadre moderne dans lequel il est encastré.

A la lumière de l'exemple de Francia, observons maintenant les portraits gravés des *Vies*. D'une part, il y a le riche cadre architecturé dont le caractère ostentatoire est accentué par la présence des statues allégoriques et de la pseudo-plaque funéraire; de l'autre, l'ovale central contenant le portrait de l'artiste biographié.

L'ambiguïté de la zone centrale de la gravure (entre niche concave et vignette plate) disparaît si l'on repense le schéma vasarien dans le contexte de la scénographie du «tableau-tabernacle». A la manière du retable de Francia, une image vénérée est encastrée – en tant qu'image mais aussi en tant qu'objet à part entière – dans une image plus grande, conçue pour la recevoir, lui servir de cadre et en fournir une interprétation correcte. Cette image encastrante – une *pala* ou un tableau d'autel – bénéficie elle-même d'un cadre la délimitant. Dans le cas de Francia, cette bordure, due à Andrea da Formigine, est extrêmement riche. Dorée et sculptée, elle redouble d'une certaine manière la fonction de l'image encastrante comme dispositif d'exposition et de vénération de l'image encastrée de la Madone.

Si l'on observe le schéma des portraits gravés, une différence doit être relevée. Alors que l'image encastrante fait apparemment défaut – il n'y a *rien* entre le médaillon central et le cadre architecturé – son cadre est sur-développé. Dilaté, ostensiblement orné de statues allégoriques et d'inscriptions, le cadre fait *lui-même* office d'image encastrante. Autrement dit, c'est l'image encastrante, dont le rôle est d'encadrer et d'interpréter l'image encastrée, qui se mue littéralement en cadre.

Nous jugeons toutefois légitime de lire les portraits gravés à la lumière de la tradition du «tableau-tabernacle». D'une part, nous savons que Vasari connaît ce type de scénographie. En 1521, des membres de son Ecole livrent en effet un retable de type «tableau-tabernacle» pour l'oratoire de San Giovanni Val d'Arno (fig. 17).<sup>114</sup> Commandé en 1517, il doit servir d'écrin à

---

<sup>114</sup> Voir Martin WARNKE, «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», p. 76.



une image de Madone parmi les plus populaires de Toscane. Au vu de la célébrité de cette image, il semble que la question de l'exécution du tableau encastrant ait dû être examinée avec soin. Le fait que le choix se porte sur Vasari et son Ecole confirme qu'ils sont jugés capables de fournir un retable moderne digne d'encastrer la représentation tant révéérée de la Vierge. Il atteste également que Vasari et les siens maîtrisent les codes et les enjeux d'une scénographie basée sur l'assemblage d'images.

D'autre part, et contrairement au cadre ordinaire d'un tableau ou d'un médaillon indépendant, dont l'unique fonction est d'installer la frontière esthétique de l'image, le cadre hyper-développé des vignettes vasariennes assure la double tâche dévolue aux images encastrantes. Non content de faire office de limite formelle et structurelle, il met véritablement en place une grille de lecture et un dispositif d'interprétation en vue de la réception adéquate du portrait gravé. Cadre-édicule, *cadre-monument*, il invite à lire les portraits gravés comme le moment privilégié de la cristallisation de la mémoire des biographiés.

Parce que la forme édiculaire du cadre le permet et que la structure même des *Vies* nous y invite, nous ne pouvons résister au plaisir de poser la question d'un possible élargissement de notre point de vue. L'hypothèse est de considérer que portrait en médaillon et cadre architecturé forment à eux deux l'image encastrée d'un dispositif plus grand. La supposition se révèle acceptable d'un point de vue formel, puisque l'on connaît des cas où l'image encastrée bénéficie d'un tel encadrement architecturé couronné d'un fronton (fig. 18). Surtout, elle est concevable du point de vue de la logique interne des *Vies*. Limitées au début et à la fin par le redoublement de la vignette de la *Renommée*, celles-ci se présentent en effet comme un écrin destiné à recueillir – sous forme de portraits notamment – la mémoire des artistes biographiés.

Formuler l'hypothèse que les *Vies* jouent – à un second degré – le rôle d'«images»<sup>115</sup> encastrantes pour les portraits-frontispices nous invite à explorer une piste nouvelle. Comme nous l'avons relevé, le dispositif vasarien se distingue du tombeau permanent de Michel-Ange par l'absence du corps du défunt. Cette lacune n'est cependant qu'apparente. *Invisible* sous le portrait gravé, la dépouille de l'artiste est en effet *lisible* dans sa biographie. Comme Vasari l'affirme à plusieurs reprises, le texte écrit (c'est encore plus vrai lorsque celui-ci est imprimé)

---

<sup>115</sup> L'agencement des caractères et la succession des mots dans l'espace font, d'une certaine manière, image.

constitue donc bien tout ce qu'il reste de l'artiste après sa disparition. De manière emblématique, on assiste au remplacement d'un corps physique réel par un corps-parole.

La notion de «corps»-parole, n'entend nullement signifier que le texte réduit l'artiste à une pure dimension corporelle ou physique. Il est vrai que le biographié, dont le tombeau et la dépouille manquent dans la gravure, est éternellement vivant – en quelque sorte «ressuscité» – dans le *corpus* vasarien. Il est dès lors plus que corporel; «spirituel» ou «spiritualisé». Pour les Chrétiens, le corps «spirituel» exprime la nature particulière – *tout autre* – de l'être ressuscité.<sup>116</sup> Totalement transformé, il est désormais éternellement stable et incorruptible. Il serait vain de prétendre trouver un strict équivalent de ce corps «spiritualisé» dans les *Vies* vasariennes. Il s'agit plutôt de faire émerger certaines analogies. Notons alors que l'être et la vie que le biographe confère à l'artiste dans le *corpus* sont *autres* que la réalité de son existence passée. Mentionnons aussi que Vasari et ses contemporains considèrent qu'à travers les œuvres peintes et sculptées, c'est l'âme, l'énergie vitale, la vertu de l'artiste qui survit.

Nous pouvons avancer dans la compréhension des portraits gravés en observant que l'absence de tombeau fait écho à la présence de l'artiste, sous la forme d'un buste. A première vue, il semble une nouvelle fois que le biographié nous échappe partiellement. En effet, seuls sa tête, ses épaules et une portion de sa poitrine s'exposent dans le médaillon. Encore une fois, ce n'est cependant qu'une illusion: tandis que nous avons vu comment le texte vient combler l'absence de tombeau et de dépouille, c'est bien *tout* l'artiste qui est visible dans le portrait. Ce *tout* appelle un commentaire.

D'origine antique, le buste reçoit à la Renaissance une forme et un contenu nouveaux: en tant que fragment délibéré d'une partie plus grande, il se codifie désormais comme une image de l'«homme total».<sup>117</sup> De manière très schématique, on peut dire que le buste accède à cette totalité dans une double perspective. L'amputation arbitraire du corps suggère une réalité corporelle plus grande: le portraituré n'est pas un homme-tronc, mais une personne humaine dans la pleine force de ses moyens. L'illusionnisme dépasse toutefois cette dimension

---

<sup>116</sup> Voir «Résurrection des morts», *Dictionnaire de théologie catholique*, sous la direction de A. Vacant et al., tome 13, Paris, 1936, pp. 2501-2571 ainsi que «Auferstehung», *Theologische Realenzyklopädie*, sous la direction de Gerhard Krause / Gerhard Müller, vol. 4, Berlin, 1979, pp. 441-575.

<sup>117</sup> Cette thèse est développée par Irving LAVIN, «On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119, 5, 1975, pp. 353-362. Voir également, du même auteur «On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust», *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, éd. Sarah Blake McHam, Cambridge, 1998, pp. 60-78.

purement corporelle et le buste, en mettant l'accent sur la partie élevée du corps, en suggérant un mouvement ou une expression singulière, trahit également la vie intérieure de la personne. Il permet d'accéder à la face cachée du portraituré, à son âme.<sup>118</sup> Par ce double processus de réduction et de renversement intérieur / extérieur, le buste en vient à évoquer l'individu de manière complète, comme somme de toutes ses caractéristiques physiques et psychologiques. Contrairement à la première impression (on ne voit que la tête du portraituré; son tombeau fait défaut), le dispositif vasarien se révèle ainsi comme une représentation globale de l'artiste.

Si les portraits donnent une image totale de l'artiste, il en va de même des biographies à proprement parler. Nous avons évoqué la notion de « corps-parole » à propos de l'absence de dépouille sous le *tondo*. Il faut rappeler que Vasari écrivant au sujet d'artistes morts et en quelque sorte « ressuscités » dans le *corpus*, c'est leur âme qui demeure éternellement vivante. Un fragment des *Vies* est particulièrement révélateur dans ce contexte :

« A [la mort de Raphaël], on le mit dans la salle où il avait travaillé, en disposant près de sa tête la *Transfiguration* qu'il avait terminée pour le cardinal de Médicis ; contempler cette œuvre qui paraissait *vivante* à côté de son corps *inanimé* faisait éclater l'âme de douleur. [...] ».<sup>119</sup>

Vasari opère ici un renversement radical : l'œuvre semble animée, tandis que le corps de son auteur repose sans vie. Ce renversement est d'autant plus significatif que l'œuvre peinte montre moins la transfiguration du Christ que celle de Raphaël, lui-même transsubstantié dans sa peinture, présent sous chaque personnage, sous chaque trace de couleur. La peinture s'affirme alors comme le corps de gloire éternelle de l'artiste, comme son corps spirituel.

La même foi dans le triomphe de l'esprit humain sur la mort explique que Vasari rassemble des dessins d'artistes dans son *Libro de' Disegni*. Nous sommes d'ailleurs convaincus que la manière dont Vasari restitue l'image globale de l'artiste dans les *Vies* (par l'affirmation de son nom, de son effigie et de sa biographie à proprement parler) est plus explicite si l'on garde à l'esprit le dispositif du *Libro*. Il n'est probablement pas inutile de mentionner également ici

---

<sup>118</sup> A un stade ultérieur de son développement, le buste deviendra même la forme symbolique de la personne en tant qu'âme. Bernin en donne une illustration puissante avec *l'Ame Damnée* et *l'Ame Bienheureuse*. Voir Irving LAVIN, «Bernini's Portraits of No-Body», *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, Los Angeles, etc., 1993, pp. 100-136.

<sup>119</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, p. 223.

que les renvois au *Libro* constituent d'ailleurs la seconde nouveauté majeure de l'édition giuntienne.

Observons à nouveau la page consacrée à Vittore Carpaccio (fig. 11). L'effigie de l'artiste (c'est la même que celle qui inaugure sa *Vie*) est visible dans la partie supérieure de la page. Le dessin se situe en dessous du portrait et occupe la place normalement occupée par le sarcophage contenant le corps du défunt. Alors que dans les *Vies*, le texte vasarien se substitue à la dépouille de l'artiste, le dessin se transforme ici en une relique substituée au corps. Le fait qu'il s'agit précisément d'un dessin, entendu comme marque esquissée « sur le vif », comme trace spontanée de l'activité artistique consolide encore l'idée que c'est la force vitale, l'esprit de l'artiste qui survit dans son œuvre.

Mais revenons aux portraits gravés. En associant formellement l'image centrale du dispositif gravé à une icône ou à une image vénérée pour ses vertus miraculeuses, Vasari confère un surplus de prestige aux portraits et aux portraiturés. La forme dans laquelle s'inscrit l'effigie est très significative dans ce contexte. Ainsi que nous l'avons dit à propos du retable de Francia, l'ovale fonctionne comme gloire ou gloriole, destinée à souligner le caractère sacré de l'image encadrée. La présence d'un halo de lumière derrière la tête des peintres, sculpteurs et architectes des *Vies* renforce cette aura sacrée. Par le biais de la scénographie religieuse, Vasari en vient à honorer les artistes, de la même manière que les Chrétiens le font avec la Vierge, le Christ ou leurs saints.<sup>120</sup> La valeur d'exposition et de glorification du «tableau-tabernacle» que Vasari transpose dans son propre dispositif indique alors que peintres, sculpteurs et architectes bénéficient d'un statut nouveau ou du moins d'une vénération accrue de la part du biographe.

Dans la mesure où le contexte de l'encastrement du portrait est profane dans les *Vies*, nous devons admettre qu'une autre tradition intervient également ici. La forme arrondie de l'image nous dirige vers l'*imago clipeata*. De même que les images encadrées de type *Bildtabernakel*, cette formule est inscrite sous le signe de la célébration et de la glorification. Elle se distingue cependant de l'encastrement d'images par le fait que le sujet glorifié est terrestre, humain. Elle s'en différencie également par son rôle privilégié dans la cristallisation puis l'activation de la

---

<sup>120</sup> Appréhender les *Vies* en tant que littérature hagiographique n'a pas été fait jusqu'à ce jour. Il nous semble cependant qu'il s'agit d'une piste à explorer.

mémoire. Regardons comment la tradition de l'*imago clipeata* permet de mieux comprendre l'enjeu mémoriel des gravures vasariennes.

Le *Dictionary of Art*<sup>121</sup> nous apporte des informations précieuses pour la compréhension du genre:

«*Clipeus (i)* [lat: «round shield»] architectural decoration comprising a medallion portrait of a deceased person.»

On apprend ainsi qu'il s'agit d'un portrait posthume dont le format est celui d'un médaillon. La complexité de la forme apparaît de manière immédiate, puisque l'on passe sans transition d'un bouclier circulaire à un médaillon architecturé. Dans son article consacré à l'*imago clipeata*, Johannes Bolten opte d'ailleurs pour une définition large et considère comme *imago clipeata* tout portrait en buste se trouvant sur un bouclier circulaire, dans la représentation picturale d'un tel bouclier, dans une niche circulaire, ou enfin dans un *Bildraum* circulaire.<sup>122</sup>

Si l'*imago clipeata* s'expose selon différentes modalités, son contenu subit également une longue évolution.<sup>123</sup> A l'origine, le genre se limite au portrait en buste de héros de guerre figurant sur un bouclier circulaire. Son utilisation s'étend ensuite à la représentation plus générale des ancêtres. A l'époque de l'Empire, l'*imago clipeata* sert également pour le portrait des empereurs ou des femmes et hommes célèbres. Enfin, dès le premier siècle après J. C., son utilisation devient courante dans le contexte funéraire. Contrairement à ce qui se faisait précédemment, le buste ne figure plus alors sur le bouclier, mais il prend place à l'intérieur d'une niche circulaire creusée pour le recevoir.

Au-delà de ces métamorphoses, deux caractéristiques essentielles demeurent. Toujours, l'*imago clipeata* se distingue par son format circulaire (en médaillon) et par la présence d'un portrait en buste. L'analogie avec les portraits gravés des *Vies* est nette et l'on peut sans crainte rattacher la partie centrale du dispositif des gravures à cette tradition (fig. 19).

---

<sup>121</sup> *The Dictionary of Art*, éd. par Jane TURNER, 34 vol., New York, 1996 (vol. 7, p. 436).

<sup>122</sup> Johannes BOLTEN, *Die Imago Clipeata: ein Beitrag zur Portrait-und Typengeschichte, Studien zur Geschichte des Altertums*, 21, 1, New York, 1968, p. 9. La frise contenant les portraits d'artistes en médaillons de la *Camera della Fama* vasarienne peut alors s'inscrire dans cette définition. Il en va de même des portraits en médaillon de la *Camera delle Arti*, dans la demeure florentine de Vasari.

<sup>123</sup> Voir à nouveau BOLTEN, *ibid.*

Peut-on faire de même au niveau sémantique? Au cours de sa longue évolution, l'*imago clipeata* agit sur un double registre, comme image de gloire et image de mémoire (les deux coïncidant pratiquement toujours, dans la mesure où seuls les hommes d'honneur sont dignes de mémoire). Tour à tour, elle est utilisée dans le contexte de la célébration des héros, ou de l'empereur. On la rencontre dans les demeures romaines, reliées à des pratiques de représentation généalogique. Enfin, on l'a dit, elle apparaît dans le contexte funéraire. Au travers de ses différents usages, elle reste toujours attachée à une fonction édifiante, commémorative et glorificatrice.

Edification, commémoration, glorification: telles sont précisément les tâches qui incombent aux *Vies*. S'inscrivant dans la tradition de l'*imago clipeata*, les portraits d'artistes permettent de visualiser ces enjeux dans le cadre d'un *corpus*, placé dès le départ sous le signe de la mémoire et de la *fama*. En détournant une formule *all'antica*, autrefois réservée aux guerriers héroïques ou aux empereurs, Vasari trouve un moyen iconique pour rehausser l'image de l'artiste. En effet, le seul fait de recourir à une forme antique met en place un discours glorificateur. Placer le médaillon dans un monument d'apparence funéraire ne fait que renforcer cela, dans la mesure où le tombeau constitue une manifestation particulière du culte des héros.

Examinons un instant la tradition des mémoriaux funéraires d'artistes dans l'Italie de la Renaissance.<sup>124</sup> Il est significatif de relever qu'à partir du mémorial consacré à Brunelleschi en 1477 (Florence, Sainte-Marie-de-la-Fleur), une nouvelle tendance se dessine. Ses deux axes incontournables sont: portrait en médaillon du défunt et inscription laudative (fig. 20). On peut citer par exemple les deux cénotaphes installés en 1490 dans la cathédrale florentine à la mémoire de Giotto et de l'organiste Antonio Squarcialupi.

Mais la combinaison d'un portrait en buste à la manière d'une *imago clipeata* et d'une inscription se décline aussi dans les tombes (à proprement parler) des artistes. On a affaire alors à un véritable monument pariétal, doté d'un riche cadre architecturé. A l'intérieur de la zone délimitée par cet encadrement, le portrait en médaillon du défunt domine une plaque comportant des inscriptions à sa mémoire. La liste des exemples est longue. Nous n'en

---

<sup>124</sup> Voir Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, et Francis AMES-LEWIS, «Commemoration of the Early Renaissance Artist», *The Intellectual Life of Early Renaissance Artist*, New Haven & Londres, 2000, pp. 89-108.

citerons qu'un particulièrement révélateur: le monument funèbre érigé pour Antonio et Piero Pollaiuolo à Saint-Pierre-aux-Liens (Rome, 1498) (fig. 21). Le mémorial n'est pas sans rappeler le dispositif des portraits gravés des *Vies*. La description qu'en donne Vasari dans la biographie qu'il consacre aux deux hommes est très révélatrice dans ce contexte:

«Devenus très riches, les deux frères moururent peu de temps l'un après l'autre, en 1498; leur famille les enterra à Saint-Pierre-aux-Liens. En leur mémoire, à gauche de la porte principale, on plaça leurs deux portraits dans deux médaillons de marbre avec cette épitaphe: "Antonio Pollaiuolo Florentin, peintre insigne qui exécuta en bronze, avec un art admirable, les monuments des pontifes Sixte et Innocent. Dans son testament, après avoir réglé ses affaires de famille, il a exprimé la volonté de reposer ici avec son frère Piero. Il a vécu soixante-douze ans. Il est mort l'année du Seigneur 1498."»<sup>125</sup>

Vasari indique que les traits essentiels du monument relèvent de la double présence des portraits et de l'inscription. Contenant le nom, la date de mort ainsi que certaines informations sur l'activité d'Antonio, l'inscription est très proche de celle que l'on trouve dans le dispositif des portraits gravés. Surtout, elle nous apprend que la réalisation et l'emplacement du tombeau (le testament d'Antonio exprime ses volontés à ce sujet) ne sont pas une mince affaire pour un artiste qui a pris conscience de sa propre valeur et qui souhaite laisser une trace honorable de lui-même.

Reprenant l'inscription et le portrait en médaillon dans un contexte funéraire, mémoriel et honorifique, les dispositifs gravés s'inscrivent dans la même tradition. Ils en constituent cependant un stade ultérieur de développement. Un détail de composition le révèle de manière emblématique. D'origines modestes (leur père vendait des poulets, activité à laquelle ils doivent d'ailleurs leur nom), les deux frères Pollaiuolo offrent l'exemple d'une ascension sociale réussie. Leur tombeau en est l'illustration exemplaire. Faisant visuellement et textuellement leurs louanges, il présente les deux artistes comme des grands hommes, dignes de mémoire et d'honneurs. A la différence des portraits gravés des *Vies*, on y trouve encore une trace chrétienne. Un Christ en buste, représenté dans un geste de bénédiction, est ainsi visible dans le fronton triangulaire qui surplombe les portraits en médaillon des deux hommes. Soucieux de conserver une trace de leur passage sur terre, dans une attitude

---

<sup>125</sup> [Vasari-Chastel ], vol. 4, Paris, 1983, p. 248.

commémorative orgueilleuse, les défunts placent encore leur avenir entre les mains du Sauveur. Ce signe chrétien fait totalement défaut dans les portraits gravés, où il est remplacé par une personnification de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture. Le passage de la présence christique à celle d'une personnification profane, indique clairement que la préoccupation chrétienne de l'avenir est désormais remplacée par une glorification du passé. Dorénavant, l'immortalité espérée par le défunt est garantie par sa réputation et sa popularité, toutes deux transmises par la seule mémoire. La suppression de la présence du Christ et le choix de l'*imago clipeata* ne relèvent pas alors du hasard. Tous deux permettent de signifier la préoccupation nouvelle de l'individu pour sa gloire terrestre, ainsi que la valeur moderne que Vasari reconnaît aux artistes.

Influencées par des monuments funéraires réels, les vignettes vasariennes exercent à leur tour une influence sur l'évolution du genre. Ainsi, le monument commandé en 1606 par le prieur de la Santissima Annunziata (Florence) en l'honneur d'Andrea del Sarto correspond-il trait pour trait au dispositif vasarien (fig. 22).<sup>126</sup>

L'évocation de la tradition de l'*imago clipeata* dans le contexte des monuments funéraires indique que l'ovale central du dispositif vasarien relève d'un buste tridimensionnel placé dans une niche concave. Le recours au genre du «tableau-tabernacle» suggère plutôt qu'il s'agit d'un médaillon plat, présentant à sa surface une image en buste de l'artiste biographié. Au-delà des enjeux soulevés par cette double focalisation, l'ambiguïté formelle du dispositif gravé est volontaire et participe d'une seule et même visée: l'héroïsation des artistes en tant que tête et esprit.

L'étude parallèle des *Vies* et du *Libro de' Disegni*, ainsi qu'une approche approfondie des traditions visuelles du «tableau-tabernacle» et de l'*imago clipeata* ont permis de mieux comprendre certains enjeux de l'entreprise historiographique de Vasari. Celle-ci gagne en profondeur si on accepte de la rapprocher de la démarche d'un autre grand collectionneur italien du XVI<sup>e</sup> siècle: Paolo Giovio.

---

<sup>126</sup> Ce monument est destiné à remplacer le mémorial (détruit) qui ornait le pilastre gauche de l'arc triomphal de l'église. Pour la description du premier mémorial ainsi que l'histoire de sa destruction et de son remplacement, voir Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, p. 74 et suivantes. Vasari donne également une description du premier dispositif dans sa *Vie* d'Andrea del Sarto, voir [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, pp. 81-82.



### 3. *Tempio della Fama*

Ecrivain, historien, médecin et évêque, Paolo Giovio (1483-1552) est avant tout connu comme l'un des premiers et des plus actifs collectionneurs de portraits historiques.<sup>127</sup> Dans la mesure où elle joue un rôle considérable sur Vasari, c'est cette dernière activité que nous souhaitons soumettre à l'analyse.<sup>128</sup>

Une médaille de Francesco da Sangalo (1552, Londres, British Museum) nous présente le personnage sous un jour très intéressant.<sup>129</sup> La première face montre Giovio en buste, dans une tenue d'apparat richement ornée d'un col de fourrure (fig. 23). Sans doute possible, ce détail vestimentaire présente le portraituré comme un prélat.<sup>130</sup> Le revers de la médaille offre une image beaucoup plus dynamique de Giovio (fig. 24). Vêtu d'un costume de physicien, il tient un grand livre sous son bras gauche et aide un homme à se relever. Une inscription permet d'accéder au sens de la représentation: *Nunc denique vives* («Maintenant, enfin, tu vis»). A un premier degré, l'image évoque l'activité médicale de Giovio. Son geste en faveur de l'homme à terre symbolise les bons soins prodigués par le médecin en vue de remettre le malade «sur pied». Au vu de l'ouvrage que le médecin tient à la main, la médaille fait également référence à un autre domaine d'activité de Giovio. On peut en effet rapprocher

---

<sup>127</sup> Sur la vie de Paolo Giovio, voir T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*.

<sup>128</sup> A propos du Giovio collectionneur, voir Eugène MÜNTZ, «Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance», *Mémoires de l'Institut national de France. Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Tome 36, 2<sup>e</sup> partie, 1900, pp. 249-343; Luigi de VECCHI, «Il Museo gioviano e le "verae imagines" degli uomini famosi», *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Palazzo Reale, Milan, 1977, pp. 87-96; Rosanna PAVONI, «Paolo Giovio et son Musée de portraits à propos d'une exposition», *Gazette des Beaux-Arts*, Tome CV, mars 1985, pp. 109-116; Guy LE THIEC, «L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1992, pp. 781-830. Patricia EICHEL-LOJKINE, consacre également un chapitre à la collection de portraits de Giovio. Voir *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, Louvain, 2001, p. 105 et suivantes. Voir enfin Linda S. KLINGER, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*,. Dans une perspective inédite, l'auteure propose d'utiliser la collection giovienne comme point de départ pour examiner la nature même du portrait (et son évolution) durant la Renaissance. Au-delà de Giovio, le vrai sujet de sa thèse est le questionnement de la notion de «ressemblance», considérée par KLINGER comme *construction* et non pas comme réalité historique. Son propos dépasse largement le cadre de notre étude; il l'a cependant alimentée de manière essentielle.

<sup>129</sup> On trouve une description de la médaille chez T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, p. 19 et note 35 p. 297. Voir aussi Julian KLIEMANN, «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano», p. 80. Ces auteurs ne mentionnent pas la date de la médaille, mais Ludwig GOLDSCHIEDER le fait: il penche pour une exécution durant la dernière phase de la vie de Giovio, dans le courant de l'année 1552. Voir *Unknown Renaissance Portraits. Medals of Famous Men and Women of the XV & XVI Centuries*, New York, 1952, p. 9.

<sup>130</sup> Cette impression est confirmée par l'inscription qui borde l'effigie: *PAVLVS IOVIVS COMENSIS EPISCOPVS NVCKERINVS*.

l'ouvrage représenté de l'édition folio de l'*Historiam sui temporis* qu'il vient de publier.<sup>131</sup> Le médecin-physicien aidant l'infirmes à se relever se transforme en *figura* de l'historien, promettant l'homme nu – et avec lui tous les sujets de l'histoire giovienne – à l'immortalité.<sup>132</sup>

Illustrant le travail de l'historien, la médaille se révèle extrêmement proche de la vignette de la *Renommée* que Vasari place en ouverture des *Vies*. La relation entre les deux hommes ne s'arrête cependant pas à un motif iconographique. Partageant une longue amitié avec Vasari, Giovio joue un rôle central dans la naissance de son projet historiographique.<sup>133</sup> S'il donne l'impulsion nécessaire au lancement des *Vies*, son rôle se poursuit également durant la longue élaboration du texte.<sup>134</sup> Le moment venu, il influence par exemple Vasari pour le choix du titre.<sup>135</sup> Il se montre également très conscient de l'importance du projet vasarien. Dans une lettre à son ami (7 mai 1547), il affirme ainsi que l'écriture des *Vies* le rendra plus riche, plus joyeux et plus glorieux que s'il avait peint lui-même la chapelle de Michel-Ange :

«[...] *E certo, sarete assai piu allegro, piu glorioso e piu richo daver fatto questa bell opera, che se avessi dipinto la capella di Michelagnolo [...].*»

Logiquement, la lettre de Giovio se poursuit par une exhortation :

---

<sup>131</sup> L'ouvrage est publié à Florence (chez Torrentino) en 1551 et 1552. Voir Linda S. KLINGER, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, p. 252.

<sup>132</sup> Giovio exprime une opinion semblable dans la préface de la *Vie* d'Adrien VI, affirmant que le plus somptueux monument funéraire ne peut pas garantir au pape l'éternité glorieuse que lui assure la biographie. Voir Julian KLIEMANN, «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano», p. 80.

<sup>133</sup> Dans son autobiographie, Vasari nous renseigne sur l'origine du projet des *Vies*. [Vasari-Chastel], vol. 10, Paris, 1986, p. 273-274. L'historicité de cette anecdote a suscité de vastes débats. Voir notamment Thomas S. R. BOASE, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, 1979, pp. 43-45.

<sup>134</sup> A propos de la collaboration Giovio-Vasari dans le projet des *Vies*, Linda S. KLINGER souligne que le premier est présent à chaque étape du projet. Elle s'étonne d'ailleurs que l'œuvre soit signée du seul nom de Vasari. Voir *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, p. 38. Voir aussi Elena PAGANO, «L'eredità di Paolo Giovio nella storiografia artistica vasariana», *Atti della Accademia Pontaniana*, vol. 38, 1989, pp. 211-217; T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, pp. 214-215. Le chapitre consacré à Giovio par Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle* est également ponctué de références à Vasari. Voir enfin Anna Maria BRIZIO, «La prima e la seconda edizione delle "Vite"», *Studi Vasariani*. Actes du congrès international pour le 4<sup>ème</sup> centenaire de la première édition des *Vies* de Vasari, (Florence, 16-19 septembre 1950), Florence, 1952, pp. 83-90 (surtout pp. 83-85) et, dans le même volume, Herbert SIEBENHUENER, pp. 105-110 (surtout, p. 109).

<sup>135</sup> A propos du titre, voir Zygmunt WAZBINSKI, «L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des *Vies* de Vasari», *Il Vasari Storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV Centenario della morte* (Arezzo & Florence 2-8 septembre 1974), Florence, Institut national d'études sur la Renaissance, 1976, pp. 1-25. (pp. 5-6).

«*Scrivete, fratel mio, scrivete [...]*»<sup>136</sup>

Encourageant Vasari à entamer les *Vies* puis à continuer son dur labeur, c'est cependant par le biais de l'image que Giovio influence le plus significativement son ami. C'est en effet sa collection de portraits qui inspire à Vasari l'idée de reproduire une série convaincante d'effigies d'artistes dans la seconde édition des *Vies*. De manière exemplaire, on assiste alors à une collusion significative entre collectionnisme et art de la mémoire.

Dès les années 1520, Giovio commence à récolter des portraits de penseurs, d'hommes de lettres et de poètes célèbres.<sup>137</sup> Peu après, il élargit ses recherches aux portraits de généraux et d'hommes de pouvoir.<sup>138</sup> A terme, les effigies rassemblées se répartissent selon quatre catégories: les hommes de lettres, décédés ou vivants, les artistes et les hommes politiques. De manière nouvelle, sont ainsi associés des hommes d'esprit et des hommes d'action, sans qu'aucune hiérarchie ne soit établie entre eux. De manière plus révélatrice encore, les artistes sont intégrés à la première catégorie. Considérés comme des intellectuels, ils bénéficient de la même respectabilité qu'eux.

Sélectionnant avec soin les personnalités dont il recherche le portrait, Giovio est également très exigeant quant à la qualité des images. S'il donne peu d'importance à leur valeur esthétique et artistique<sup>139</sup>, il se soucie de ne posséder que des portraits authentiques. Envisageant son activité de collectionneur comme le prolongement logique de son travail d'historien, Giovio considère en effet les portraits comme des témoignages sur la physionomie et la personnalité des portraiturés. Comme tels, ils doivent être ressemblants et véridiques. Ils doivent cependant aussi refléter la valeur morale des figures représentées. Leur authenticité ne se situe pas du côté de la stricte ressemblance. C'est l'exemplarité dégagée par le portrait qui importe. On glisse alors d'une *réalité sensible d'authenticité* vers une *vérité morale de vraisemblance*. Ces deux conceptions ne sont cependant pas contradictoires pour l'homme de la Renaissance. Au contraire, elles cohabitent tant bien que mal dans chaque portrait, marqué par le double sceau de la quête d'authenticité individuelle et d'exemplarité.

---

<sup>136</sup> Pour une reproduction complète de la lettre, voir Karl / Herman-Walther FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, lettre XCV, p. 198.

<sup>137</sup> C'est la date retenue généralement. Linda S. KLINGER propose cependant de déplacer le début de la collection vers 1514. Voir *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, p. 66.

<sup>138</sup> Pour les détails, voir T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, p. 160.

<sup>139</sup> Le Musée se composera d'ailleurs essentiellement de copies.

En 1531, Giovio transfère ses portraits dans sa ville natale, Côme. Peu après, il y fait construire une villa-musée pour abriter ce qui est désormais devenu une véritable collection.<sup>140</sup> Dans un souci de systématisation, il élabore un dispositif d'exposition uniforme et regroupe les portraits en un lieu de conservation et de mémoire unique, placé sous le signe d'un *Tempio della Fama*. Ne sont dignes d'y entrer que les individus se distinguant par leur vertu et, en tant que tels, porteurs d'une valeur d'exemple et dignes de mémoire. Il tente également de standardiser la structure des portraits: les effigies se détachent sur un fond sombre et leur taille est plus ou moins constante.<sup>141</sup>

Surtout, Giovio impose un lourd dispositif verbal à sa collection d'images. Deux types d'inscriptions enrichissent les portraits. Le nom du portraituré se trouve placé directement *sur* l'image. Il indique l'identité du personnage représenté et fonctionne comme preuve de son authenticité (le nom permet de reconnaître l'individu, même si les traits du portrait ne sont pas totalement véridiques). Giovio place une seconde inscription *en dessous* de chaque portrait: il s'agit d'un parchemin doté d'une brève biographie du portraituré ou d'un commentaire sur l'image.<sup>142</sup> Cette forme remonte à l'époque classique. Dans la culture romaine, elle désignait les épitaphes aussi bien que l'inscription figurant sous chaque personnage d'une généalogie de famille illustre, lorsque ces filiations étaient peintes sur les murs de l'*atrium*.<sup>143</sup> On retrouvait également les *elogia*, dans les musées et les bibliothèques, où ils figuraient sous des portraits d'hommes célèbres.

Quel que soit le contexte (funéraire ou familial), ce type d'inscriptions a pour fonction de favoriser la cristallisation de la mémoire. C'est également son rôle dans la collection giovienne. Par le biais du binôme texte-image, Giovio cherche en effet à faire vivre les

---

<sup>140</sup> Pour une reconstruction de la villa, voir Paul O. RAVE, «Das Museo Giovio zu Como», *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 16, 1961, pp. 275-284 et Stefano DELLA TORRE, «L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo: l'interesse di un umanista per il tema della villa», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 283-294.

<sup>141</sup> Malgré cette recherche de cohérence visuelle, Linda S. KLINGER refuse d'y voir un véritable programme. Voir *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, pp. 116-117.

<sup>142</sup> Il n'y a pas à ce jour d'étude exhaustive sur les inscriptions et leur fonction dans le Musée giovien. On trouve cependant certaines informations chez Elena PAGANO, «L'eredità di Paolo Giovio nella storiografia artistica vasariana», pp. 211-217; Guy LE THIEC, «L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio», pp. 812-813; T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, p. 206 et suivantes. Voir aussi Francis HASKELL, *History and its Image. Art in the Interpretation of the Past*, New Haven & Londres, 1993, pp. 44-45.

<sup>143</sup> Sur le rôle de l'*atrium* comme conservatoire de la gloire et de la généalogie familiale, voir Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, 2000, pp. 20-23.

portraitureés sous les yeux du spectateur, de manière à ce qu'ils s'inscrivent à tout jamais dans sa mémoire. Sachant que Giovio présente ses portraits dans un *Tempio della Fama*, les promettant à l'éternelle renommée de la mémoire, il est intéressant d'analyser la stratégie qu'il élabore pour acquérir le plus d'effigies possibles. Très ingénieux, son système de recrutement révèle la place centrale de la gloire dans la société du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour obtenir la contribution de son très large réseau de connaissances, Giovio ne leur promet rien d'autre qu'une renommée éternelle.<sup>144</sup>

S'il se révèle soucieux de la perpétuation du souvenir des portraitureés, Giovio est également préoccupé par sa propre renommée. C'est en tout cas dans ce sens que nous interprétons le choix de Côme (sa ville natale) pour l'établissement de sa collection. Il semble en effet qu'il désire conférer du prestige à sa ville et, par ricochet, honorer sa propre personne.<sup>145</sup> L'emplacement choisi révèle une tendance moderne à l'auto-glorification<sup>146</sup>, doublée d'une sensibilité nouvelle pour les *origines*. Le choix de Côme est cependant également motivé par le désir de ressusciter la villa d'un de ses plus illustres concitoyens: Pline (notre collectionneur croit construire son Musée sur les restes mêmes de l'édifice plinien).<sup>147</sup> Nul doute que Giovio admire Pline et qu'il souhaite lui rendre hommage. Il semble cependant que la construction du *Tempio* sur le lieu même de la résidence plinienne reflète l'ambition giovienne de se présenter comme «le nouveau Pline». De même que l'antique historien sans qui les noms d'Apelle ou de Zeuxis nous seraient inconnus, c'est en cultivant la mémoire des grands hommes qu'il entend devenir lui-même digne de mémoire. Ce faisant, son souvenir se confondra bientôt avec celui des hommes que sa collection honore. Sans distinction, tous continueront à vivre dans la mémoire collective, comme les membres d'une communauté d'exception, digne d'éloges et de commémoration.

On rencontre la même attitude auto-célébrative chez Vasari. Au seuil des *Vies*, la vignette de la *Renommée* affirme ainsi le rôle central de l'historien, sans qui le nom et la mémoire des

---

<sup>144</sup> Voir Eugène MÜNTZ, «Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance», p. 258.

<sup>145</sup> Voir Rosanna PAVONI, «Paolo Giovio et son Musée de portraits à propos d'une exposition», p. 111. A son apogée, la collection compte plus de 300 portraits; ils seront dispersés en 1615. Pour le catalogue de la collection, voir Bruno FASOLA, «Per un nuovo catalogo della collezione gioviana», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 169-180.

<sup>146</sup> Le collectionnisme constitue en lui-même un moyen d'auto-promotion sociale.

<sup>147</sup> Sur la question de la situation exacte de la villa giovienne par rapport à celle de Pline, voir Stefano DELLA TORRE, «L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo: l'interesse di un umanista per il tema della villa», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, p. 286.

artistes seraient perdus. Conscient du pouvoir éternisant de sa plume, Vasari renonce à rester au service des biographiés. Il préfère au contraire se mettre en scène comme *agent* fixateur de la mémoire des artistes. C'est comme tel qu'il entrera dans l'histoire. Non content de ce rôle, il se métamorphose également en *sujet* et consacre à sa propre personne un chapitre des *Vies*.

C'est le traitement imposé par Vasari aux portraits gravés qui présente le plus d'analogies avec la collection de Giovio. On retrouve par exemple la même volonté unificatrice en ce qui concerne le dispositif d'exposition. Ainsi, les effigies placées en tête de chaque *Vie* bénéficient toutes du même encadrement architecturé. Elles se caractérisent aussi par leur unité stylistique. Ignorant totalement l'évolution des styles (il s'efforce cependant de la retracer dans les biographies correspondantes), Vasari fait le choix d'inscrire tous les portraits dans un «super-style» qui les englobe tous.

Comme Giovio, Vasari recourt également au principe d'association entre image et texte, afin de définir le «profil biographique» des artistes et favoriser le processus de mémorisation de la part du lecteur-spectateur des *Vies*. L'effigie est alors accompagnée d'une tablette portant le nom, l'origine et les domaines d'activité du portraituré. Ces informations, constituant une biographie en bref des artistes, sont complétées dans le chapitre commençant immédiatement après la gravure. Développant de manière individuelle la vie de chacun des portraiturés, ce dernier forme comme une extension de l'*elogium* giovien.

Enfin, le même culte des *verae effigies* préside à la démarche des deux hommes. Soucieux de présenter des portraits authentiques des artistes à qui il consacre un chapitre, Vasari reprend d'ailleurs certainement à son compte quelques-unes des méthodes suivies par Giovio pour déceler des sources valables. On sait par exemple qu'il fait copier ce qui peut raisonnablement passer – d'après la documentation existante, l'inscription ou la tradition locale – pour un autoportrait ou un portrait fait d'après modèle. D'autres fois, il affirme avoir été en mesure d'identifier lui-même les traits d'artistes figurant dans des scènes historiques ou religieuses, en les comparant à des représentations appartenant à leurs descendants. Si ce n'est pas toujours la stricte vérité, le seul fait de l'affirmer revêt une portée considérable. Cette prétention à la vérité historique – et cela même si les portraits ne sont pas tous authentiques – est confortée par la présence de vignettes dont seul le cadre est représenté et dont la partie recevant

normalement l'effigie est laissée vide.<sup>148</sup> Cette absence de portrait, témoin d'une apparence politique de franchise, n'est pas une invention de Vasari mais relève d'une pratique stratégique et bien codifiée.<sup>149</sup>

Authentiques, ou à défaut, vraisemblables, les portraits présents dans les *Vies* fonctionnent comme support privilégié de mémoire. Relisons encore une fois la *Dédicace aux Artistes* :

«Afin de raviver le souvenir de ceux que j'honore tant, je n'ai épargné aucun effort, peine ni dépense pour retrouver et placer en tête de leur vie leur portrait.»<sup>150</sup>

Comme l'affirme le frontispice, Vasari ne considère pas que tous les artistes sont dignes de mémoire. Sur la base de la vertu, il sélectionne ainsi parmi ses contemporains ou des artistes appartenant à un passé proche ceux susceptibles d'être biographiés.<sup>151</sup> A l'intérieur des *Vies*, il affine encore la sélection, en créant des typologies d'artistes dont le comportement et la manière artistique sont plus ou moins dignes d'exemplarité. Déjà présente chez Giovio, l'ambiguïté entre authenticité et portrait rhétorique s'accroît chez Vasari. Dans un esprit didactique et pédagogique, ce dernier joue en effet du caractère exemplaire/non-exemplaire des biographiés et charge ou embellit leurs portraits en vue de renforcer le poids de son discours.<sup>152</sup>

Deux remarques s'imposent ici. La première relève du caractère véritablement ressemblant des images. Les portraits doivent favoriser la mémorisation du récit vasarien. Il suffit pour ce faire que le portrait soit reconnu comme tel. Or, dans la mesure où le nom de l'artiste est présent sous l'image pour en certifier l'identité, il n'est pas forcément nécessaire que l'effigie

---

<sup>148</sup> C'est le cas des gravures en tête des biographies de Pietro Cavallini, Giovanni da Ponte, Barna, Duccio, Taddeo di Bartolo, Corrège, Torrigiano et Marco Calavrese.

<sup>149</sup> Francis HASKELL en donne plusieurs exemples dans *History and its Image. Art in the Interpretation of the Past*: Fulvio, *Illustrium Imagines*, 1517 (p. 28); Jacques de Bie, *La France Métallique*, 1636 (pp. 35-36). Voir également André Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres*, 1584 (p. 51).

<sup>150</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 48.

<sup>151</sup> La proximité temporelle des biographiés par rapport à Vasari semble relever de l'héritage giovien de Vasari. Contrairement aux cycles d'*uomini illustri* et aux *studioli*, Giovio ne s'intéresse en effet qu'à ses contemporains et laisse de côté les héros et célébrités du passé.

<sup>152</sup> Selon Sharon GREGORY, vingt-cinq des quatre-vingt-trois portraits dont la source est connue ont ainsi été modifiés afin qu'ils correspondent mieux au contenu de la biographie. Vasari recourt essentiellement à deux moyens pour manipuler les portraits: la physionomie et les vêtements. Voir «"The outer man tends to be a guide to the inner": the Woodcut Portraits in Vasari's *Lives* as Parallel Texts», p. 55 et suivantes.

soit réellement fidèle aux traits de l'artiste.<sup>153</sup> L'identité du portraité est donc affirmée de manière externe à l'image (inscription) et laisse à Vasari la possibilité de jouer – consciemment ou non – avec la physiologie de l'artiste.

La seconde concerne l'origine des modèles des portraits. C'est dans l'édition de 1568 – celle justement où les effigies gravées apparaissent pour la première fois – que Vasari attache une grande importance à l'identification de portraits (ou d'autoportraits) intégrés dans les œuvres peintes et sculptées des artistes dont il parle. On peut alors formuler l'hypothèse suivante: Vasari développe cet intérêt nouveau car il a besoin de prototypes crédibles en vue de la création des portraits liminaires des *Vies* et la réalisation d'autres œuvres (notamment la frise de portraits d'artistes dans sa maison à Arezzo ou les fresques du Palazzo Vecchio).<sup>154</sup> Il se pose ainsi comme autorité compétente pour l'identification de portraits dont il a lui-même besoin. Il se présente à la fois comme autorité de référence et principal bénéficiaire des authentications.

Cet aspect de la démarche vasarienne se comprend encore mieux si on considère le *Libro de' Disegni* auquel Vasari multiplie les allusions dans l'édition giuntienne des *Vies*.<sup>155</sup> Nous avons déjà évoqué l'aspect de collage de la page liminaire de chaque section du *Libro*. Il est intéressant de constater ici que le portrait choisi par Vasari et intégré dans ce montage reprend strictement celui gravé en frontispice de la biographie de l'artiste dans les *Vies*.<sup>156</sup> Ce double emploi du portrait gagne en signification si l'on considère qu'un grand nombre des dessins regroupés par Vasari dans le *Libro* constitue avec certitude le fond graphique en vue de la réalisation des portraits. Pour onze de ces portraits, Vasari l'affirme d'ailleurs lui-même dans les *Vies* correspondantes.<sup>157</sup> S'il est bien exact que de nombreux portraits sont exécutés à partir de dessins contenus dans le *Libro*, ce n'est cependant pas toujours le cas. Certains

---

<sup>153</sup> Sur le rapport entre l'inscription et l'image dans la réception du portrait, voir Evelyn WELCH, «Naming Names: The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portrait», *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998, pp. 91-104.

<sup>154</sup> Voir Charles HOPE, «Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari», *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Congrès d'études (Arezzo, 8-10 octobre 1981), sous la direction de Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985, pp. 321-338 (surtout p. 330 et suivantes).

<sup>155</sup> Voir Licia COLLOBI RAGGHIANI, «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari», pp. 37-64 et «Il "Libro de' Disegni" di Giorgio Vasari», pp. 13-40.

<sup>156</sup> Licia COLLOBI RAGGHIANI cite en exemple le cas de Cimabue, voir «Il "Libro de' Disegni" di Giorgio Vasari», p. 34.

<sup>157</sup> Il s'agit des portraits de Jacopo della Quercia, de Luca della Robbia, d'Antonio Rossellino, de Desiderio da Settignano, de Mino da Fiesole, de Lorenzo Costa, de Cosimo Rosselli, de Raffaellino del Garbo, de Benedetto da Rovezzano, de Properzia de' Rossi et de Francesco Primaticcio. Voir Licia COLLOBI RAGGHIANI, «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari», p. 40.



dessins sont en effet exécutés à partir d'autres sources (Vasari précise lesquelles), que le biographe-collectionneur ne possède pas mais qu'il a pu observer. D'autre part, le *Libro* contient des dessins d'artistes dont il n'est même pas fait mention dans les *Vies*.<sup>158</sup>

Tel que décrit ci-dessus, le traitement vasarien du portrait constitue un excellent révélateur de la manière dont il construit son discours. Assumant la double fonction de découvreur de prototypes et de diffuseur des portraits, il met en place un discours historique, avec recherche de documents-sources, constitution d'archives (*Libro*) et diffusion officielle de l'information par le biais des *Vies*. Le discours qui en résulte ne doit rien au hasard: chaque élément (visuel et textuel) y est pensé et pesé, en vue de créer une histoire de l'art convenable à ses yeux.<sup>159</sup>

Le dernier aspect que nous nous proposons de soulever à propos des portraits gravés des *Vies* est la constitution d'un *continuum* fictif entre les artistes. Ce qui nous permet de franchir un pas de plus dans la compréhension de l'entreprise historiographique vasarienne.

#### 4. L'arbre de la mémoire

Nous avons remarqué comment la répétition des effigies gravées évoque l'alignement des pierres tombales dans un cimetière et quelle est la teneur funéraire de ces images. Nous avons mentionné également que les portraits séquençant les *Vies* constituent un fil rouge à travers le texte et provoquent une impression de *continuum*. Engendrant un jeu sériel où chaque gravure se rapporte à l'ensemble qui le contient et le définit, les portraits se déploient véritablement comme une galerie d'ancêtres et révèlent la valeur programmatique de l'entreprise historiographique vasarienne.

Le *continuum* est d'abord visuel. Vasari, on l'a vu, répète invariablement le même schéma. Il est cependant également conceptuel. Au-delà du paradoxe vie/mort que nous avons déjà soumis à l'analyse, il instaure un lien fictif entre les différents artistes traités dans les biographies correspondantes. Les portraits permettent alors d'imprimer une forme à l'histoire

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>159</sup> Dans une optique générale, Patricia EICHEL-LOJKINE remarque que la biographie est un genre idéologique à la Renaissance, dans la mesure où la sélection du *corpus* des hommes illustres et son classement reflètent des choix intellectuels. Le biographe joue alors le rôle d'interprète, communiquant dans ses écrits une certaine image du monde. Voir *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 95.

comme une chaîne ininterrompue d'individus participant tous au même objectif; le progrès de l'art.

Le *continuum* permet également de mettre en évidence le balancement entre deux temporalités extrêmes caractérisant les *Vies*. La série de portraits repose en effet sur une projection dans le *passé*, avec la valorisation cultivée des hommes célèbres. De Michel-Ange, on remonte ainsi jusqu'à Cimabue, avec un arrêt à chaque étape décisive du développement de l'art. Vasari recourt au même processus dans la *Camera della Fama*, à Arezzo. Se déployant sous le regard dominateur de la Renommée, une frise y présente les portraits des maîtres et ancêtres spirituels de Vasari, établissant la tradition dont il se prétend l'héritier. Si les portraits renvoient au passé, cela n'empêche nullement tout l'édifice des *Vies* de se projeter dans l'*avenir*. La principale motivation relève en effet de la quête d'honneurs et de gloire terrestre ainsi que de l'entrée dans la postérité. Or, forcément posthume, l'immortelle renommée de l'artiste ne se cristallise que dans l'avènement plus ou moins lointain de la mort.

En tant que projection du passé, la suite de portraits constitue un «arbre de la mémoire»<sup>160</sup> très efficace. De manière didactique, il permet de visualiser le discours vasarien sur l'art et de le mémoriser facilement. La mention d'«arbre de la mémoire» permet cependant d'aller au-delà de cette simple fonction de mémorisation. Tel un fil instaurant un lien fictif entre des individus, le terme même d'«arbre» évoque le principe de l'arbre généalogique, dont le principe consiste à représenter symboliquement la suite des ancêtres définissant une filiation.<sup>161</sup> L'arbre généalogique relève de la famille et du culte de l'identité familiale. Comme diagramme introduisant ordre et hiérarchie dans la représentation lignagère, il se caractérise par son aspect classificatoire. On retrouve ces deux aspects chez Vasari.

En ce qui concerne la teneur familiale des *Vies*, contentons-nous de relever pour l'instant la manière dont Vasari élabore son œuvre au travers d'une structure reliant les artistes en une chaîne ininterrompue de maîtres et d'élèves; une chaîne formée par une succession de portraits et de noms. Nous aurons l'occasion de voir comment Vasari instaure des regroupements familiaux plus marqués – sous forme de filiations – à l'intérieur de cet enchaînement. Restons

---

<sup>160</sup> Cette expression est empruntée à Edouard POMMIER. Elle a été formulée dans une communication donnée dans le cadre de l'Ecole doctorale (Genève, 8 mai 2003) sur le thème du *connoisseur* dans le monde culturel italien. Elle se réfère à la collection de dessins de Baldinucci.

<sup>161</sup> On trouve une très bonne présentation de l'arbre généalogique et de ses antécédents chez Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, pp. 35-60.

cependant un instant encore avec les portraits et regardons de quelle manière ils contribuent à l'édification d'un *continuum* fictif entre les artistes.

Le fait même que Vasari choisisse ce type d'illustration mérite d'être souligné. On aurait pu s'attendre à ce qu'une reproduction d'une œuvre caractéristique de l'artiste ouvre chacune des biographies. Nul doute que les *Vies* auraient pris un tour complètement différent (qui sait même si le titre aurait été le même?). Avec le choix de la reproduction des œuvres, Vasari aurait opté pour l'exposition de la *maniera* de l'artiste. En l'absence de sa physionomie (les traits de son visage), c'est son style qui aurait fourni l'identité de l'artiste (les traits de son pinceau). La présence de l'artiste aurait cependant été garantie par le biais de sa signature. Forme spécifique du nom, la signature constitue en effet un des symptômes majeurs de l'identité artistique.

Vasari opte cependant pour une autre modalité.<sup>162</sup> Il choisit de présenter les portraits des artistes biographiés. Aux œuvres se substituent des visages gravés, ancêtres de nos photographies modernes. Faisant le choix du portrait, Vasari constitue une histoire de l'art comme *corpus* de biographies, de vies particulières. Et chaque *Vie* se rattache à un visage et à un nom. Mises bout à bout, les biographies constituent un réseau complexe dont les portraits assurent les attaches.

Comme dans la parenté réelle, les portraiturés vasariens partagent certains points communs. Il s'agit essentiellement de leur statut professionnel: ils sont tous artistes. Une remarque s'impose ici. Vasari reconnaît bien que les peintres, sculpteurs et architectes dont il parle sont tous des artistes (on se souvient qu'il écrit *artefici*), mais il n'essaie pas de donner une définition du terme. Il ne donne pas non plus de «recette» pour devenir artiste. Au contraire, évoquant des artistes et s'adressant particulièrement à eux, il leur indique seulement comment améliorer leur art. Moteur des *Vies*, le progrès constitue alors le second point commun aux artistes. De portraituré en portraituré, de maîtres à élèves, Vasari dévoile les conquêtes de l'art jusqu'à son apogée, sous le règne du divin Michel-Ange.

---

<sup>162</sup> Si Vasari renonce aux reproductions d'œuvres en frontispice des différentes biographies, il n'y recourt pas plus à l'intérieur des différentes *Vies*. Pour mettre son lecteur face aux œuvres, il recourt au procédé littéraire de *l'ekphrasis*. Devenu spectateur, le lecteur est alors invité à regarder en imagination les œuvres évoquées par le biographe.

Recourant aux portraits, Vasari s'appuie sur une pratique renaissante, stable et déjà codifiée. L'une des premières motivations des collectionneurs de portraits relève en effet du maintien de la mémoire et du nom des ancêtres, ainsi que de l'organisation d'un réseau de relations entre eux. La collection – au même titre que les *ricordi* – joue alors un rôle central dans la constitution et la consolidation de l'identité collective familiale.<sup>163</sup> Cette pratique de la collection révèle l'importance du *pedigree* du lignage comme composante essentielle du statut de l'individu à la Renaissance. Elle révèle également l'aspect de mise en scène et d'élaboration d'un discours: la collection quitte la sphère de l'assemblage arbitraire pour s'inscrire dans le contexte de la définition d'une collectivité et le désir de se définir soi-même comme membre de cette communauté.<sup>164</sup>

Si Vasari se fonde sur cette pratique, il opère un glissement très significatif. D'une collection mettant en scène la famille biologique réelle, il passe en effet à une mise en scène d'une généalogie fictive, basée sur le critère professionnel. La démarche vasarienne, bien qu'entreprise et diffusée pour la première fois à une telle échelle, n'est cependant pas nouvelle. Alors même que Vasari s'en défend, elle bénéficie d'un précédent influent en la personne de Ghiberti.<sup>165</sup> Plusieurs aspects des *Commentaires* (vers 1447) méritent d'être relevés ici.<sup>166</sup> D'une part, ils présentent une certaine anticipation de la conception vasarienne des *Vies* comme tombeau. Pour comprendre les enjeux de cette connotation funéraire, il convient de replacer la rédaction des *Commentaires* dans le contexte de la rivalité constante opposant Ghiberti à Brunelleschi. Il est en effet troublant de constater que l'année supposée de la rédaction du texte coïncide avec l'inauguration du monument posthume à la gloire de Brunelleschi (1447). Le succès de Brunelleschi apparaît de manière plus vive si l'on sait que son tombeau est érigé à l'intérieur du sanctuaire le plus important de Florence (Sainte-Marie-de-la-Fleur) et qu'il inaugure une formule nouvelle: l'insertion du portrait de l'artiste dans son

---

<sup>163</sup> Les *ricordi* et les *ricordanze* bénéficient souvent de l'exclusivité dans l'étude de la formation de la mémoire et de l'identité familiale. Voir par exemple Giovanni CIAPPELLI / Patricia Lee RUBIN (éd.), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, 2000 (surtout chapitres 2 et 3). Il revient à Linda S. KLINGER d'intégrer les portraits dans cette démarche, comme équivalents visuels de l'écriture des *ricordi*. Voir *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, pp. 96-97.

<sup>164</sup> Linda S. KLINGER propose une analyse détaillée de ce phénomène. On en trouve cependant des prémices chez Francis W. KENT, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori and Rucellai*, Princeton, 1977, p. 112 ou David HERLIHY / Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, 1978 (chapitre sur la mémoire lignagère, pp. 535-537).

<sup>165</sup> A propos du jugement vasarien sur les *Commentaires*, voir notamment Julius von SCHLOSSER, *La littérature artistique*, [1924], trad. fr., Paris, 1984, pp. 321-322.

<sup>166</sup> Pour plus de détails, voir l'excellente présentation d'Augustin de Butler: Lorenzo Ghiberti, *Art moderne: second livre des Commentarii*, pp. 7-34.

monument, à la manière des médaillons d'«hommes célèbres» loués par la tradition humaniste, ainsi que l'insertion d'une inscription.<sup>167</sup> Il est très séduisant de penser que Ghiberti rédige ses *Commentaires*, en réaction à cette inauguration, comme future épitaphe chargée de promouvoir la bonne mémoire de son œuvre.

D'autre part et surtout, Ghiberti est l'inventeur du genre littéraire de la «*Vie d'artiste*».<sup>168</sup> Concepteur de l'histoire de l'art comme juxtaposition de biographies, Ghiberti influence également Vasari en instaurant une généalogie entre les différents artistes traités. Cette généalogisation n'est toutefois pas une invention ghibertienne. A la recherche des motifs récurrents des vies d'artistes de l'Antiquité à nos jours, Kris et Kurz mentionnent en effet le besoin pressant d'ancrer l'œuvre d'un individu dans une lignée dynastique.<sup>169</sup> C'est cependant telle qu'instaurée par Ghiberti que la succession maître-élève va s'imposer dans les *Vies*.

\*\*\*

Nous avons montré à travers ce chapitre avec quelle conscience Vasari se joue des codes et des habitudes concernant le portrait afin d'élaborer sa vision du monde et de l'histoire. Pour aller plus loin dans la compréhension des *Vies*, il convient de considérer un élément extrinsèque au portrait, mais qui lui est pourtant intimement lié: le nom du portraituré. Placé sous la figure, il remplit la fonction de *dénomination*; le portrait assurant celle de *description*. Il indique que la figure représente une personne, que cette personne est un référent réel et que ce référent est unique.

Indissociable de la physionomie dans la tentative de cerner l'artiste comme individualité, le nom occupe une place importante en marge des effigies gravées et dans le *corpus* des *Vies*. C'est le rôle du nom et son mode de fonctionnement dans le texte vasarien que nous nous proposons de soumettre maintenant à l'analyse.

---

<sup>167</sup> Sur la nouveauté du tombeau de Brunelleschi, voir Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, p. 313 et suivantes.

<sup>168</sup> Julius von SCHLOSSER inaugure d'ailleurs le chapitre consacré à «La littérature historique» avec Lorenzo Ghiberti, qu'il décrit comme l'«ancêtre de la littérature d'histoire de l'art». Voir *La littérature artistique* p. 135.

<sup>169</sup> Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, [1979], trad. fr., Paris, 1987, p. 46.

### III. Les stratégies du nom

Considérés dans la double perspective de la pierre tombale et de l'arbre généalogique, les portraits gravés permettent de mettre en évidence le rôle majeur du nom dans les *Vies*. Si le nom accompagne et définit l'individu depuis sa venue au monde jusqu'à sa disparition (il est inscrit sur l'acte de naissance comme sur le tombeau), il joue en effet un rôle essentiel dans le discours historique des *Vies*, conçues comme système biographique et *corpus* de noms.<sup>170</sup> A un autre niveau, il constitue également le cœur de notre quête de l'artiste moderne, assurant la connexion entre l'approche funéraire (les *Vies* comme tombeau de la mémoire) et l'approche familiale (exprimée en termes de filiation maître-élève) de l'entreprise historiographique vasarienne.

Avant d'étudier le rôle du nom dans le contexte particulier de l'élaboration familiale des *Vies*, arrêtons-nous un instant sur son pouvoir mémoriel. Nous nous proposons d'envisager ce problème dans une double perspective: la relation entre le nom et la mémoire (l'ombre de la mort planant en arrière-plan) et la relation entre le nom et la renommée (la *Fama* de la vignette du frontispice). Ces deux perspectives n'en forment évidemment qu'une, mettant en scène les mêmes acteurs et concourant toutes à la même *histoire*.

#### 1. Le pouvoir mémoriel du nom

Avec la gravure de la *Renommée*, nous avons pris conscience que la mort constitue le passage obligé pour entrer dans les *Vies*; qu'elle seule initie et justifie l'entreprise commémorative de Vasari. Sans minimiser l'immense impact de la gravure et de la mise en scène vasarienne, il faut remarquer que Vasari se contente d'adapter à ses besoins une idée largement répandue. Il est en effet communément admis que la mort incarne l'instant de la cristallisation de la renommée.<sup>171</sup>

Cette conception perdure bien au-delà du XVI<sup>e</sup> siècle. Le Bernin en offre une excellente illustration avec la *Tombe d'Urbain VIII*, réalisée entre 1628 et 1647 (Rome, St-Pierre) (fig.

---

<sup>170</sup> Pline déjà a créé un *corpus* de noms célèbres listés dans l'ordre de leurs inventions.

<sup>171</sup> Erwin PANOFSKY exprime très bien cette idée dans son étude sur *La sculpture funéraire. De l'ancienne Égypte au Bernin*. Voir également Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 48 et suivantes.

25).<sup>172</sup> En contrebas de la monumentale figure papale, on surprend la mort écrivant le nom du pontife dans un immense livre, dont la taille et le format donnent l'impression qu'il s'agit d'une plaque commémorative destinée au piédestal de l'effigie (fig. 26). Le sens de la représentation est clair: la puissance même qui met un terme à la vie lui confère – dans le rôle d'apologiste – l'immortalité.<sup>173</sup>

Le rôle du nom comme support d'immortalité est donc établi. Nous avons souligné d'ailleurs que l'objectif des *Vies* est de sauver les artistes de la «seconde mort» par la perpétuation du nom. La première mort relève, quant à elle, de la disparition matérielle du corps et de l'œuvre de l'artiste. Ce clivage entre survivance du nom et perte de toute trace physique bénéficie d'une longue tradition: grâce à Pline, on a en mémoire le nom d'Apelle ou de Zeuxis, alors même que leurs œuvres ont totalement disparu.

En tant que survivance, le nom possède une double supériorité. Il l'emporte sur la personne physique. On peut affirmer d'ailleurs que tout individu existe plus par son nom que par son corps.<sup>174</sup> Un être humain ne vit effectivement que nommé. Marque de la naissance, c'est aussi le signe que l'individu a un destin. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais nous pouvons déjà mentionner ici l'idée implicite à toute nomination: il n'existe pour l'enfant qu'un seul nom qui lui convienne.<sup>175</sup> Privé de nom – anonyme – l'individu n'a pas d'existence. Il ne pourra ni vivre son destin, ni sa mort. Nommé, il pourra au contraire bénéficier d'une destinée particulière et d'une mort cristallisante.

Le nom offre un autre avantage sur le corps. Il n'est pas soumis aux outrages du temps ou de la maladie. Il ne se fane, ni ne meurt; n'est soumis ni à la décrépitude, ni à la putréfaction. Contrairement à lui, le corps ne peut nullement échapper à la banalité de ce destin collectif peu glorieux.

---

<sup>172</sup> Pour plus de détails sur le monument, voir Rudolf WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of Roman Baroque*, [1955], Londres, 1966, pp. 30-31.

<sup>173</sup> Erwin PANOFSKY, *La sculpture funéraire. De l'ancienne Egypte au Bernin*, pp. 108-111.

<sup>174</sup> Voir notamment Joël CLERGET, «Propos», *Le nom et la nomination: source, sens et pouvoirs*, Toulouse, 1990, pp. 15-71.

<sup>175</sup> C'est la thèse défendue par Nicole BELMONT, *Les signes de la naissance*, Paris, 1971, p. 180 et suivantes. S'intéressant aux naissances singulières (enfants nés coiffés, enfants nés les pieds en avant, etc.) imposant à l'enfant l'attribution d'un certain nom, elle propose de renverser l'adage latin «*nomen est omen*», le nom est un présage et de dire «*omen est nomen*», le présage impose un nom à l'enfant (pp. 188-189).

Allant au-delà du pouvoir mémoriel que nous souhaitons mettre en évidence et issu d'un contexte différent du nôtre, le récit biblique de Lazare mérite toutefois d'être mentionné.<sup>176</sup> Il offre un exemple très significatif de la puissance du nom et de sa supériorité sur le corps. Lazare décède à la suite d'une maladie. La Bible n'en dit rien, mais on peut aisément imaginer que son corps a souffert et qu'il porte des traces de cette souffrance. Sa dépouille est déposée dans une caverne dont l'entrée est fermée par une pierre. Quand Jésus se rend sur place, le cadavre de Lazare repose depuis quatre jours dans son tombeau. Aucun doute que la décomposition du corps a commencé. Marthe, la sœur du mort, met d'ailleurs Jésus en garde:

«Seigneur, il doit déjà *sentir mauvais*, car il est dans le tombeau depuis quatre jours.»

Jésus fait cependant enlever la pierre obstruant l'entrée de la caverne et crie d'une voix forte:

«"Lazare, sors de là!". Et [...] le mort sortit, les pieds et les mains entourés de bandes et le visage enveloppé d'un linge.»

La Bible raconte ainsi la résurrection d'un corps dont les caractères particuliers – les pieds, les mains, mais surtout le visage – sont invisibles. Privé de ce qui en permet traditionnellement l'identification, ce corps ressuscité n'en est pas vraiment un.

Observons brièvement la manière dont cet épisode biblique est transposé en peinture.<sup>177</sup> Les artistes appelés à illustrer l'événement sont confrontés à une difficulté majeure: comment traduire visuellement un récit centré sur le phénomène sonore qu'est la proclamation du nom? La réponse choisie paraît unanime. Outre le geste de bénédiction du Christ, on assiste à l'affirmation du visage du ressuscité.<sup>178</sup> Opérant un renversement par rapport à l'épisode biblique, dans lequel seulement les pieds, les mains et le visage sont recouverts d'étoffe, la représentation figurée propose de transformer Lazare en une véritable momie, dont seul le

---

<sup>176</sup> L'idée de citer le miracle de Lazare dans le cadre d'une étude sur le nom revient à Joël CLERGET, «Propos», p. 65. L'épisode se trouve chez *Jean* 11, versets 38-44. La *Bible* citée est celle publiée par La Société biblique française aux éditions du Cerf, Paris, 1988.

<sup>177</sup> Voir Emile MÂLE, «La Résurrection de Lazare dans l'art», *La Revue des Arts*, I, 1951, pp. 45-52; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, pp. 386-391; Robin M. JENSEN, «The Raising of Lazarus», *Bible Review*, Vol. 11, N° 2, 20, 1995, pp. 23-28.

<sup>178</sup> On trouve cependant une exception dans la Catacombe romaine de St-Pierre et Marcellin, où les bandelettes enveloppant Lazare n'épargnent pas son visage.



visage est visible (fig. 27).<sup>179</sup> Cette substitution s'explique aisément. L'unique moyen purement iconique de rendre un individu présent et identifiable est de représenter sa physionomie. On constate l'équivalence nom-visage dans le langage visuel. Il n'en est rien dans le cas du récit de Lazare tel que rapporté par les *Écritures*, que nous avons précisément choisi pour exemplifier la supériorité du nom sur le corps.

Si on revient maintenant au sujet qui nous préoccupe, on constate que le Christ parvient à ressusciter Lazare par la seule évocation de son nom: «*Lazare, sors de là!*». On ne pourrait imaginer plus belle preuve de la puissance du nom. Deux remarques s'imposent ici. D'une part, le récit biblique a pour vocation d'illustrer la puissance thaumaturgique du Christ plutôt que celle du nom. Plus que le nom proféré, c'est alors la *parole* de Jésus, comme «Esprit et vie», qui peut donner la vie éternelle.<sup>180</sup> Il est troublant de constater que bien qu'agencée de manière différente, la même trilogie parole-esprit-vie éternelle préside le texte vasarien: à travers le nom, le corps-parole vasarien assure l'immortalité de l'esprit des biographiés.

D'autre part, on n'assiste pas à la démonstration du pouvoir mémoriel (cristallisation éternelle) du nom, mais bien à une scène de résurrection. Ces distinctions ne diminuent cependant en rien l'importance du récit. Au-delà des divergences, l'intérêt réside dans la modalité choisie par le Christ pour opérer le miracle. Il aurait pu recourir à de multiples stratagèmes: l'ombre recouvrante, l'invocation du Père ou le contact physique. Or, c'est l'évocation du nom qui est retenue.

Après ce détour par le récit de Lazare, tournons-nous vers les *Vies*. L'analyse comparative des deux textes laisse immédiatement apparaître une similitude en ce qui concerne le pouvoir du nom. Chez Vasari, ce dernier permet aux artistes d'être reconnus comme des individus à part entière et, comme tels, de bénéficier d'une *Vie*.

Le nom, véhiculant avec lui l'esprit et la force vitale transmis par l'artiste à son œuvre, permet également de célébrer le triomphe de la création sur la mort.

---

<sup>179</sup> La tradition iconographique connaît une évolution. D'une représentation où Lazare, entouré de bandelettes, est debout devant le tombeau, on passe à une représentation où il est couché dans un sarcophage. Partiellement recouvert d'un linceul, il tente de se lever. Il est intéressant de relever qu'à tous les stades de ce développement iconographique, le visage de Lazare est nu.

<sup>180</sup> Voir Jean 6, versets 63-69.

## 1.1. Signature

La survivance du nom de l'artiste nous oblige à évoquer le cas spécial de la signature. Trace écrite apposée sur l'œuvre, elle est amenée à disparaître avec elle. Cependant, et c'est là sa supériorité, son contenu linguistique (le nom de l'artiste) continuera à vivre au-delà de l'objet créé. Dans une ellipse magistrale, la signature permet d'ailleurs de se remémorer à la fois l'œuvre absente ou perdue (ne dit-on pas «un Giotto» ou «un Pontormo» pour évoquer tel tableau de l'artiste?) et son créateur. Dotée de cet immense pouvoir d'évocation, la signature joue logiquement un rôle essentiel dans la quête de la renommée individuelle, telle que décrite par Vasari au travers des *Vies*. Elle occupe également une place de choix au cœur du problème de l'apparition de l'artiste moderne, dans la mesure où la signature est essentielle dans le contexte de la recherche de la renommée éternelle.<sup>181</sup>

Sans entrer dans les détails d'une difficile typologie de la signature, contentons-nous ici d'aborder le type de signature le plus répandu dans l'art moderne.<sup>182</sup> Il s'agit du cas où la signature est comprise dans l'image, mais non incorporée à la représentation. En d'autres termes, et nous empruntons les mots de Lebensztejn:

«La signature est incluse dans le champ matériel de l'image, mais elle ne s'intègre pas à la représentation. Elle flotte, comme sur un voile transparent.»<sup>183</sup>

Ce voile invisible, portant pour unique trace la signature de l'auteur, est déposé sur la surface peinte une fois l'œuvre achevée. L'apposition de la signature représente alors la dernière intervention de l'artiste.

Posons-nous maintenant la question du fonctionnement de la signature dans l'image. Comme nous l'avons mentionné à propos du dispositif d'inscription utilisé par Giovo pour la mise en scène de sa collection, cela revient à poser la question des mots dans la peinture. Un constat s'impose immédiatement; celui de l'infranchissable écart sémiotique entre l'image (énoncé

---

<sup>181</sup> Pierre SORLIN en vient à évoquer le «pouvoir magique du nom», qui sacralise l'œuvre par sa seule désignation. Voir *L'art sans règles, ou Manet contre Flaubert*, Saint-Denis, 1994, p. 121. Voir aussi Emma BARKER / NICK WEBB / KIM WOODS (éd.), *The Changing Status of the Artist*, New York & Londres, 1999, p. 10.

<sup>182</sup> Pour plus d'informations sur les différents types de signature et leur fonctionnement, voir Jean-Claude LEBENSZTEJN, «Esquisse de typologie», *Revue de l'Art, (L'art de la signature)*, N° 26, 1974, pp. 46-56.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 48. Voir aussi Omar CALABRESE / Betty GIGANTE, «La signature du peintre», *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 26-41 et Rona GOFFEN, «Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 32, 2001, pp. 303-370.

iconique) et la signature (énoncé verbal). Révélant la séparation entre ces deux registres complémentaires, la signature dévoile le problème de la double spatialité de la peinture. Elle prouve que l'espace de la représentation (marqué par la tridimensionnalité) n'est révélé à l'œil que par la projection sur la surface plane de la toile (du panneau, du mur, etc.). Instaurant une temporalité postérieure à celle de la création, la signature provoque la prise de conscience du caractère fictionnel du tableau. Alors même que l'image présente l'apparence de la réalité (la fenêtre ouverte albertienne), la signature transforme l'œuvre apparemment réelle en une construction fictive voulue par l'artiste et portant sa trace.

Au-delà de la révélation de l'artificialité de l'œuvre, la signature fonctionne comme révélateur de la *présence* de l'artiste. Ce dernier s'y expose comme auteur de l'œuvre visible sous nos yeux. C'est dans la mesure où elle porte la marque implacable de la présence de l'auteur que la signature joue un rôle essentiel dans la quête de la *fama*. Comme telle, c'est même le meilleur moyen pour un artiste de «se faire un nom» et d'affirmer sa personnalité artistique. En filigrane apparaît une opposition marquant toutes les *Vies*; entre renommée (le fait d'avoir un nom, d'être connu et reconnu) et anonymat (le fait de ne pas bénéficier d'un nom).

### **Signature-autoportrait**

Nous avons abordé le cas de la signature comme signe verbal. Il existe cependant une autre variante méritant une attention particulière: la signature comme autoportrait.

Dans la partie consacrée aux portraits gravés des *Vies*, nous avons mentionné l'intérêt de Vasari pour les (auto-)insertions d'artistes dans leurs œuvres, ainsi que celles d'autres artistes. Nous avons émis l'hypothèse que Vasari multipliait ces identifications, car il avait lui-même besoin de prototypes pour la réalisation des gravures. Il semble cependant qu'au moins deux raisons supplémentaires viennent étayer cette première motivation d'ordre pragmatique.

Il apparaît que les nombreuses identifications proposées par Vasari confirment une véritable curiosité pour l'artiste en tant qu'individu et esprit singulier. Au-delà d'un simple catalogue des œuvres, Vasari propose un double récit. Il expose la vie, ainsi que les traits marquants du caractère et des habitudes comportementales, vestimentaires, culinaires ou sociales des artistes traités. Ces deux récits n'en forment en réalité qu'un, comme les deux faces d'une seule et même pièce. Vasari présente la vie artistique du biographié: ses réalisations, leurs

commanditaires, leur date d'exécution et leur lieu de conservation. Mais surtout, il s'attache à montrer la manière spécifique et le style des différents artistes. Dans sa présentation, la *manière artistique* fonctionne comme écho à la *manière d'être*. Et vice versa. Le caractère de l'artiste est lisible dans ses œuvres.

A la recherche de la personnalité – humaine, aussi bien qu'artistique – du biographié, il semble logique que Vasari s'intéresse à sa physionomie. Comme nous l'avons remarqué, les portraits identifiés par Vasari ne sont pas tous authentiques. Ils constituent un équilibre précaire entre ressemblance et illustration morale, marquée par l'exemplarité/non-exemplarité du portraituré. S'ils permettent d'identifier le biographié comme un individu unique porteur de traits spécifiques, ils constituent également un moyen efficace de le rattacher à un type général (le mélancolique, le courtisan, etc.) ou un groupe d'individus spécifiques.

Ainsi, Vasari recourt parfois à des identifications fictives.<sup>184</sup> Il lui arrive aussi de commettre simplement des erreurs. Un exemple célèbre de fausse identification concerne l'autoportrait de Ghiberti à la *Porte du Paradis* (1425-1452, Florence, Baptistère de Saint-Jean) (fig. 28).<sup>185</sup> La *Vie* de Ghiberti évoque cette insertion à deux reprises:<sup>186</sup>

«[...] au milieu de la porte, près de sa signature gravée, la tête du vieillard le plus âgé est le portrait de son père Bartoluccio; la tête de l'homme le plus jeune est celle de Lorenzo, maître de toute l'œuvre.»

Plus loin, Vasari écrit:

«On reconnaît son autoportrait sur la frise décorative centrale de la porte principale en bronze de Saint-Jean, lorsqu'elle est fermée: c'est un homme chauve; à côté on voit le portrait de son père Bartoluccio [...].»

Vasari a raison de reconnaître les traits de Lorenzo Ghiberti. Il commet cependant également une erreur : le personnage le plus âgé n'est pas Bartoluccio, mais Lorenzo lui-même. Quant à

---

<sup>184</sup> Pour Paul BAROLSKY, elles sont nombreuses. Voir *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, p. 10.

<sup>185</sup> Voir Richard KRAUTHEIMER, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton, 1971.

<sup>186</sup> [Vasari-Chastel], vol. 3, Paris, 1983, pp. 136 et 142.

la tête la plus jeune, que Vasari identifie faussement avec l'auteur de la porte, il s'agit du fils de Lorenzo, Vittorio.

Si Vasari commet une erreur, son identification n'en demeure pas moins significative. Discernant un double portrait père/fils, il thématise le motif du regroupement familial récurrent dans les *Vies*. Il glisse simplement d'une génération. Lorenzo représente l'ancêtre, la souche à partir de laquelle la dynastie s'agrandira. Son rôle de patriarche est renforcé par la proximité de la scène de l'Ancien Testament illustrant Isaac, son fils Jacob, et son petit-fils Joseph. Dédoublant les histoires bibliques adjacentes, Ghiberti et son fils offrent une contrepartie contemporaine au thème de la succession dynastique présent dans l'Ancien Testament.<sup>187</sup> L'erreur de Vasari n'est donc pas très grave. Il perçoit l'essentiel: la portée familiale des insertions ghibertiennes.

Dans le cas de l'autoportrait ghibertien, l'identification vasarienne relève d'une famille réelle d'artistes (nous verrons que ce n'est pas toujours le cas). Cet exemple emblématique permet de souligner la manière dont Vasari recourt à l'identification de portraits pour tisser un réseau de relations entre les artistes et créer, à un niveau visuel, le mythe familial des *Vies*. Associée à la répétition des portraits gravés et à un processus de nomination particulier, cette démarche concourt à créer une impression de continuité et d'unité dans les *Vies*. Celles-ci ne constituent pas une juxtaposition aléatoire de biographies, mais bien un *corpus* pensé comme un système cohérent et significatif.

L'auto-insertion permet également de mettre un autre élément en évidence. Le portrait de Lorenzo se situe près de la signature gravée du sculpteur (fig. 29). Celle-ci est lisible sur la bordure inférieure du panneau présentant les épisodes de la vie d'Isaac, à la même hauteur que la tête de Ghiberti. Cette proximité ne peut pas relever du hasard. Nous y voyons une double explication. D'une part, les deux traces autoréférentielles – textuelle et iconique – renforcent mutuellement leur authenticité et leur visibilité. Cela est souligné par le fait qu'au terme du déchiffrement de l'inscription, impliquant un parcours visuel allant de gauche à droite, l'œil du spectateur se heurte directement à la présence physique de l'auteur (sous la forme de l'autoportrait). D'autre part, leur contiguïté permet d'établir l'équivalence visuelle entre les deux modalités. Cette analogie est d'autant plus marquée que l'insertion ghibertienne se fait

---

<sup>187</sup> Cette remarque est due à Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, pp. 35-37.

dans le cadre, et non pas dans l'espace de la représentation des épisodes de l'Ancien Testament. Elle figure *en marge*, à un endroit fréquemment occupé par la signature. On se souvient d'ailleurs que celle de Ghiberti correspond précisément à cet emplacement, sur la bordure inférieure du panneau consacré à Isaac.

Soulignons ici la manière dont Ghiberti multiplie les encadrements. La porte sculptée s'inscrit dans une ouverture, dont les trois côtés de mur sont ornés d'un bandeau continu comportant des motifs de végétaux et d'animaux. A cette première bordure (*autour* de la porte) s'en ajoutent deux autres, visibles directement *sur* la porte. Ses deux battants sont délimités sur leurs quatre côtés par une frise contenant des niches et des médaillons circulaires dans lesquels sont visibles prophètes et héros bibliques. C'est dans cette série que s'inscrit l'autoportrait ghibertien. A l'intérieur de l'espace défini par cette bordure se répartissent, sur chaque battant, cinq panneaux figurant des scènes de l'Ancien Testament. Chacun de ces épisodes bénéficie d'une bordure. Celle-ci contribue autant à isoler les scènes (à la manière de «tableaux» indépendants) qu'à les intégrer au même réseau (la bordure inférieure d'une scène formant la bordure supérieure de la scène présente juste en dessous).

Ce dispositif complexe nous ramène à la double présence (écrite et iconique) de Ghiberti dans la porte. Il semble qu'on assiste ici à une mise en abyme. L'encadrement présentant la signature écrite de l'auteur est ainsi placé à l'intérieur du cadre plus grand sur lequel est visible la signature iconique de Ghiberti. Par le biais d'une *signature dans la signature*, le sculpteur installe un jeu d'aller-retour sans cesse renouvelé entre les deux formes de sa présence. Bien qu'*en marge* des scènes bibliques, l'autoportrait occupe une place très importante au cœur de la porte.

La tête ghibertienne attire d'autant plus l'attention qu'elle bénéficie d'une scénographie particulière : elle s'insère dans un médaillon circulaire rappelant une *imago clipeata*.<sup>188</sup> Détournant à son compte ce prototype antique, Ghiberti s'attribue un dispositif visuel et un

---

<sup>188</sup> Augustin de Butler propose une excellente présentation de cet autoportrait dans le contexte de la rivalité entre Ghiberti et Brunelleschi. Voir Lorenzo GHIBERTI, *Art moderne: second livre des Commentarii*, pp. 24-25. Voir également Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven & Londres, 1998, pp. 63-66; Marco Collareta, «Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres», *Les "Vies" d'artistes*. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1993, sous la direction de Matthias Waschek, Paris, 1996, pp. 41-50.

statut nouveaux pour un artiste. Il se distingue d'ailleurs de la représentation caractéristique du sculpteur de l'époque en s'affichant tête nue. Dépourvu de toute qualification professionnelle (le capuchon en serait une), le portrait présente alors un individu conscient de sa valeur et s'élevant au-dessus du niveau commun des artistes.

Cette revendication n'est pas encore présente dans l'autoportrait ghibertien de la *Porte Nord* (1403-1424, Florence, Baptistère de Saint-Jean) (fig. 30). Le sculpteur s'y représente dans un médaillon quadrilobe, la tête protégée par un capuchon. L'évolution entre les deux autoportraits met en évidence le changement de perception que Ghiberti a de lui-même. Dans le premier cas, l'insertion le présente comme un simple artisan. Le capuchon qui lui recouvre la tête n'a d'ailleurs pas d'autre fonction que de le protéger de la poussière engendrée par son travail de sculpteur. Il constitue la marque irréfutable de l'aspect pratique de la profession. Dans le second cas, Ghiberti se présente tête nue. L'absence de capuchon signifie qu'il s'est libéré de la poussière avilissante du métier et qu'il a pris conscience de sa propre valeur intellectuelle.

### **Signature-ductus**

A côté de la signature-autoportrait, nous aimerions mentionner le cas de la signature-*ductus*.<sup>189</sup> Plin nous en fournit un exemple très célèbre:

«Ce qui se passa entre Protogène et [Apelle] est assez joli. Le premier résidait à Rhodes; Apelle y débarqua, avide de connaître les ouvrages d'un homme qu'il ne connaissait que de réputation; incontinent il se rendit à son atelier. Le maître était absent, mais un tableau de grandes dimensions était disposé sur le chevalet, et une vieille femme seule le gardait. Elle répondit que Protogène était sorti, et elle demanda quel était le visiteur qu'elle devait annoncer. «*Le voici*», répondit Apelle, et, saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur, dans le champ du tableau, une *ligne* d'une extrême ténuité. Protogène de retour, la vieille lui raconte ce qui s'est passé. On dit que l'artiste, ayant contemplé la délicatesse du trait, dit que c'était Apelle qui était venu, et que nul autre n'était capable de rien faire d'aussi parfait. Lui-même alors, dans cette même ligne, en traça une encore plus déliée avec une autre couleur, et sortit en recommandant à la vieille de la faire voir à l'étranger, s'il revenait, et de lui dire: «*Voilà celui que vous cherchez*». Ce qu'il avait prévu arriva:

---

<sup>189</sup> Selon l'expression d'Anne-Marie LECOQ, «Apelle et Protogène: la signature-ductus», *Revue de l'Art, (L'art de la signature)*, N° 26, 1974, pp. 46-47.

Apelle revient et, honteux d'avoir été surpassé, il refendit les deux lignes avec une troisième couleur, ne laissant aucune place pour un trait plus fin. Protogène, s'avouant vaincu, vola au port chercher son hôte.»<sup>190</sup>

Cette anecdote a suscité déjà de nombreux commentaires et notre propos n'est pas d'en proposer une nouvelle exégèse. Nous aimerions seulement utiliser le *topos* plinien pour tenter de comprendre la possible substitution du nom par le trait; substitution permettant l'identification du visiteur et provoquant la renommée du tableau. Le récit se conclut d'ailleurs sur un constat de succès:

«On a jugé à propos de conserver à la postérité ce tableau admiré de tout le monde, mais surtout des artistes. »

Sans passer par la formulation explicite du nom, le *ductus* (le trait) fonctionne comme cas limite de la signature. Le tracé permettant habituellement de former les lettres et les noms se réduit visuellement à sa plus simple expression, pour ne former qu'un trait. Le minimalisme de cette trace, où le verbal se fait iconique, permet toutefois de reconnaître un individu, sa manière et son esprit. S'il n'exprime pas le nom de son auteur, mais équivalant à une signature, le trait en assure également la gloire. Pour permettre l'identification de l'auteur, il doit en effet relever d'une facture particulièrement brillante et extraordinaire. Il paraît dès lors normal qu'une fois l'attribution du *ductus* établie, la gloire du nom de son auteur se répande avec plus de vigueur que s'il s'agissait d'une simple signature verbale. On pourrait résumer le propos par l'équation suivante: le minimalisme du *ductus* est inversement proportionnel au talent de son auteur et à la renommée qui lui est promise.

Il convient de souligner dans ce contexte qu'une fois qu'un artiste s'est *fait* un nom et que celui-ci est reconnu comme tel, on lui attache un certain style. Cette manière de peindre spécifique constituera désormais l'équivalent visuel de sa signature graphique. A côté du nom, ses traits présenteront les signes irréductibles de son individualité, de sa particularité et de son génie.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> PLINE, *Histoire Naturelle*, textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zehnacker, chap. 35, 198 (pp. 356-357). La version citée par Anne-Marie LECOQ est encore plus parlante, puisque la vieille y demande explicitement «le *nom* du visiteur».

<sup>191</sup> La signature-*ductus* ne se déchiffre cependant pas à coup sûr. Anne-Marie LECOQ conclut d'ailleurs son article par un exemple célèbre d'erreur d'attribution: la *Tête de jeune Dieu* que Michel-Ange aurait dessinée dans la *Salle de Galatée*, à la Farnésine à Rome et qui appartient en fait à Sebastiano del Piombo. *Ibid.*, p. 47.



La signature-*ductus* et la signature-autoportrait relèvent de phénomènes visuels. Elles s'opposent ainsi à la stricte signature épigraphique, fonctionnant comme énoncé verbal.<sup>192</sup> Elles ne font pleinement sens que dans la mesure où elles se rattachent à un nom. En aucun cas, elles ne peuvent être l'unique signature d'un artiste. De même, elles doivent forcément être secondaires par rapport à la signature et à la connaissance de l'identité nominative de l'auteur. Elles fonctionnent comme dédoublement visuel du nom, contribuant *a posteriori* à son faisceau de signification. De même qu'il lui semble vain d'identifier le style d'un artiste anonyme, Vasari n'a aucun intérêt à se souvenir des œuvres, de la vie ou de la physionomie d'un artiste dont le nom et l'identité seraient perdus ou inconnus. C'est en tout cas dans cette perspective que nous nous proposons de considérer les *Vies* comme *corpus* de noms.

On se souvient que Vasari, conscient de la voracité du temps vis-à-vis des œuvres et du corps même des artistes, désire les sauver de la «seconde mort», en assurant – par le biais des *Vies* – leur postérité dans la mémoire des vivants. Nous offrant un exemple extrêmement cohérent de la supériorité du nom sur la présence physique de l'artiste et sa production, il élabore toute son entreprise sur le pouvoir mémoriel du nom. Omniprésent dans le texte vasarien, le nom s'affirme également comme acteur essentiel de la gravure de la Renommée.

## **2. En quête de renommée: un nom pour la gloire, la gloire du nom**

Par le biais de la gravure inaugurale des *Vies*, nous avons vu comment la *fama* (renommée) constitue la forme la plus puissante de la mémoire. Etant entendu qu'il est inutile de se souvenir des œuvres, des traits ou de la vie de quelqu'un dont l'identité est perdue, le lien entre nom et renommée est établi. Si la mémoire fonctionne bien comme souvenir du nom, les choses ne sont toutefois pas aussi simples.

Une première remarque lexicale s'impose.<sup>193</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle, il semble que «gloire» et «renommée» soient synonymes de «nom». Ils sont en tout cas souvent utilisés l'un pour

---

<sup>192</sup> Rona GOFFEN utilise la notion de *written signatures*. Voir «Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art», p. 325.

<sup>193</sup> Pour plus de précisions sur la définition complexe de *fama*, voir Anne GRONDEUX, «Le vocabulaire latin de la renommée au Moyen Age», *Médiévales*, «La Renommée», N° 24, Saint-Denis, 1993, pp. 15-26 (surtout pp. 16-18). L'auteur propose trois définitions du terme: 1. la renommée ou la célébrité d'une personne dont on a parlé en bien ou en mal; 2. dans son acception classique, le terme signifie «tristement célèbre»; 3. *fama* appartient aux expressions toute faites évoquant la rumeur et le «on-dit». L'emploi vasarien du terme se limite à la première définition, dans son acception positive uniquement. C'est de cette acception dont il est question au cours de ce chapitre.

l'autre. La définition de «renommée» est d'ailleurs évocatrice dans ce contexte puisqu'elle signifie «avoir un nom qui court par la bouche des hommes».<sup>194</sup> En guise d'illustration, on peut citer l'exemple de Montaigne. Dans ses *Essais*, il consacre un chapitre aux noms. On peut y lire l'énoncé suivant:

«[...] il se dict qu'il fait bon avoir *bon nom*, c'est à dire credit et reputation [...].»<sup>195</sup>

Signifiant pour Montaigne crédit et réputation, le «bon nom» se traduirait en langage contemporain par «bonne renommée».

On trouve également des exemples de cette synonymie dans les *Vies* de Vasari. A plusieurs reprises, *nome* et *fama* sont ainsi associés pour évoquer les ambitions d'un artiste ou le succès rencontré par l'une de ses œuvres. Dans la biographie du peintre Guillaume de Marcillat par exemple, Vasari évoque les verrières représentant des *Scènes de la vie de la Vierge*, situées dans la chapelle axiale de Sainte-Marie-du-Peuple:

«*E queste opere non meno gli acquistarono fama e nome che comodità alla vita.*»<sup>196</sup>

Cette citation gagne en intérêt si on lui juxtapose sa traduction française. De manière très significative, *nome* et *fama* disparaissent alors au profit de «renommée»:

«Guillaume dut à ces ouvrages une grande *renommée* et une vie plus facile.»<sup>197</sup>

L'extrait permet également de mettre en évidence les multiples enjeux de la *fama* dans la perspective vasarienne. Certes, et on l'a vu dans la vignette inaugurale, la renommée est le meilleur moyen de garantir la pérennité – et l'histoire – des artistes. Mais elle constitue aussi un moteur plus pragmatique, assurant les faveurs terrestres aux artistes de talent.

La *Vie* de Pontormo offre l'occasion d'envisager la relation *nome-fama* sous un angle différent. Cette fois, les deux termes ne sont pas utilisés de manière conjointe. Observons la

---

<sup>194</sup> Voir Anne CHAREILLE, «Des noms et de la gloire: deux essais de Michel de Montaigne», *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne, Tome 4, Discours sur le nom: normes, usages, imaginaire (VI<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles)*, études d'anthroponymie médiévale, VII<sup>e</sup> Rencontres, Azay-le-Ferron, 1995 / études réunies par Patrice Beck, Tours, 1997, pp. 211-222 (p. 211).

<sup>195</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, texte établi et présenté par Jean Plattard, 6 vol., Paris, 1931-1932, vol. 1, p. 188.

<sup>196</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 219.

<sup>197</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 248.

manière dont on évolue de l'un à l'autre par le biais de la traduction. A propos des armoiries pour Léon X exécutées à fresque par notre jeune artiste, la version italienne écrit:

«[...] *trasportato dal disio d'acquistare nome* [...]»<sup>198</sup>

De manière très évocatrice, le français en propose la transcription suivante:

«[...] poussé par le désir de *gloire* [...]»<sup>199</sup>

Au-delà de cette observation lexicale, et pour en prolonger les implications, il est nécessaire de souligner la force de la relation nom-renommée et l'importance de ce thème au XVI<sup>e</sup> siècle. Premièrement, on peut remarquer l'intérêt croissant de la part du public pour les individus bénéficiant d'un nom (les individus renommés, au sens de «célèbres», «glorieux»). De plus en plus, on désire posséder leur portrait, lire le récit de leur vie, etc. Deuxièmement et surtout, il devient sans cesse plus important de posséder un nom, ou mieux encore, de s'en faire un.<sup>200</sup>

Il semble légitime de considérer le phénomène de l'émergence de l'individu dans la littérature et l'histoire vers 1500-1600 comme la conséquence de cet esprit nouveau.<sup>201</sup> Résumant joliment le phénomène en termes de «littérature du nom propre»<sup>202</sup>, Claude-Gilbert Dubois distingue deux phases de son développement. De l'acquisition par héritage (*avoir* un nom), on passe progressivement à l'obtention par la conquête (*se faire* un nom). Et la biographie se fait le récit de ce succès. Le système biographique instauré par Vasari dans les *Vies* exemplifie précisément ce genre littéraire. Le motif de la renommée y est partout: il inaugure l'œuvre par le biais de la vignette gravée et il ponctue l'ensemble du *corpus*.<sup>203</sup>

---

<sup>198</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 309.

<sup>199</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 121.

<sup>200</sup> Voir à ce sujet Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 10 et suivantes.

<sup>201</sup> Nous suivons ici le point de vue de Claude-Gilbert DUBOIS, «L'individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1500-1600», pp. 83-105. Il semble cependant que l'intérêt pour le nom existe dès le XIV<sup>e</sup> siècle. C'est en tout cas l'avis de Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET. Elle remarque que dès cette époque fleurissent dans les textes des listes de noms qui sont des cristallisations de renom. Voir «*Fama et les preux: nom et renom à la fin du Moyen-Age*», pp. 35- 44.

<sup>202</sup> Claude-Gilbert DUBOIS, «L'individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1500-1600», p. 83.

<sup>203</sup> Les chiffres fournis par [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it) sont explicites: 251 occurrences de *fama*, 44 de *famoso*, 6 de *fama e nome*, 4 de *nome e fama* et 1 de *fama del nome*.

Vasari porte son choix sur un système de biographies individuelles. Chaque chapitre de l'ensemble évoque alors la conquête personnelle d'un nom et d'une renommée par l'artiste. Cet agencement repose sur un présupposé théorique que nous avons déjà mis en avant dans un précédent chapitre: le rôle de la signature. Le genre de la biographie d'artiste n'apparaît qu'à partir du moment où on relie l'œuvre d'art au nom de son créateur. C'est donc seulement quand on reconnaît la valeur autonome de l'œuvre d'art et de l'artiste – notamment par le biais de la signature– que l'on se met à rédiger des *vies* d'artistes.<sup>204</sup> On comprend mieux comment Vasari peut faire de la *fama* le cœur de son entreprise historiographique. La signature permettant à l'artiste de s'affirmer individuellement, Vasari peut afficher sa croyance en la valeur personnelle. Les *Vies* ne font d'ailleurs rien d'autre que de valoriser l'individu et les vertus qui lui sont propres.

Pour bien saisir l'esprit qui anime le texte, il faut également mentionner que Vasari est convaincu par la doctrine de l'ascension individuelle. Il croit que chacun est maître de son destin; que chacun peut s'élever dans la société, à force de volonté, de travail et de talent.<sup>205</sup> Dès l'ouverture des *Vies*, il affirme d'ailleurs cette opinion. On peut ainsi lire dans l'*Introduction générale*:

«Les esprits d'élite, mus dans tout ce qu'ils font par un ardent désir de gloire, n'épargnent jamais aucune peine, si lourde soit-elle, pour mener leurs œuvres à un point de perfection qui les rende propres à éblouir et émerveiller le monde entier.»

La suite de la phrase est encore plus claire:

«[...] jamais l'humble naissance de beaucoup d'entre eux ne put interdire à leurs efforts *l'accès des degrés supérieurs*, les honneurs de cette vie et ensuite le renom impérissable de leurs mérites exceptionnels.»<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Evoquant le moment où l'œuvre est reliée au nom de son créateur et où on en reconnaît la valeur autonome, il est clairement fait référence ici à ce que nous appelons aujourd'hui «art», à la différence de l'ancienne image, liée à une fonction culturelle et religieuse. Sur la distinction entre l'«ère de l'image» et l'«ère de l'art» et le passage de l'une à l'autre, voir la synthèse monumentale et désormais classique de Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, [1990], trad. fr., Paris, 1998.

<sup>205</sup> La mobilité sociale semble avoir été élevée dans les villes italiennes du XV<sup>e</sup> siècle (surtout à Florence). Elle aurait cependant diminué dès la fin du siècle. Voir Peter BURKE, *La Renaissance en Italie*, [1986], trad. fr., Paris, 1991, pp. 263-266 ou Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 70.

<sup>206</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 53.

Vasari substitue à la naissance (hérédité du nom et du sang) le modèle de la conquête du nom par l'exercice de la vertu et du talent.<sup>207</sup> Durement acquis, le nom prend la forme d'honneur terrestre et de renommée éternelle. Faisant le récit de cette difficile consécration, les *Vies* participent également au processus, puisqu'elles contribuent à officialiser le passage du nom à la postérité, par son inscription dans l'histoire et la mémoire collective.

Après les propos généraux de l'*Introduction*, les *Vies* multiplient les exemples de parcours réussis. Nous nous proposons d'en mentionner un, mettant en scène Vasari lui-même. Non content de consacrer à son personnage un chapitre entier de son historiographie, Vasari rythme les différentes biographies par des anecdotes le concernant. Si elles partagent toutes un point de vue apparemment neutre (l'auteur parle de lui à la troisième personne), elles le présentent invariablement sous un jour avantageux.

Dans la *Vie* d'Aristotile da Sangallo, on peut lire l'anecdote suivante.<sup>208</sup> De retour de Monte Oliveto où il est allé voir «le révérend et vertueux don Miniato Pitti, alors abbé de ce couvent», Vasari rencontre Jacone et sa bande. «Mi-railleur, mi-sérieux», ce dernier s'adresse à Vasari en ces termes:

«"Alors, Giorgio, comment va Sa Seigneurie?"»

La moquerie surgit par le biais de la juxtaposition volontaire du prénom – impliquant une certaine familiarité – et du titre «Sa Seigneurie». La réponse de l'auteur ne se fait pas attendre:

«"Elle va bien, cher Jacone, répondit Giorgio. Autrefois j'étais pauvre comme vous tous, et maintenant je me trouve riche de trois mille écus ou plus. Vous me preniez pour un idiot, et maintenant moines et prêtres me tiennent pour un homme de bien. Autrefois j'étais à votre service, et maintenant voici mon serviteur, qui me sert et mène mon cheval. J'étais vêtu en pauvre peintre, et maintenant je suis vêtu de

---

<sup>207</sup> S'il croit à la noblesse de la vertu individuelle (au détriment de la noblesse de naissance), Vasari n'en est pas moins intéressé à rattacher les individus et leurs prouesses à une famille, à un lignage. Nous y reviendrons.

<sup>208</sup> L'épisode est très connu. On en trouve notamment un commentaire chez Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, Pennsylvanie, 1991, pp. 97-99 ou Antonio PINELLI, «Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana», *Ricerche di storia dell'arte*, 34, Urbin, 1988, pp. 5-34.

velours. J'allais à pied, et maintenant je vais à cheval. Aussi, cher Jacone, ma Seigneurie va tout à fait bien. Que Dieu te garde."<sup>209</sup>

Vasari s'affiche comme un prototype parfait de réussite. L'ascension dont il fait le récit est encore renforcée par le judicieux balancement temporel qu'il installe entre un «autrefois» marqué par la pauvreté et les railleries et un «aujourd'hui» brillant. Fier de son parcours, il ne peut résister au plaisir d'énumérer tous les signes extérieurs de sa réussite. On apprend ainsi qu'il est l'ami d'un homme important, qu'il est riche, respecté par les moines et les prêtres, qu'il a un serviteur, qu'il possède un cheval et, enfin, qu'il est bien vêtu. Par le biais de cet inventaire rendant palpable l'avant/après fulgurant de sa réussite, Vasari nous fait bénéficier d'un raccourci de son parcours fructueux. Le discours qu'il tient à Jacone fonctionne de manière emblématique, comme l'illustration parfaite de ce que devrait être un artiste accompli.

La réussite de Vasari et le didactisme de ses propos sont d'autant plus éclatants lorsque l'on considère l'interlocuteur qu'il s'est choisi. En effet, Jacone est un mal-aimé des *Vies*. Il ne bénéficie pas d'une biographie autonome et doit se contenter de quelques lignes dans les chapitres consacrés à d'autres artistes.<sup>210</sup> Vasari le dépouille également d'un nom complet, ne l'affublant que d'un sobriquet dépréciatif.<sup>211</sup> Nous reviendrons sur ce personnage et sur le traitement que Vasari lui réserve, mais on peut déjà remarquer – au vu de son absence de nom et de *Vie* – que le point de vue vasarien sur lui est extrêmement sévère. La version italienne de l'épisode renforce encore la désapprobation de Vasari à l'égard de Jacone.<sup>212</sup> Non content de le priver d'un nom (et donc d'une individualité et d'une existence propres), il s'adresse à lui sur un ton paternaliste, disant Jacone *mio*. Comme si cela ne suffisait pas, il termine en disant *Iacon mio*, estropiant encore un nom déjà malmené.

---

<sup>209</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 263.

<sup>210</sup> Soit Andrea del Sarto, Pontormo et Aristotile da Sangallo. Le nom de Jacone n'apparaît pas dans la première édition des *Vies*, puisque les biographies d'Aristotile da Sangallo et de Pontormo (décédés respectivement en 1551 et 1556) sont absentes et que la *Vie* d'Andrea del Sarto (mort en 1530) ne mentionne pas son nom. L'absence de Jacone (de même que celle d'Aristotile da Sangallo et de Pontormo) peut s'expliquer par le fait que l'artiste est encore vivant au moment de la première version des *Vies*. Décédé en 1553, il accède à la seconde édition du texte. Privé de tout droit de réponse, il y est victime d'un traitement moqueur et résolument anecdotique de Vasari.

<sup>211</sup> Son vrai nom est Jacopo di Giovanni di Francesco. Voir [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 267 (note 50).

<sup>212</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 405.

La quête et l'obtention d'une renommée sont essentielles dans le schéma des *Vies*. Une fois encore, Vasari n'invente rien. Il s'inscrit au contraire dans la tradition humaniste et bénéficie d'un précédent important en la personne de Giovio.<sup>213</sup> Pour les humanistes, comme pour notre auteur, la grandeur vient de la vertu individuelle bien plus que de la naissance; et l'ascension personnelle est d'autant plus extraordinaire que l'origine du personnage est humble.

S'il s'inscrit dans la tradition humaniste, Vasari s'en distingue cependant. Etablissant la *fama* comme motif central et motivation ultime de toutes les *Vies*, il transpose aux artistes un critère traditionnellement réservé à d'autres individus. A l'origine, la renommée est le privilège des faits d'armes. A la Renaissance, la notion évolue toutefois avec l'élargissement de *fama* aux érudits, inventeurs et hommes de lettres. Avec son Musée, Giovio établit pour la première fois l'équilibre entre les catégories de armes et des lettres). Il inclut même des peintres (Michel-Ange, Léonard de Vinci et Andrea del Sarto) dans sa collection.<sup>214</sup> C'est cependant à Vasari que l'on doit le premier recueil consacré uniquement aux artistes. Par ce geste, il élève leur statut et la considération qui leur est due. Désormais, ils ont les mêmes prétentions que les hommes d'armes ou de lettres et ils méritent la même reconnaissance qu'eux.

Ainsi, les *Vies* font le récit de la réussite individuelle des artistes biographiés. Les différents chapitres se développent cependant dans un cadre plus large. A l'histoire des succès personnels se juxtapose le récit d'une conquête collective: celle du progrès de l'art. C'est cette double orientation stratégique des *Vies* que nous allons soumettre maintenant à l'analyse.

## **2.1. Le mythe de la gloire individuelle / l'histoire du progrès**

Une précision terminologique doit être apportée ici. Nous avons évoqué ci-dessus la structure des *Vies* en termes de «juxtaposition». Il serait plus judicieux de recourir à l'idée d'emboîtement, dans la mesure où le texte ne pose pas les biographies côte à côte, mais les articule de manière à constituer un système cohérent.

---

<sup>213</sup> Pour le caractère général de cette tradition, voir Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 61-72. Pour le point de vue spécifique de Giovio sur la question, voir Eric COCHRANE, «Paolo Giovio e la storiografia del Rinascimento», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 19-30 (p. 24).

<sup>214</sup> Eugène MÜNTZ, «Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance», p. 338.

Ces emboîtements successifs paraissent logiques si l'on se souvient que les *Vies* fonctionnent sur le mode de la biographie collective. En tant que série thématique, le texte vasarien répond au principe de l'unité multiple.<sup>215</sup> Vasari combine le principe de l'individualité (multiplicité des individus qui ont illustré la profession par leur réussite personnelle) à celui de la série (unité de la profession commune et représentée par le titre *eccellenti*). Il faut distinguer deux niveaux de réalité en ce qui concerne l'unité des biographiés.

D'une part, tous partagent le même métier, sous-divisé en trois classes d'activités: la peinture, la sculpture et l'architecture. Les biographiés peuvent s'identifier comme membres de cette communauté, ou reconnaître d'autres individus comme adhérant à ce groupe. De plus, cette unité professionnelle peut être perçue par n'importe quel observateur. A ce stade, on se situe du côté de la réalité simple des faits.

D'autre part Vasari construit un *discours* dans lequel les artistes ne partagent pas uniquement une même profession, mais aussi un objectif commun: celui de la quête du progrès de l'art. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'ils sont considérés comme «excellents». Vasari agence alors les chapitres et les individus de manière à établir et à rendre visible cette progression. Du côté du discours et de la construction, on se situe clairement sur le terrain de l'explication historique. A ce niveau, on peut remarquer que les biographiés eux-mêmes n'ont pas conscience de participer à cette conquête de l'art. On peut souligner également que d'autres historiens chargés d'écrire l'histoire des artistes pourraient très bien présenter les choses de manière différente. Dans un autre contexte, avec un autre point de vue et des visées théoriques différentes, ils proposeraient sans doute un autre récit que celui établi par les *Vies* de Vasari. Le cas de Pontormo est très parlant à ce sujet. Reprenant à son compte la description bronzinienne du peintre comme «abstrait» et «fantastique», Vasari fait de l'artiste un exemple typique d'excentricité négative. Plus de 300 ans plus tard, l'historienne de l'art américaine Elizabeth Pilliod écrit *the other story of Pontormo* et considère l'artiste comme l'un des principaux membres de l'*establishment*.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Gilbert DUBOIS parle à ce propos de «collectivisation des biographies par composition sérielle». Voir «L'individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1500-1600», pp. 84-85.

<sup>216</sup> Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven & Londres, 2001, p. 1.



Bien que ne relevant pas du discours sur l'art et les artistes, un exemple célèbre peut éclairer plus encore notre propos.<sup>217</sup> Il s'agit du cas de Gavrilo Princip, lycéen serbe de 18 ans. En juin 1914, il assassine l'archiduc François-Ferdinand, héritier du trône austro-hongrois à Sarajevo. Sommé de commenter son acte, le jeune homme explique qu'il a agi dans l'unique but de venger les Serbes de l'oppression à laquelle ils étaient injustement soumis. Cette explication tranche cependant considérablement avec la version retenue par la mémoire collective. C'est en effet comme élément déclencheur de la Première Guerre mondiale que Princip est entré dans les manuels d'histoire. Deux considérations doivent être faites. Premièrement, on l'a dit, la justification donnée à son acte par l'acteur principal diverge de l'explication historique qui a été retenue. Le jeune homme n'a pas conscience d'avoir entraîné l'événement qu'on lui rattache. Deuxièmement, son acte peut être interprété différemment et donner naissance à une autre version de l'histoire. On peut très bien imaginer un historien désireux d'écrire une histoire des révolutionnaires serbes au XX<sup>e</sup> siècle. Il commencerait son ouvrage avec le portrait et la présentation de Princip, comme père spirituel de cette révolution.

Cet exemple permet de souligner un élément important. C'est uniquement parce que l'historien sait comment les choses vont se terminer (dans notre exemple, par la signature de l'armistice le 11 novembre 1918) qu'il peut arranger le passé en une structure déterminée pour raconter son histoire.<sup>218</sup>

On est en présence du même type de phénomène chez Vasari. *L'Introduction* à la seconde partie des *Vies* témoigne clairement de la volonté historique de Vasari. Après avoir pris pour modèle:

«[...] les historiens [qui] ne se sont pas contentés de rapporter simplement une suite d'événements»,

---

<sup>217</sup> Il est repris de Jean-Rodolphe WUERSDOERFER, *L'interprétation de surface et l'interprétation profonde dans la philosophie de l'art d'Arthur Danto*, Mémoire de licence, Université de Fribourg, 2001, non publié, pp. 26-29.

<sup>218</sup> Pour expliquer ces énoncés à propos du passé, Arthur DANTO met en place le concept de «phrase narrative». Il la définit comme suit: «*Their most general characteristic is that they refer to at least two time-separated events though they only describe (and are only about) the earliest event to which they refer.*» Voir *Narration and Knowledge*, New York, 1985, p. 143.

il affirme résolument qu'il ne veut pas «raconter sèchement» ni se «borner à dire ce qui a été fait». Au contraire, il désire expliquer le cours des choses, en fonction des intentions et des actions humaines. Afin de parvenir à cette explication, il s'est efforcé:

«[d'] opér[er] un choix [...] entre ce qui était bon, ce qui était mieux et ce qui était parfait.»

De même, il a cherché à «révéler» dans l'héritage artistique

«les causes et les origines des différents styles [...]»<sup>219</sup>

On assiste ainsi à la création d'un récit significatif de l'art, une histoire collective de l'art, sous forme de quête des apparences visuelles. Cette construction n'est possible – on se souvient de l'aspect de Jugement dernier de la vignette inaugurale – que dans la mesure où la norme ultime de l'art (art comme *mimésis*) a été accomplie. Vasari peut agencer chaque œuvre et chaque artiste comme une étape vers la réalisation de cette norme et écrire son histoire de l'art comme l'histoire de la conquête de cette norme.<sup>220</sup>

A l'intérieur du processus collectif décrit par Vasari, se déclinent les revendications personnelles des artistes, sous forme de biographies individuelles. Si l'ensemble du recueil s'inscrit sous le signe de la quête du progrès de l'art, chacune des *Vies*, prise dans son unicité, reflète le mythe de la gloire. Chaque artiste aspire à une éclatante réussite personnelle. Et Vasari se fait l'écho de ces conquêtes. Plus, il organise la glorification de ces exploits, accordant une grande importance au nom, à l'unicité de chacun et à la renommée qui lui revient légitimement. Avec un souci d'attribution évident, il exalte la production individuelle de l'artiste en la mettant à son nom. Chaque *Vie* permet donc à un nom individuel de passer à la postérité. Il ne s'agit cependant pas d'un simple passage. Il serait plus approprié de parler de «transfiguration». Permettant au nom de s'affirmer et d'accéder à l'immortalité, Vasari reconnaît en effet à chaque biographié une identité et un esprit personnels. Par cet acte

---

<sup>219</sup> [Vasari-Chastel], vol. 3, Paris, 1983, pp. 17-18.

<sup>220</sup> Hans BELTING explique très bien comment, dans le modèle vasarien, chaque œuvre d'art constitue une étape vers la réalisation d'une norme. Dans cette perspective, le concept de style sert à désigner les phases de ce processus et à les ordonner entre elles. Voir *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, [1983], trad. fr., Nîmes, 1989, pp. 16-17. Pour une approche générale de la conception vasarienne de l'histoire, voir «L'héritage de Vasari. L'histoire de l'art est-elle un processus?», *ibid.*, pp. 85-117.

fondateur, au même titre qu'un prêtre officiant un baptême, il fait de chaque nom un individu autonome et reconnu comme tel.

On a dit que les biographiés n'ont pas conscience de participer à la quête du progrès artistique. Ils ne savent pas non plus qu'ils entreront dans la mémoire collective comme les premiers artistes ayant bénéficié d'une reconnaissance enthousiaste de leur autonomie artistique et de leur identité sociale. C'est pourtant bien cette transfiguration que racontent les *Vies*. Par la mise en scène de destins individuels, dans le schéma de la quête collective du progrès de l'art, on assiste au passage de l'élévation personnelle de chaque artiste biographié à l'élévation collective de la profession. Répétons-le: Vasari rédige le premier ouvrage consacré uniquement à des artistes et cet acte novateur les hisse au même niveau que les hommes d'armes ou de lettres. On a décrit le même type de phénomène au sujet de l'adoption par Vasari de la *fama* comme motif central des *Vies*. Ce n'est cependant que par l'agencement des biographies individuelles, dans une vision transversale reliant toutes les *Vies*, de Cimabue à Michel-Ange, que le biographe parvient à instaurer ce que *nous considérons* comme l'artiste moderne (il est probable que cette instauration, en tant que telle, échappait – du moins partiellement – à Vasari lui-même).

On accède alors à un nouveau paradoxe. Ce n'est que par le biais de la série thématique, du recueil sériel de biographies que l'artiste s'affirme comme un individu autonome parvenu au sommet de sa gloire individuelle, bénéficiant d'un nom propre, d'un style particulier ainsi que d'honneurs terrestres, et destiné à une vie éternelle.

Il n'est pas inutile de mentionner ici qu'un tel agencement (la *Vie* comme réussite personnelle *dans* les *Vies* comme processus historique de la quête du progrès de l'art) est possible dans la mesure où Vasari conçoit chaque biographié comme exemplaire.<sup>221</sup> Chaque artiste étant présenté comme un *unicum*, il peut en effet servir de modèle pour d'autres membres de la communauté. Son unicité et l'exposition de sa réussite individuelle, peuvent agir comme potentiels inspirateurs pour d'autres artistes et d'autres réussites exemplaires. D'exemple en

---

<sup>221</sup> Cette conception de l'histoire comme présentation d'exemples domine tout le XVI<sup>e</sup> siècle. Voir notamment Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 21.

exemple, de conquête en conquête, l'art peut ainsi progresser, jusqu'à son accomplissement et entraîner avec lui l'élévation continue de l'artiste: de l'artiste-artisan au courtisan- créateur.<sup>222</sup>

Un autre élément relevant de la construction interne de chaque *Vie* doit également être souligné dans le contexte de l'insertion réussie des biographies individuelles dans un schéma historique plus vaste. Les différents chapitres partagent une structure identique et une ordonnance similaire de leur contenu. D'une part, tous suivent un développement chronologique: généalogie et présentation de la famille; jeunesse et apprentissage; maturité artistique; vieillesse, mort et exposition des continuateurs du biographié. D'autre part, Vasari accorde généralement une grande place au début et à la fin de la biographie. Nous avons déjà évoqué le rôle de la mort comme moyen de cristalliser le nom et la renommée de l'artiste. Quant à l'intérêt vasarien pour la naissance, il s'explique par un souci de présenter l'artiste dans son individualité. Le biographe ne peut que se pencher sur le moment de sa venue au monde: physique (présentation des conditions particulières de la naissance) et symbolique (choix et don d'un prénom), cette genèse constitue un moment privilégié de l'affirmation des singularités de l'artiste.

L'insertion d'histoires individuelles dans une structure collective sous la forme d'un recueil de vies, provoque une tension créatrice. Comment, en effet, imiter ce qui est singulier? Comment reproduire ce qui, par définition, ne peut exister qu'une fois? La réponse proposée est complexe. Elle se révèle cependant plus aisément si l'on examine encore une fois les portraits gravés des *Vies*. Les portraits d'artistes présentent des traits et une dénomination propres, renvoyant à un individu unique. En même temps, ils incarnent une valeur morale. Aidant à visualiser le type exemplaire de l'artiste, ils instaurent une opposition latente entre modèles à imiter et modèles à rejeter. Dans une même image, se jouent ainsi deux niveaux: celui d'une *mimésis* individuelle (la singularité particulière) et celui d'une typologie morale, porteuse d'un message universel.<sup>223</sup> De plus, alors même que les effigies exposent une personnalité dans ce qu'elle a de plus intime et de plus spécifique (le nom et le visage), leur mise en scène sérielle crée une impression de continuité.

---

<sup>222</sup> Hans BELTING évoque hardiment «[...] l'artisan devenu "prêtre de l'art"». Voir «L'héritage de Vasari. L'histoire de l'art est-il un processus? », *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, 1989, p. 100.

<sup>223</sup> Pour le fonctionnement général du portrait dans la biographie à la Renaissance, voir Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 26. L'auteure y souligne le désir typique de l'époque d'organiser l'humanité héroïque selon des catégories, tout en tenant compte de leur dimension individuelle.

Ces aspects aident à mettre en évidence la manière dont Vasari construit le récit des vies individuelles dans une superstructure historique. Ils permettent également de visualiser comment l'entreprise vasarienne s'élabore grâce au possible aller-retour entre ces deux niveaux. Si ce va-et-vient conceptuel est possible pour le portrait, il en est de même avec le nom. On se souvient que les effigies gravées sont l'équivalent iconique du nom. Et c'est parce que nom et portrait portent le double sceau de l'individu unique et de l'exemple universel qu'ils renforcent le pouvoir d'incitation des artistes choisis par Vasari et permettent de rendre visible le jeu d'emboîtements successifs entre biographies (comme portraits d'individus mémorable) et *corpus* biographique (comme déclinaison d'une identité collective en train de se constituer).

Un troisième aspect produit encore un autre éclairage sur le projet de Vasari. Les portraits fonctionnent de manière emblématique pour la mise en place d'un discours historique. On y rencontre effectivement plusieurs traits typiques: recherche de documents-sources, constitution d'archives (*Libro*) et diffusion officielle de l'information (par le biais des *Vies*).

Ce retour à l'image nous aide à visualiser, par une ressource propre à l'histoire de l'art, que les *Vies* constituent un discours historique, dans la mesure où elles présentent une reconstruction du passé par le biais d'un tri sélectif des éléments rapportés (tous les artistes ne bénéficient pas d'une biographie ni de portraits) en vue de produire un récit structuré (sous forme de parties et de chapitres) comprenant un début, un milieu et une fin (les 3 âges des *Vies*).<sup>224</sup>

Cela n'empêche aucunement Vasari de mêler faits avérés et mythes, stricte chronique et fiction poétique. Dans la mesure où il désire que ses biographies servent de modèle, il a tout intérêt à augmenter l'exemplarité des artistes. Si l'on revient à la thématique de la *fama* dans les *Vies*, et à son rôle stratégique dans l'agencement de la relation nom-renommée, on peut constater que la manière même dont Vasari nomme ses artistes n'est pas neutre. Avant d'étudier ces stratégies de désignation, il convient de relever encore deux aspects, dans le contexte de la relation entre *fama* et *nome*: le rôle de la parole écrite dans l'instauration de la renommée et l'implication du biographe-historien dans cette dernière.

---

<sup>224</sup> A quelques détails près, on retrouve alors les éléments constitutifs de la «phrase narrative» de DANTO.

## 2.2. Bruit et rumeur: la parole imprimée

Dans l'esquisse de définition que nous avons donnée de la *fama*, nous avons laissé de côté son évolution philologique. Il s'agit de relever ici que, selon une étymologie de Varron, le substantif est formé sur la racine du verbe *fari*, dont le sens est «dire».<sup>225</sup> A son premier stade, la *fama* n'est que bruit. Le terme évolue cependant: du sens de bruit colporté, le mot en vient à désigner le contenu de ce bruit.<sup>226</sup> Dans les deux cas, la dimension sonore reste au cœur de la définition. On peut rappeler d'ailleurs que l'iconographie traditionnelle représente *Fama* dotée d'une trompette d'où sort une violente clameur.

Marqué par son origine sonore, le contenu de *fama* est double. Il peut glisser vers la rumeur (qui peut être positive ou négative) ou vers la réputation (positive).<sup>227</sup> On retrouve cette même duplicité dans la tradition visuelle, avec le dédoublement de la trompette.

Le passage à l'écriture est une étape importante de la complexe évolution de la *fama*. L'imprimerie joue un rôle très important dans ce contexte. Avec la parole écrite imprimée, le mécanisme de la célébrité entre dans une phase nouvelle. Grâce à l'imprimerie, la rumeur et la réputation trouvent un moyen de se fixer définitivement et d'être diffusées à une large échelle. Mais l'invention de l'imprimerie provoque aussi une prise de conscience nouvelle. Désormais, la vertu et le talent ne suffisent plus à assurer la renommée de quelqu'un. L'homme vertueux et talentueux doit bénéficier de témoins capables d'attester de ses qualités, de même que de quelqu'un pour en assurer une diffusion efficace. Entre ainsi en jeu un élément nouveau et puissant: l'écrivain ou le biographe, détenant le pouvoir de soumettre un individu à une *fama* positive ou à une réputation infamante pour l'éternité.<sup>228</sup> L'avènement de l'individu, au XVI<sup>e</sup> siècle se fait alors selon un système complexe. La vertu et le talent engendrent la gloire (sous forme de renommée et de nom), qui se transmet publiquement par le biais des biographes. Transmise et diffusée, elle peut susciter une émulation et une imitation.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Voir Jean-Pierre NÉRAUDAU, «La *Fama* dans la Rome antique», *Médiévales*, «La Renommée», N° 24, Saint-Denis, 1993, p. 27.

<sup>226</sup> Pour cette évolution, voir *ibid.*, p. 29 et suivantes.

<sup>227</sup> Claude GAUVARD, «La *Fama*, une parole fondatrice», *Médiévales*, «La Renommée», N° 24, Saint-Denis, 1993, p. 5.

<sup>228</sup> Voir à ce sujet les remarques de Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 99-101.

<sup>229</sup> C'est le système proposé par Patricia EICHEL-LOJKINE. *Ibid.*, p. 16.

Comme à l'oral, la renommée conserve sa double polarisation (positive/négative) à l'écrit. C'est par exemple le cas dans les *Vies*, où Vasari recourt souvent aux «on-dit».<sup>230</sup> Il s'y fait le relais de la voix populaire. On se situe ici du côté de la rumeur anonyme et incontrôlable, bien que largement colportée de bouche à oreille. Recourant à ce type de *fama*, Vasari ancre son récit dans une vérité dont les témoins sont nombreux. Il s'agit donc d'un moyen de valider ses dires.

Au-delà de cette pseudo-recherche d'une opinion attestée, Vasari utilise cependant surtout les «on-dit» pour se cacher derrière une rumeur anonyme et invérifiable. Par ce biais, il peut prononcer un avis éminemment personnel et connoté, sous l'apparence d'une opinion largement répandue. La rumeur cache ainsi souvent un jugement sévère et négatif que Vasari ne pourrait prononcer directement. En tant qu'historien soucieux de répertorier tous les témoignages, il se doit cependant de rapporter ces dires, même si les réprouve. Il n'est pas inutile de relever que cette désapprobation officielle n'est qu'apparente. La *Vie* de Pontormo nous en offre une excellente illustration. A propos des fresques pour l'abside de Saint-Laurent, il rapporte les éléments suivants:

«*On raconte* que Jacopo, quand il reçut la commande en dépit de la présence à Florence de Francesco Salviati, [...] déclara qu'il allait montrer comment on dessine et on peint, et comment on travaille à fresque. Il aurait ajouté que les autres peintres n'étaient bons qu'à travailler en série et d'autres propos hautains et par trop insolents. Mais j'ai toujours connu Jacopo comme un homme modeste qui parlait de chacun avec considération, comme doit le faire tout artiste bien élevé et honnête, ce qu'il était. Je crois donc que ces propos lui ont été attribués à tort et que jamais il ne prononça de telles vantardises, apanages le plus souvent des hommes vains et présomptueux, ignorants de l'honnêteté et de la politesse. J'aurais pu taire tout cela, mais je n'ai pas voulu le faire pour remplir, me semble-t-il, mon rôle d'écrivain fidèle et véridique. Si ces propos ont circulé, particulièrement parmi nos artistes, je suis convaincu qu'ils venaient de personnes méchantes, car Jacopo fut toujours, à en juger par sa conduite, modeste et poli.»<sup>231</sup>

La mise en scène, opposant un «on raconte» plein de fiel et un «je crois» plus nuancé, semble indiquer que Vasari rapporte ces propos malveillants sans toutefois y souscrire. L'emploi du

---

<sup>230</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)] dénombre notamment 87 occurrences de «*si disse*», 181 de «*si dice*», 17 de «*si diceva*» et 2 de «*si dicevano*».

<sup>231</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 142-143.

conditionnel signale d'ailleurs sa prise de distance par rapport aux faits rapportés. D'autre part, répondant par avance au reproche qu'on pourrait lui faire de rapporter ces «on-dit», Vasari se justifie en invoquant son «rôle d'écrivain fidèle et véridique». Sous couvert de souci professionnel, il saisit habilement l'occasion pour critiquer le comportement de Pontormo.

Pour bien comprendre la démarche manipulatrice de Vasari, il est nécessaire de replacer cet épisode dans le contexte plus large de la biographie de Pontormo. Toute la seconde partie de la *Vie* pontormienne présente directement le point de vue de Vasari. Ce dernier y désapprouve fortement l'excentricité de l'artiste, à la recherche incessante de nouvelles formules artistiques et s'enfermant volontairement dans un isolement malsain. L'insertion des «on-dit» populaires dans un récit biographique fortement marqué par la désapprobation et la critique est très révélatrice. Elle permet de voir de quelle manière l'auteur joue avec la rumeur, ou l'invente lui-même, pour servir la pensée qui est la sienne. Le procédé est retors. Vasari fait semblant de défendre Pontormo contre des ragots sévères qu'il paraît désapprouver, alors même qu'il les rapporte (ou les invente de toutes pièces) dans l'unique but de faire émerger les pensées qu'il n'ose formuler.

La suite de l'épisode mérite d'être citée dans ce contexte:

«Pontormo ferma la chapelle à l'aide de cloisons, de planches et de tentures; il s'isola complètement et la tint si bien close pendant onze ans qu'en dehors de lui n'y rentra jamais âme qui vive, ni amis, ni personne. Certains jeunes qui, selon la coutume, s'entraînaient au dessin dans la sacristie de Michel-Ange grimperent sur le toit de l'église par des escaliers à vis et, ayant soulevé des tuiles et les planches dorées de la rosace, virent tout l'ouvrage. Jacopo s'en aperçut et le prit très mal, mais il ne le manifesta pas, se contentant de se calfeutrer avec encore plus de soin. *Certains affirment toutefois* qu'il persécuta les jeunes gens et chercha à se venger. Il s'imaginait que, dans cet ouvrage, il allait surpasser tous les peintres, et même – *murmure-t-on* – Michel-Ange.»

La fin de la citation est particulièrement digne d'intérêt. Après avoir mis en place une stratégie visant à faire croire que ces critiques n'émanent pas de lui, mais bien d'une rumeur populaire qu'il rapporte à son corps défendant, Vasari se trahit comme le metteur en scène de toute l'affaire. L'épisode se termine avec l'évocation de la volonté pontormienne de surpasser



Michel-Ange. A ce propos, l'*affirmation* populaire se transforme en *murmure*. Ce changement de volume sonore relève d'un cas typique d'antiphrase: chuchotée, la rumeur concernant la folle ambition de Pontormo n'en est que plus puissante. Atténuée, elle trahit surtout la présence de Vasari, qui manipule – dans le sens d'une critique sévère – la parole dont il prétend être un simple relais.

L'exemple cité illustre une *fama* négative, une pure rumeur. Ce n'est cependant pas toujours le cas. Il semble même que Vasari recourt régulièrement au «on-dit» pour établir une réputation. Il utilise ainsi la rumeur concernant un individu au service de l'établissement de sa renommée, dans le but d'écrire une histoire assurant sa mémoire.

La manière dont Vasari se joue des «on-dit», se cache derrière eux sous couvert de neutralité, ou en invente pour donner plus de poids à son propos, pose la question du rôle de Vasari dans les *Vies*. On pourrait s'attendre à ce que l'écrivain reste au service des biographiés et qu'il s'efface à leur profit. Il renoncerait à acquérir la gloire, accordant ce privilège aux seuls personnages dont il parle. Mais ce n'est pas le cas. Souvenons-nous du rôle que Vasari incarne dans la vignette inaugurale. En un lieu stratégique, il se présente dans une position essentielle, comme le sauveur de la mémoire des artistes. Sa présence est également très marquée à l'intérieur du *corpus*. Il rédige en effet un chapitre le concernant. De plus, il ponctue les *Vies* d'autres artistes d'anecdotes à son propos.<sup>232</sup> Se présentant comme un personnage à part entière des *Vies*, Vasari promet le narrateur au rôle d'acteur. Certains vont d'ailleurs jusqu'à considérer toute son entreprise historiographique comme une autobiographie.<sup>233</sup>

Tel n'est pas notre objectif. Il convient cependant de remarquer que l'omniprésence vasarienne implique une orientation dogmatique des *Vies*. On peut également mentionner que cette présence joue un rôle de catalyseur dans l'émergence de l'artiste, comme individu autonome et reconnu comme tel. Le simple fait de s'accorder une place dans les *Vies* signale une prise de conscience nouvelle. En s'introduisant dans le *corpus*, Vasari provoque l'émergence de la «première personne» dans le récit (même s'il parle de «Giorgio» en recourant à la neutralité d'un «il»). Si l'on se penche sur les anecdotes concernant Vasari, on constate que sa

---

<sup>232</sup> Il est omniprésent dans les biographies concernant les artistes suivants: Cristofano Gherardi, Aristotile da Sangallo, Francesco Salviati et Michel- Ange.

<sup>233</sup> C'est notamment le cas de Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, pp. 79-82 et de Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, pp. 21- 60.

biographie condense, d'une certaine manière, l'histoire générale de la Renaissance, marquée par l'élévation du statut de l'artiste. De même que le dialogue avec Jacone, marqué par un avant/après explicite, la totalité de la biographie de Vasari raconte une progression individuelle, inscrite dans la courbe ascendante de l'Histoire.

De manière stratégique, le Vasari-biographié met en lumière le double intérêt du Vasari-narrateur pour l'individu et pour la communauté professionnelle. On se souvient que les *Vies* s'intéressent aux individus en tant qu'apport singulier à l'histoire collective de la quête du progrès de l'art et de la reconnaissance de l'autonomie de la profession.

Cet emboîtement, on l'a vu, ne va pas sans agencement, ni mise en scène. Vasari recourt à plusieurs stratégies pour agencer et interpréter ces faits. On a évoqué précédemment le traitement accordé aux portraits gravés représentant les artistes. On a souligné les manipulations auxquelles Vasari se livre par le biais des «on-dit». La manière dont il joue avec les noms et affuble ses protagonistes de surnoms mérite également notre attention dans ce contexte.

### **3. Le don du nom chez Vasari: modalités et fonctions**

Le nom constitue un pivot des *Vies* et fonctionne comme catalyseur pour de multiples phénomènes. Avant de poursuivre l'analyse de son emploi dans le *corpus* vasarien, revenons brièvement sur les manifestations déjà abordées.

D'une part, à chaque individu s'impose un – et un seul – nom. Prescrit en fonction de la naissance de chacun, ce dernier fait de chaque nommé une personne unique et différente de toute autre. C'est la fonction de «marqueur d'identité» du nom. D'autre part, le nom ayant permis à l'individu d'accéder à une identité propre, il lui permet de parvenir à la renommée, puis à l'immortalité. La rumeur, le «on-dit» ou les *Vies* se font une joie de révéler le nom, de le répéter et de le transmettre. Le nom fonctionne ici comme «catalyseur d'immortalité».

Si la renommée se cristallise bien à travers le nom qui fonctionne comme catalyseur de mémoire et d'immortalité, tous les noms ne sont pas égaux dans ce contexte. Certaines appellations sont plus propices au souvenir que d'autres. Ainsi, Montaigne écrit dans ses *Essais*:

«[...] il se dict qu'il fait bon avoir bon nom, c'est à dire credit et reputation; mais encore, à la verité, est-il commode d'avoir *un nom beau et qui aisément se puisse prononcer et retenir*, car les Roys et les grand noms en connoissent plus aisément et oublient plus mal volontiers [...].»<sup>234</sup>

L'écrivain juxtapose à la notion de «bon nom» (synonyme de réputation) celle de «beau nom». Étroitement liés, les deux concepts ne se recouvrent cependant pas exactement. Le second constitue le garant du premier, sa condition de possibilité ou en tout cas un argument en sa faveur. Un nom laid, et plus encore un nom imprononçable, sont difficilement mémorisables. Au contraire, les noms qui «se présentent le plus facilement à la langue» (selon les termes de Montaigne) sont plus faciles à garder en mémoire.

Cette inégalité des noms face à la mémoire se retrouve, au moment de la réception. L'accueil réservé à un nom, puis sa transmission par la rumeur (populaire et/ou officielle) revêtent une importance capitale pour le passage d'un individu à la postérité. C'est lui qui assurera la mémorisation – bonne ou mauvaise – ou l'oubli du nom. Avec la question de la réception, nous abordons une facette nouvelle du rôle du nom: celle de directive pour l'interprétation. Au-delà d'un label permettant de singulariser un individu, le nom fonctionne alors comme «indice interprétatif» pour appréhender, puis restituer – par exemple par le biais des *Vies* – son identité. C'est de l'emploi vasarien du nom comme indice interprétatif que nous souhaitons traiter maintenant.<sup>235</sup>

### **3.1. Le nom comme indice interprétatif**

Tout comme le titre d'une œuvre, le nom devient un symbole fonctionnant comme un moyen d'exprimer ce qui ne peut pas être dit (du moins, pas officiellement) ou de dire, avec plus d'efficacité, ce qui peut l'être (à la manière du trait *chargé* de la caricature). On peut rappeler dans ce contexte la manière péjorative dont Vasari relate sa rencontre avec Jacone et comment il estropie volontairement le nom de ce dernier.

L'approche vasarienne du nom comme indice interprétatif est complexe. Nous nous proposons de l'aborder en deux parties. La première relèvera d'une approche générale de l'utilisation du

---

<sup>234</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, p. 188.

<sup>235</sup> Après la présentation du pouvoir mémoriel du nom, on accède ainsi au second aspect de la «stratégie du nom».

nom dans les *Vies*. On y verra comment Vasari recourt aux dénominations comme moyen d'interpréter, de manipuler et de connoter. La seconde étudiera l'utilisation du nom dans le contexte spécifique de la fiction familiale élaborée au travers des *Vies*. La manipulation du nom dans le cadre la création d'une famille des arts et d'une filiation spirituelle entre les artistes sera donc considérée comme un cas particulier de la manière vasarienne de nommer.

\*\*\*

Nous avons jusqu'à présent abordé la question du «nom» sans autre forme de détail. Afin de mieux saisir les enjeux de son emploi dans les *Vies*, il convient de préciser que la notion de «nom» couvre en fait une pluralité de dénominations. Ces dernières ne sont pas strictement équivalentes et se situent inégalement sur l'axe du temps.<sup>236</sup>

Il semble que la période cruciale pour le développement du système de désignation des personnes se situe entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècles. On assiste alors à un double phénomène: la réduction du nombre de noms disponibles et la transformation du système de désignation.<sup>237</sup>

A un nom unique (le nom de baptême ou «nom propre») est adjoint un surnom. D'abord individuel, ce dernier devient héréditaire, transmis par le père et donnant naissance au nom de famille «patronymique». Cette forme à deux éléments constitue le système anthroponymique moderne.<sup>238</sup> Elle s'impose de manière stable au tournant du XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle et est préparée par une longue phase de transition, courant sur tout le XI<sup>e</sup> siècle. Durant cette période préparatoire, on assiste à la mise en place d'une formule comprenant le nom et une désignation complémentaire d'ordre familial – par exemple «fils de» –, professionnel ou social.

---

<sup>236</sup> Il n'existe pas à notre connaissance de définition du système anthroponymique destinée spécifiquement au domaine italien. Nous sommes donc contraints d'utiliser un modèle élaboré par des chercheurs français. Voir Françoise ZONABEND, «Pourquoi nommer?», *L'identité*. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, 1974-1975, Paris, 1977, pp. 257-286 et «Le Nom de personne», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 20, 4, 1980, pp. 7-23. Voir également Monique BOURIN, «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», *L'écriture du nom propre*, Textes réunis et présentés par Anne-Marie Christin et al., Paris, 1998, pp. 193-213.

<sup>237</sup> Il n'est cependant pas sûr que ce soit l'homonymie seule qui ait déclenché la nécessité d'ajouter surnom et patronyme. Voir Monique BOURIN, «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», pp. 196-197. De la même auteure, voir aussi «Bilan de l'enquête: de la Picardie au Portugal, l'apparition du système anthroponymique à deux éléments et ses nuances régionales», pp. 233-246. Voir finalement *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne: l'espace italien 2*, Actes de la table ronde de Milan, 21-22 avril 1994, réunis par Jean-Marie Martin et François Menant, Rome, 1995.

<sup>238</sup> Cette définition est tirée de Monique BOURIN, «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», p. 193.

A l'origine de tout le système occidental de désignation, on peut mentionner le «nom propre». Constituant jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle la seule appellation de l'individu, il correspond au nom donné à l'enfant lors de son baptême et coïncide, dans le langage contemporain, avec le *prénom* (c'est cette appellation que nous retiendrons désormais). Le *nom de famille* (on parle aussi de «patronyme» – pour autant qu'il se transmette de père en fils/fille – ou de «grand nom») constitue le nom collectif désignant le groupe familial. Il s'instaure progressivement entre la fin du XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. Il ne devient héréditaire qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Quant au surnom (ou *surnom*), il se généralise à la même période. Formé à partir du lieu d'origine, du nom de l'ancêtre, d'une singularité physique ou morale, ou d'une particularité biographique, le surnom a pour fonction d'identifier avec plus de précision l'individu désigné.

Désireux d'étudier le «nom comme indice interprétatif», c'est au surnom que nous nous consacrerons maintenant.

### **Les mécanismes du surnom**

Si tout nom délivre un message<sup>239</sup>, c'est particulièrement vrai du surnom. Reposant sur une caractéristique singulière du personnage, il le présente comme unique. Plus, il opère une *distinction* entre la personne surnommée et les autres. Le prénom, quant à lui, ne distingue pas les individus: il peut d'ailleurs être attribué de manière illimitée à des personnalités variées. Cela ne l'empêche cependant pas de contribuer à l'identité de chacun (il va de soi qu'une personne n'est reconnue comme telle que nommée). Le type d'identité procuré par les surnoms excède donc celui mis en scène par le prénom.

Les deux modes de désignation se distinguent également par leur origine. Alors que le prénom est une affaire de famille<sup>240</sup>, le surnom dépend de la perception que la société se fait de l'individu. Les déterminations lignagères et dynastiques, contrôlables et contrôlées, cèdent le pas à des enjeux beaucoup plus vastes, soumis à de multiples influences. Il est vrai que le surnom ne se contente pas de désigner et, ce faisant, de caractériser (en bien ou en mal) un membre de la collectivité. Au contraire, il fonctionne comme un véritable outil de

---

<sup>239</sup> Voir à ce propos l'article de Françoise ZONABEND, «Prénom et identité», *Le prénom, mode et histoire*, Entretiens de Mahler (organisés à Paris, le 29 novembre, par la Société de démographie historique), recueil de contributions préparé par Jacques Dupâquier et al., Paris, 1984, pp. 23-27.

<sup>240</sup> Pour s'en convaincre, on peut lire Christiane KLAPISCH-ZUBER, «Les stratégies du nom», *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1990, pp. 83-105.

manipulation symbolique. La manière dont la communauté en joue la révèle autant que la personne surnommée. Relevons enfin que seuls les membres de la communauté peuvent attribuer un surnom et que ce type de désignation n'est pas révélé aux étrangers ou aux personnes de passage.<sup>241</sup> Comme «supplément identificatoire», le surnom présente un double intérêt.

Trouvant son origine dans un trait personnel typique de l'individu qu'il désigne (détail biographique ou physique, trait de caractère, etc.) et marqué par un fort contenu anecdotique, le surnom est un *véhicule de mémoire* très puissant. Le seul fait de le prononcer fait émerger un flot de souvenirs. Cet aspect a sans doute dû retenir toute l'attention de Vasari, dont la totalité des *Vies* s'inscrit sous le signe de la mémoire et du souvenir.

Dans la mesure où l'apparition d'un surnom exige des conditions particulières, placées sous le signe du spécifique et de l'inhabituel, il convient d'inscrire le surnom comme marqueur de différence. On peut préciser les choses et constater que c'est dans la *déviance* (physique, morale ou comportementale) que le surnom trouve son origine.<sup>242</sup> Indice d'anormalité, le surnom se fait simultanément l'écho d'une désapprobation de la part de la communauté. La sanction est par exemple très claire dans le cas de la jeune femme appelée «Viergette» parce qu'elle a eu deux enfants hors-mariage ou dans celui du «père la Chopine» surnommé ainsi parce qu'il boit trop. Le comportement désapprouvé est patent; sa sanction – par l'attribution d'un surnom – immédiate.

### **3.2. La rhétorique vasarienne de la nomination**

Tous ces éléments doivent être à l'esprit au moment de tenter une approche des mécanismes de désignation dans les *Vies*. Au cours du texte, Vasari exploite toutes les possibilités offertes par le surnom. Avec un plaisir de la langue évident, il recourt cependant aussi aux prénoms et aux patronymes pour présenter ses héros. Conscient de l'extraordinaire potentiel sémantique de ces différents modes d'appellation, il les utilise avec soin. Il ne décide pas au hasard de recourir au prénom plutôt qu'au patronyme ou au surnom. Dans un même esprit, il n'utilise – ou n'invente – jamais de surnoms de manière gratuite.

---

<sup>241</sup> Ces remarques sont dues à Françoise ZONABEND, «Pourquoi nommer?», p. 269.

<sup>242</sup> Le caractère d'indicateur de déviance du surnom est largement admis. Voir par exemple *ibid.* (pp. 271).

Afin de mieux comprendre le paysage culturel de Vasari, passons par le *De Sculptura* de Pomponius Gauricus (1504).<sup>243</sup> On y retrouve les mêmes enjeux et les mêmes mécanismes que dans la pratique réelle de «surnomination». Il s'agit également d'établir qu'au moment où Vasari rédige les *Vies*, il existe déjà une «tradition du nom» dans la littérature artistique.

Gauricus consacre un chapitre de son ouvrage à la physiognomonie (*De Physiognomoniam*).<sup>244</sup> On comprend mieux cette insertion, si on considère la conception de la sculpture développée par l'auteur. Pour Gauricus – et on retrouve le motif de la mémoire qui nous est familier – le but de la sculpture est de perpétuer le souvenir des grands hommes. La physiognomonie, permettant de reconstituer scientifiquement les traits des morts illustres dont on veut conserver le souvenir, joue un rôle majeur dans cette démarche.<sup>245</sup>

Dans la section réservée aux yeux, l'auteur dresse la liste des critères assurant la diversité de l'organe: on y trouve la forme, le regard et la couleur. Le dernier point entraîne un commentaire intéressant. Gauricus indique qu'il y a les «noirs ou [les] clairs», avec leurs variantes respectives. Il donne également le nom – en latin et en grec – de ces couleurs. Puis il dit:

«Il y a les yeux rougeâtres, jaunâtres, d'où les noms de famille Ruffi, Flavi, Fulvi [...].»<sup>246</sup>

On assiste à une évolution terminologique digne d'intérêt, puisqu'au nom de la couleur se substitue celui des individus dont les yeux sont de la teinte mentionnée. Deux remarques – et on retrouve les phénomènes décrits précédemment – peuvent être tirées de cette observation. D'une part, il est habituel qu'un nom dérive d'une caractéristique physique (Quintilien utilise l'expression *ex habitu corporis*). D'autre part, il semble que pour que ce trait soit susceptible de devenir un nom, il faut qu'il se *distingue* suffisamment de la norme pour être remarqué. Il y a en effet la norme (noir/blanc) et la déviance (les différentes couleurs énumérées).<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Publié en 1504, il s'agit dans une large mesure d'une reprise d'un texte grec d'Adamantius (auteur juif du IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle). Le texte connut une deuxième publication en 1551, par le frère de Pomponius, Lucas Gauricus.

<sup>244</sup> Vasari connaît probablement la discussion physiognomonique menée par Gauricus lorsqu'il retouche les portraits gravés de certains biographiés afin de les rendre plus conformes à l'image qui se dégage de leur *Vie*.

<sup>245</sup> Voir l'introduction de L. Defradas, Pomponius GAURICUS, *De Sculptura*, [1504], éd. annotée et trad. par André Chastel et Robert Klein, Genève, 1969, p. 115.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 136. Chastel et Klein font remarquer en note que l'origine de ces appellations n'est pas la couleur des yeux, mais bien celle des cheveux ou du teint. Cette précision ne remet pas en question le contenu de notre observation.

<sup>247</sup> On retrouve le même phénomène avec la bouche et les lèvres (p. 148) ou les oreilles (p. 150).

Conscients de la complexité de la «question du nom» et de son caractère sémantiquement riche, nous pouvons interroger la rhétorique vasarienne de la surnomination et voir comment Vasari se joue des noms pour créer un récit significatif de l'art. Comprendre la manière dont il recourt au nom comme indice interprétatif n'est pas aisé. Dans cette démarche, Paul Barolsky a fait œuvre de pionnier. Son ingénieux *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*<sup>248</sup>, consacre plusieurs chapitres à la question de la signification des noms. Nous lui devons beaucoup.

### **Le cas Morto da Feltro**<sup>249</sup>

L'épithète de l'artiste citée dans la première édition des *Vies* (Torrentino, 1550)<sup>250</sup> mérite une approche minutieuse:

«*Morte ha morto non me, che il morto sono,  
Ma il corpo, ché morir fama per morte  
Non può l'opere me vivon per scorte  
De' vivi, a chi vivendo or le abbandono.*»<sup>251</sup>

«La mort fit un mort non pas de moi, qui suis le Mort,  
Mais de mon corps, car la gloire ne peut mourir  
De mort. Mes œuvres vivent pour conduire au port  
Les vivants à qui moi, vivant, puis les offrir.»<sup>252</sup>

La lecture de l'épithète suscite une série d'observations sur la stratégie du nom mise en place par Vasari, ainsi que sur les jeux de mots auxquels il se livre. Le caractère répétitif de la formule saute aux yeux. Il est en effet impossible d'échapper à la ronronnante de la succession *Morte, morto, Morto, morir, morte*. Vasari ne se contente toutefois pas du seul recours à l'allitération, opposant de façon très marquée le champ sémantique de la mort à celui – moins développé – de la vie (*vivon, vivi, vivendo*). Il convient également de remarquer le glissement sonore opéré entre *morto* et *corpo*. Par le biais d'un phénomène auditif, Vasari met en scène la pensée qui préside à la totalité des *Vies*. On se souvient en effet que l'*Introduction* oppose le

---

<sup>248</sup> Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, p. 39 et suivantes.

<sup>249</sup> Outre le texte de BAROLSKY (*ibid.*, pp. 58-60), voir Roberto VENTURELLI, «*Psicologie*» d'artista nelle «*Vite*» vasariane. *Alcune proposte di lettura*, Thèse de spécialisation, Université de Bologne, 1998-1999, (non publiée), pp. 70-78.

<sup>250</sup> De même que les préambules, les épithètes sont supprimées de la seconde édition (Giunti, 1568).

<sup>251</sup> *Vie* de Morto da Feltro, édition Torrentino (1550), [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 521.

<sup>252</sup> [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 229, note 10.



souvenir de l'artiste (seul garant de son éternelle survie) à sa disparition physique, qu'il s'agisse de son corps ou de son œuvre. De manière emblématique, tout le programme des *Vies* est réaffirmé sur la tombe de l'énigmatique Morto. Si l'endroit est stratégique, l'artiste est aussi choisi à dessein.

Ce constat nous amène à sonder le nom même du biographié, dont la parfaite homonymie avec *morto* est frappante. Cet aspect de redondance a déjà été évoqué. Il n'est cependant pas inutile d'ajouter qu'à cette similarité sonore, s'oppose une dichotomie conceptuelle. Nous avons vu que les *Vies* reposent sur l'idée que le souvenir éternel d'un artiste n'est possible que lorsque la mort s'est emparée de son corps. C'est donc par la mort que l'artiste peut transcender la vie et devenir immortel. Vrai pour tous les artistes, ce paradoxe l'est plus encore pour Morto: vivant, il porte le nom de la mort; défunt, il demeure dans l'esprit des vivants grâce au souvenir de son nom morbide.

L'homonymie *morto*-Morto prend toute sa signification si on la replace dans le contexte de la biographie de l'artiste.<sup>253</sup> La vie de Morto est brève. Tel est en tout cas le récit qu'en fait Vasari. Le biographe nous apprend que le peintre est né à Feltro, dans le Nord de l'Italie. Dès la fin du XVI<sup>e</sup>, il aurait voyagé à Rome, où il se serait pris de passion pour l'étude des peintures anciennes de grotesques. Puis il serait parti à Florence, où il aurait rencontré Andrea di Cosimo de' Feltrini. Ce dernier l'aurait logé et en aurait fait son collaborateur. Mais Morto se serait ennuyé à Florence et aurait décidé de rejoindre Venise. Vasari raconte qu'il y travailla pour Giorgione et y profita «de l'agrément et des plaisirs» offerts par la ville. Survint un nouveau déplacement pour le Frioul. Morto n'y resta pas longtemps, car il décida de renoncer à la peinture et de s'enrôler dans l'armée. Devenu soldat, il serait mort au combat, au cours de la bataille de Zara, dans sa quarante-sixième année.

Plusieurs commentaires peuvent être faits au sujet de cette singulière vie. Morto da Feltro ne bénéficie pas d'une biographie individuelle. Les modestes pages qui le concernent se fondent – dans un même chapitre – avec celles consacrées à Andrea di Cosimo de' Feltrini.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 223-226.

<sup>254</sup> La situation est pratiquement inversée dans la première édition des *Vies* (1550). Morto da Feltro y constitue un chapitre à lui tout seul et le nom d'Andrea di Cosimo de' Feltrini n'apparaît pas une seule fois. Ce renversement s'explique peut-être par la date du décès des deux hommes. Mort en 1522 déjà, Morto peut entrer dans la première édition des *Vies*, alors qu'Andrea di Cosimo de' Feltrini, mort en 1558 seulement, n'est intégré que dans la seconde version.

Comment expliquer ce traitement conjoint? Il semble d'abord que Morto manque simplement d'envergure pour mériter une *Vie* à part entière. Vasari opte ainsi pour un traitement groupé. Ce regroupement ne se fait cependant pas au hasard, Morto et Feltrini partageant plusieurs similitudes. Collaborateurs, ils travaillent tous deux dans le domaine des grotesques. Ils se font également remarquer par une ressemblance de caractère. Vasari les présente comme des figures tourmentées et mélancoliques. Et si Morto meurt brutalement sur le champ de bataille, Feltrini tente de se suicider. Les deux artistes forment donc une mini *communauté d'esprit*, qui justifie l'écriture entremêlée de leurs deux *Vies*.

Le nom même des deux hommes semble indiquer leur *affiliation*. On peut remarquer le jeu de répétition «Feltro»-«Feltrini», le nom du second se présentant comme une forme dérivée du premier. Cette dérivation se comprend mieux si l'on sait que Morto a été le maître de Feltrini. A propos du nom de ce dernier, Vasari écrit:

«Andrea Feltrini, dit de Cosimo, car il fut l'élève de Cosimo Rosselli auprès de qui il apprit à faire des figures soignées, fut ensuite appelé *del Morto* en mémoire de ce maître qui lui enseigna l'art des grotesques.»<sup>255</sup>

Ainsi, Vasari affirme la relation maître-élève qui unit les deux hommes. Surtout, évoquant la désignation «*del Morto*» dans ce contexte, il met le doigt sur une pratique marquante, rencontrée tout au long des *Vies*.

Le système italien de désignation des personnes se distingue du modèle que nous avons présenté par la lenteur de son évolution.<sup>256</sup> Ainsi, le nom de famille ne commence à apparaître en Toscane qu'à la fin du XII<sup>e</sup> et son apparition est limitée aux grands lignages urbains. S'il se diffuse au XIII<sup>e</sup>, il reste encore confiné à la classe des grands marchands et des banquiers. Jusqu'au XV<sup>e</sup> en tout cas (mais il semble bien que cela se poursuive au-delà), seule une petite minorité de Toscans porte un nom de famille véritable. Tous ceux qui n'appartiennent pas aux classes les plus puissantes de la société sont désignés par leur prénom, suivi du prénom de leur père et, très souvent, celui de leur grand-père. On est face à une série trilogique de

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>256</sup> Voir à ce sujet David HERLIHY / Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, pp. 538-543 et Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, pp. 83-85 et p. 121.

prénoms, sur le modèle «Giovanni di Bartolomeo di Bernardo».<sup>257</sup> Les artistes font majoritairement partie de cette seconde catégorie.

Vasari reprend ce mode de désignation à son compte tout en y opérant un glissement significatif. Au père biologique, il substitue le maître, devenu, par le biais de cette transposition, véritable *père spirituel*. C'est doublement le cas dans l'exemple qui nous préoccupe. Le nom complet de l'artiste – Andrea di Cosimo de' Feltrini – renvoie en effet à Cosimo Rosselli, qui apprit à Andrea «à faire des figure soignées». Mais l'artiste est dit également «del Morto», en référence à l'enseignement que lui a prodigué Morto da Feltro. Cet exemple permet d'envisager les stratégies vasariennes d'appellation dans une perspective nouvelle, celle de la création d'une famille fictive de l'art, qui occupera la seconde partie de ce travail.

Un autre aspect de la vie de Morto doit également être mis en évidence. L'artiste se distingue par de multiples tribulations, de collaborateur en collaborateur, de ville en ville. On peut envisager ces incessants déplacements comme le signe extérieur d'un trouble intérieur. C'est du moins ce que laissent entendre les indices dont Vasari parsème son texte, installant un climat psychologique chargé. Dès la première phrase, on peut lire:

«[...] son *extravagance* se manifestait dans son comportement et dans sa pensée, ainsi que dans les nouveautés qu'il introduisit dans ses grotesques [...].»<sup>258</sup>

Plus loin, Vasari précise le portrait humoral de Morto:

«Il était de *tempérament mélancolique* et étudiait sans arrêt les monuments antiques dont les voûtes et les murs décorés de compartiments de grotesques lui plaisaient.»

Dès le départ, Vasari présente donc Morto comme une figure mélancolique et excentrique. Et il fait de ce tempérament particulier la justification de la démarche archéologique de Morto, acceptant l'idée que l'on puisse établir un lien entre humeur et pratique artistique. Telle que

---

<sup>257</sup> Cet exemple est tiré de Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, p. 85.

<sup>258</sup> Pour cette citation et la suivante, voir [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 223.

rapportée par Vasari, sa vie installe une relation étroite entre le motif de la création des grotesques – en tant que typique de l'extravagance fantastique – et la notion de mélancolie.<sup>259</sup>

La mélancolie d'artiste bénéficie à ce jour d'une littérature extrêmement riche.<sup>260</sup> Présenter un état de la question dépasserait largement notre propos et il suffit pour comprendre les enjeux de la figure de Morto de signaler la manière dont l'auteur se positionne par rapport à la tradition. Sur la base du célèbre *Problème XXX, I* d'Aristote<sup>261</sup>, Marsile Ficin considère la mélancolie de manière positive, comme une condition du génie. Vasari adopte le point de vue strictement contraire. Dans son acceptation négative, la mélancolie relève d'un *déséquilibre* organique entre les humeurs et entraîne avec elle *folie* et *étrangeté*.

Le préambule à la première édition de la *Vie* de Morto, supprimé dans la seconde, explicite le lien entre l'art des grotesques et le champ lexical de la bizarrerie mélancolique:

«Ceux que la nature a dotés d'un cerveau fantaisiste et bizarre recherchent et distillent sans cesse de nouvelles trouvailles. Leurs idées extravagantes apportent à leurs œuvres d'innombrables nouveautés [...].»<sup>262</sup>

La citation est encore plus explicite en italien:

«*Coloro que sono per natura di cervello capriccioso e fantastico sempre nuove cose ghiribizzano e cercano investigare, e coi pensieri strani e diversi dagli altri fanno l'opere loro piene e abbondanti di novità [...] Questo si vide nel Morto pittore da Feltro [...].*»<sup>263</sup>

Dans le cas de Morto, son cerveau *capriccioso* et *fantastico* s'exprime par le biais d'une recherche et d'un travail excessifs. Vasari nous dit d'ailleurs qu'il «étudiait sans arrêt». Le caractère du travail auquel Morto se soumet ne manque pas d'intérêt dans ce contexte. Il

---

<sup>259</sup> Pour plus de détails sur la connexion vasarienne entre usage excentrique de la vertu fantastique et mélancolie, voir Roberto VENTURELLI, «*Psicologie*» d'artista nelle «*Vite*» vasariane. *Alcune proposte di lettura*.

<sup>260</sup> On peut consulter notamment les ouvrages «classiques» suivants: Raymond KLIBANSKY / Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, [1964], trad. fr., Paris, 1989 et Rudolf / Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*.

<sup>261</sup> On trouve le texte ainsi qu'une bonne présentation dans Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad., prés., et notes de Jackie Pigeaud, Paris, 1988.

<sup>262</sup> [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 229, note 1.

<sup>263</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 517.

s'agit en effet de recherches de type archéologique, instaurant un rapport privilégié entre l'artiste et les sous-sols. Vasari précise:

«Tout ce que l'on pouvait voir *sous terre* à Rome de grottes antiques aux voûtes innombrables, il le visita.»<sup>264</sup>

Morto passe ainsi une grande partie de son temps à parcourir, crayon en main et esprit à l'affût, les sous-sols des villes qu'il visite. Appartenant au monde du «dessous», qui se dérobe traditionnellement aux regards, les grottes et autres cavernes fréquentées par l'artiste ne sont pas des lieux comme les autres. Ils se distinguent par leur caractère sombre, caché, secret. Plus encore, le monde sous-terrain est le lieu des tombes et des sépultures, avec tout ce que cela comporte d'imaginaire morbide. Vasari ne fait qu'une brève allusion à cette dimension funéraire:

«[...] il ne laissa pas le moindre détail d'une route bordée de *sépultures* anciennes sans le dessiner [...].»<sup>265</sup>

Mais le nom de Morto explicite à lui seul la familiarité de l'artiste avec la mort. Au moment de la rédaction des *Vies*, le lien établi par Vasari entre la mort et le monde sous-terrain relève du *topos* et bénéficie déjà d'une longue tradition. On en trouve notamment des exemples, dans la littérature astrologique ou dans *Les vies des plus illustres philosophes de l'Antiquité* de Diogène Laërce (troisième siècle avant notre ère). Dans le premier cas, les personnes travaillant au contact des tombes sont placées sous le signe de Saturne, planète «par excellence» des mélancoliques. Dans le second, le mélancolique personnage de Démocrite hante les tombeaux pour stimuler ses images intérieures.<sup>266</sup>

Egalement à la recherche de stimulation et de nouveautés, Morto sillonne l'Italie, de Feltre à Rome, du royaume de Naples en Campanie, de Florence à Venise. Si ses incessants déplacements suggèrent l'instabilité et l'excentricité de Morto, ils semblent également indiquer le caractère impossible de sa quête. Du moins indiquent-ils l'insatisfaction d'un cerveau:

---

<sup>264</sup> [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 223.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. fr. sous la direction de Marie-Odile GOULET-CAZÉ, Paris, 1999, livre 9, p. 1077.

Vasari ne l'exprime pas explicitement, mais il semble qu'il faille lire la *Vie* de Morto comme un constat d'échec. Plusieurs éléments vont dans ce sens. Le nom même du biographié indique dès le départ un individu excentrique, entièrement tourné vers les sous-sols et, en tant que tel, destiné à être englouti par sa passion. D'autre part, la fin de sa vie, marquée par un renoncement brutal à l'art et une mort violente font de ce personnage un «raté».

Si l'on accepte l'idée que Morto se *perd* dans les grottes (abandonnant dans sa chute son activité artistique), il s'agit de se pencher sur le type de travail qu'il y accomplit. Pour faire bref, l'étrangeté et la bizarrerie de Morto se cristallisent, sous terre, dans la *grotesque*. En tant que genre, la grotesque trouve son origine dans la découverte de la *Domus Aurea* de Néron, à Rome, au début des années 1480. Née en Italie, c'est également en terres romaines qu'elle connaît son plein épanouissement, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Reprise d'un genre antique, mais entrant en contradiction avec les valeurs d'équilibre et d'harmonie associées traditionnellement au classicisme, la grotesque est un langage artistique problématique, dont la réception et la compréhension ne sont pas aisées.<sup>268</sup>

Visuellement, la grotesque se distingue par ses combinaisons apparemment invraisemblables et foisonnantes de motifs végétaux, animaux et humains, ainsi que par l'allure fantastique de ses enchaînements de figures. On peut penser ici aux représentations anthropomorphiques, zoomorphiques ou phytomorphiques. Marquée par cet aspect d'assemblage luxuriant et fantaisiste, la grotesque peut être considérée comme un symbole de liberté artistique. Redevable à la seule fantaisie de l'artiste et dépourvue d'ancrage dans le réel, elle est une forme limite de figuration: une représentation de l'irreprésentable. Dans son *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno*, Baldinucci oppose d'ailleurs les peintures, sculptures ou dessins exécutés selon *l'imitazione del Naturale* aux œuvres faites *a grottesche*.<sup>269</sup> Libre de tout référent réel, la grotesque révèle des possibilités infinies. Mais cette liberté fait également d'elle un langage dangereux, ouvert à tous les excès et à tous les dérapages. On a déjà vu que comme pratique combinatoire possédant le pouvoir de donner naissance – par

---

<sup>267</sup> [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 229, note 1.

<sup>268</sup> Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur à l'excellent ouvrage de Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997.

<sup>269</sup> Voir la rubrique «*aggrottescato*», Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, 1691, édition digitale, <http://biblio.cribecu.sns.it/>.

l'image – à ce qui n'existe pas, elle s'apparente à une activité magique. Nous pouvons également remarquer qu'elle renvoie aussi à la sphère menaçante du rêve, dans ce qu'il a de plus intime, de plus inquiétant et de plus incontrôlable. On comprend mieux alors pourquoi la grotesque est souvent considérée comme un emblème de l'esprit de folie et d'étrangeté en art. Le choix vasarien de faire de Morto un peintre de grotesque s'explique de lui-même.

\*\*\*

Au vu de l'étrangeté du portrait vasarien de Morto et étant donné le caractère énigmatique de ce nom, il convient de nous poser une question: Morto da Feltro a-t-il existé ou s'agit-il d'une pure fiction littéraire? A la suite de Paul Barolsky, nous nous proposons d'opter pour la seconde alternative et d'envisager l'artiste comme une construction vasarienne.<sup>270</sup> Porté par une double série d'indices, ce choix permet de soulever certaines hypothèses très séduisantes pour notre propos.

Les premiers arguments sont *internes* au texte vasarien lui-même. Ainsi en va-t-il du nom funèbre porté par l'artiste. Rappelons-nous encore du contenu de l'épithète: la mort m'a tué, moi qui m'appelle Morto. Mais malgré ma mort (ou plutôt: grâce à elle), mes œuvres vivent encore. Il s'agit de l'expression paradigmatique du concept qui sous-tend toute l'entreprise historiographique vasarienne. On peut faire un pas de plus et considérer ce propos comme l'affirmation du *pouvoir* de Vasari. Alors que Morto n'a jamais vécu dans la réalité, il est destiné à vivre éternellement dans les mémoires. Il faut également citer dans cette première catégorie d'arguments la nature *topique* des éléments distinctifs de la *Vie* de Morto. L'artiste est décrit comme un mélancolique et un excentrique; il développe une relation privilégiée avec le sous-sol; il pratique la grotesque, etc. Toutes ces caractéristiques appartiennent plus au monde du *motif* qu'à celui du vécu.

---

<sup>270</sup> A notre connaissance, Paul BAROLSKY est le premier à le faire de manière aussi radicale. Voir *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, pp. 58-59. Tous ne partagent pas son avis. Ainsi, Lynette M. F. BOSCH prend clairement parti contre la thèse de l'identité fictive de Morto. Voir «Men, Myth, Truth», *Oxford Art Journal*, 16, 2, 1993, pp. 62-72 (pp. 66-67). Enfin, André CHASTEL, [Vasari-Chastel] vol. 6, Paris, 1984, p. 221, ne semble pas poser la question qui nous préoccupe. Il remarque bien que «l'identité de Morto da Feltre demeure une énigme.» Il concède aussi qu'il s'agit d'un «artiste mystérieux» et «extravagant». Mais pour expliquer l'identité de Morto, il se contente d'évoquer une possible erreur de Vasari, qui aurait fusionné plusieurs personnes en une seule.

Quant à l'argument *externe* au texte vasarien, aucune œuvre de Morto ne nous est parvenue. Face à cette absence de document autographe, on peut légitimement suspecter qu'il ne reste rien de la main de l'artiste, car ce dernier n'a jamais existé. La seule œuvre dont nous ayons la certitude est faite d'encre et de papier. Elle est issue de l'imagination puissante de Vasari et a pour nom Morto da Feltro. Admettre l'hypothèse que cette figure est fictive nous conduit à faire deux observations. La première concerne le portrait gravé de l'artiste; la seconde son nom.

Il est intéressant de remarquer que tout en donnant des indices de son inexistence, le dispositif des *Vies* présente Morto comme une personnalité réelle. En ouverture de sa biographie, on est confronté au traditionnel portrait d'artiste dans son riche cadre architecturé (fig. 31). Cette présence provoque un certain malaise. De l'intérieur, elle trouble en effet le projet vasarien de ne présenter que des portraits véritables des artistes biographiés. On se souvient de la *Dédicace aux Artistes*, dans laquelle Vasari affirme n'avoir:

«[...] épargné aucun effort, peine ni dépense pour retrouver et placer en tête de leur vie leur portrait.»<sup>271</sup>

Mais comment croire à ces efforts s'il insère dans la série le portrait d'un artiste fantoche? Peut-être faut-il décoder cette insertion comme une manière ludique pour Vasari d'affirmer la toute-puissance de sa plume. Au fil des *Dédicaces* et *Introductions*, il impose le dispositif théorique de ses *Vies*. Mais ces règles établies, lui seul peut choisir de les suivre ou de s'y soustraire.

La puissance de son invention est d'ailleurs confirmée *a posteriori* par un épisode amusant.<sup>272</sup> Confrontés à un tableau provenant du Nord de l'Italie et datant du XVI<sup>e</sup> siècle (il appartient à la collection des Offices), certains observateurs ont conclu à la paternité de Morto. Ils y ont même reconnu un autoportrait. Comment expliquer ce qui est vraisemblablement une erreur d'attribution? Ne disposant d'aucun point de comparaison, les observateurs n'ont pas pu recourir à des critères de style. Sans doute ont-ils alors été influencés par la présence d'un motif iconographique: une tête de mort. Portée par le portraituré, il se peut qu'elle fonctionne

---

<sup>271</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 48.

<sup>272</sup> Il est rapporté par Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, p. 59.



simplement comme symbole traditionnel de la *vanitas*. Il semble cependant que pénétrés par le portrait vasarien de Morto, et sous le charme de la puissance allusive de son nom, les observateurs y aient vu un attribut privilégié de l'artiste. Il leur a alors été facile de faire le lien entre les traits du peintre de grotesques et ceux du portraituré.

La présence de l'effigie de Morto au sein de la série de portraits gravés provoque également un autre type de réaction. Le malaise passé, elle permet de prendre conscience que c'est finalement peut-être la totalité du *continuum* qui est fictive. Cette considération ne vise nullement à mettre en doute l'existence de tous les biographiés. Il s'agit plutôt d'interroger la manière dont Vasari les regroupe et les motivations qui sont à l'origine de tels regroupements. En d'autres termes, il s'agit de considérer le *continuum*, non pas comme un élément réel, mais bien comme un mécanisme de la mise en scène vasarienne (on pourrait d'ailleurs imaginer que les artistes se succèdent dans un ordre différent). Nous avons déjà évoqué la perspective de Vasari lorsqu'il élabore les *Vies* comme une succession alternée de portraits et de biographies: son objectif est de donner l'impression d'une suite ininterrompue de maîtres et d'élèves, contribuant chacun à sa manière au progrès de l'art. Or, il semble bien que le prétendu portrait authentique de la personnalité fictive de Morto (il en est de même de sa *Vie*), provoque un blocage dans le récit vasarien de l'art. Si Morto s'inscrit bien dans la communauté de l'art que constituent les *Vies*, il n'appartient en effet pas du tout à la spirale du progrès décrite par Vasari. La fin de son existence devrait nous en convaincre, puisque Morto y abandonne la peinture et meurt sauvagement au combat.

Cette prise de conscience laisse émerger l'idée de la possible présence, au sein du *continuum*, de certains sous-groupes d'artistes n'entrant pas – ou seulement indirectement – dans l'histoire vasarienne du progrès de l'art. Si tel est bien le cas, Morto n'incarne plus un simple blocage non maîtrisé, mais plutôt le *revers* du modèle à suivre pour parvenir au sommet de l'art, tout comme la grotesque constitue le revers de la pratique picturale contemporaine, marquée par un langage iconographique clair permettant de délivrer un message univoque. C'est alors comme contre exemple qu'il trouve sa place dans les *Vies*; et avec lui tous les mélancoliques, irréguliers et autres excentriques.

Si nous quittons le domaine du portrait pour revenir à celui du nom, la manière dont Vasari présente Morto pourrait faire croire que ce dernier a réellement existé. Nous avons vu avec le Feltrini, que Vasari s'appuie sur le système réel de désignation des personnes, mais qu'il en

modifie les règles afin de servir ses propres intentions. Ainsi, on se souvient qu'au nom du père biologique est substitué celui du père spirituel. Vasari recourt à une transposition similaire dans le cas de Morto. Le système de désignation italien fait souvent recours au lieu d'origine pour préciser l'identité d'un individu et éviter toute confusion avec d'éventuels homonymes. On rencontre par exemple un Jacopo *da* Pontormo, un Benedetto *da* Maiano, ou un Leonardo *da* Vinci.<sup>273</sup> Vasari procède de même avec Morto. Le désignant comme «*da Feltro*», il inscrit son personnage dans un cadre géographique, le village de Feltro, dans le Nord de l'Italie. On est confronté ici à une situation hybride – le cadre de référence est *réel*, alors que le personnage nommé ne l'est pas – pouvant laisser croire que Morto a véritablement existé. L'analyse de son prénom, on l'a vu, trahit cependant son caractère littéraire.

#### **IV. Bilan provisoire: Jacone et Morto**

Au cours de notre présentation des stratégies vasariennes de dénomination des personnes, nous avons privilégié les formules dépréciatives. Cela ne devrait pas surprendre. En tant qu'indice de différence, les surnoms permettent en effet de révéler aussi bien les mécanismes présidant à l'invention-formulation des noms que le paysage idéologique et doctrinal sur lequel ces derniers se détachent. Deux noms ont rythmé cette approche: Jacone, puis Morto *da Feltro*. Traités séparément dans un premier temps, il convient de les mettre en parallèle maintenant.

Une remarque s'impose avant tout. Avec Jacone, nous avons véritablement affaire à un surnom (son nom est Jacopo di Giovanni di Francesco). Ce dernier fonctionne comme dérivation dépréciative du prénom véritable. Les choses sont un peu plus compliquées avec Morto, puisque ce que nous avons considéré comme un surnom est en fait le prénom de l'artiste. Notre démarche semble cependant justifiée, dans la mesure où le personnage de Morto n'ayant pas d'existence réelle (et encore moins de nom), Vasari est tout à fait libre d'inventer le prénom de son choix. Puisqu'il peut choisir le nom de son héros en fonction de l'image qu'il entend donner de lui, il n'est pas abusif de considérer que le prénom fonctionne ici exceptionnellement comme un surnom et l'interpréter comme tel.

---

<sup>273</sup> Ces exemples indiquent bien le lieu d'origine des individus. La compréhension du langage topographique n'est cependant pas toujours aussi facile, dans la mesure où il n'est pas aisé de savoir si le nom se rapporte au lieu quitté, au lieu d'habitation ou à celui auquel l'activité est liée.

Chargés, les deux surnoms concernent des personnages hors-normes. Voyons quels points communs peuvent être mis en évidence.

Jacone et Morto ne bénéficient ni l'un ni l'autre de biographie indépendante. Ils sont donc contraints de partager leur *Vie* avec d'autres artistes. Morto cohabite ainsi avec Feltrini. Quant à Jacone, Vasari émaille d'autres biographies (celles d'Andrea del Sarto, de Pontormo et d'Aristotile da Sangallo) d'anecdotes à son sujet. Le traitement particulier que lui réserve le biographe apparaît notamment dans la manière dont le jeune homme y est présenté. Dans la *Vie* de del Sarto par exemple, Vasari indique d'un côté «les nombreux élèves» qu'a eu le peintre, dont Pontormo et Vasari. Il présente ensuite, séparément, «un autre élève» : Jacone.<sup>274</sup>

Le caractère *à part* de l'artiste apparaît également dans le plus long passage que Vasari lui consacre, dans la *Vie* d'Aristotile da Sangallo. Jacone ne semble pas y bénéficier d'un intérêt direct de la part de Vasari: il n'est présent dans la *Vie* qu'à titre d'ami du biographié. Au vu de cet emboîtement (une *Vie* dans une *Vie*), le nom de Jacone<sup>275</sup> n'apparaît pas dans le titre. Bien que présent dans le *corpus*, il échappe à l'impression de *continuum* artistique créée par la lecture successive des titres des différentes *Vies* ou par la consultation de la table des matières. On retrouve alors avec Jacone le même phénomène que celui que nous avons décrit à propos du portrait de Morto: les deux artistes s'inscrivent dans la communauté artistique instaurée par les *Vies*, sans cependant appartenir à la spirale du progrès décrite par Vasari.

Le champ pictural exploré par les deux artistes indique également le statut intermédiaire qui est le leur, à la fois *à l'intérieur* et *à l'extérieur* des *Vies*. Tout comme Morto, Jacone se distingue en effet par la pratique de la grotesque. Or, ce genre peut être considéré comme le revers négatif de la pratique artistique officielle. De même que la peinture qu'ils pratiquent, les deux artistes sont alors intégrés au texte, mais à titre de contre-exemples, de modèles à rejeter afin de parvenir au sommet de l'art.

L'approche vasarienne de leur pratique est cependant différente. Morto est présenté dès le début comme un mélancolique. En tant que tel, il s'intéresse aux grotesques et est voué, dès le départ, à l'échec. Vasari insiste au contraire sur le potentiel gâché de Jacone. Il raconte ainsi qu'à la vue de ses premiers travaux,

---

<sup>274</sup> [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 81.

<sup>275</sup> Il en va de même de celui de Francesco Ubertini, autre ami d'Aristotile présenté dans le chapitre.

«[...] on pensait vraiment qu'il produirait de grandes choses [...].»<sup>276</sup>

On sent néanmoins que cet espoir sera déçu. Vasari ne tarde d'ailleurs pas à en expliquer les raisons. A propos du comportement de Jacone, il dit:

«[...] il eut toujours l'esprit plus à se donner du bon temps, à plaisanter et à festoyer avec ses amis qu'à étudier [...].»

Les conséquences de cette fainéantise ne se font pas attendre:

«[dès lors] , il se mit plutôt à désapprendre qu'à apprendre.»

Une seule activité picturale échappe à la paresse de Jacone: il collabore avec Pontormo à la réalisation de grotesques et de

«[...] petits travaux qu'il est inutile de mentionner.»

Entre Morto et Jacone, on assiste à une mise en scène strictement inversée. Le premier travaille trop et se perd *par excès* de recherche, alors que le second est peu prolifique. C'est à *défaut* de mieux – et en dépit de ses débuts prometteurs – qu'il se contente de produire des grotesques. Si la perspective est renversée, la ligne d'horizon est identique. Vasari, on s'en souvient, insiste sur le portrait humoral de Morto. Et décrivant Jacone comme paresseux et inactif, il place son personnage sous le signe de l'*acedia*, qui n'est autre qu'une forme particulière de mélancolie. Soumis tous deux à la mauvaise influence de la mélancolie, Morto et Jacone sont ainsi victimes d'un traitement négatif de la part de Vasari, et avec eux leur genre de prédilection, la grotesque.

Nous connaissons mal le travail des deux hommes. Alors qu'aucune œuvre autographe de Morto n'est connue, le *corpus* de celles de Jacone doit encore être établi. En dépit du portrait dressé par Vasari, il semble cependant qu'il n'a pas peint uniquement des grotesques, mais qu'il a aussi exécuté des peintures religieuses.<sup>277</sup> Cette observation nous oblige à distinguer

---

<sup>276</sup> Toutes les citations concernant Jacone sont tirées de [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 261-263.

<sup>277</sup> Voir à ce sujet Ugo PROCACCI, «Di Jacone scolare di Andrea del Sarto», *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortone, 1979, 5, 18, pp. 447-473 et Philippe / Anne FABRE, «Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto», *Paragone*, 42, 25, janvier 1991, pp. 15-18.

une fois de plus deux niveaux de réalité. D'un côté, il y a les faits, la vie réelle et vécue de Jacone; de l'autre, il y a le récit qu'en fait Vasari, marqué par la manipulation et la fiction.

Un dernier point commun doit être mis en évidence entre Morto et Jacone: leur fin misérable. Morto renonce à la peinture pour devenir soldat. Il meurt au combat, au cours de la bataille de Zara. La brutalité de la mort est encore plus marquée chez Jacone:

«Finalement, malade, sans personne pour le soigner car il était pauvre et handicapé par ses jambes qui refusaient de le porter, il mourut de privations dans la bicoque qu'il possédait, dans une petite rue, ou plutôt une ruelle, appelée Codarimessa, en 1553.»

Pauvreté, maladie et mort solitaire: telles sont les caractéristiques de la mort de Jacone. Elles se révèlent d'autant plus éloquents si on les replace dans le contexte de la rencontre entre l'artiste et Vasari que nous avons déjà commentée. Au contraire de son ennemi Jacone, Vasari y est riche et respecté; il possède un serviteur et un cheval; enfin, il est bien portant et non moins bien vêtu. De manière emblématique, cette rencontre permet de thématiser l'opposition cinglante entre le succès du modèle courtisan et l'échec d'une vie excentrique.

Sa lecture permet de quitter le domaine individuel pour celui du *type*. Pauvreté, maladie et mort solitaire ne sont en effet pas propre à Jacone. Elles constituent au contraire les traits récurrents de tous les artistes excentriques. Par la répétition de ces *topoi*, Vasari parvient à instaurer, au sein du *continuum* d'artistes, un sous-groupe partageant une certaine communauté d'esprit. C'est à ce regroupement fictif d'artistes, que nous souhaitons consacrer la seconde partie. Dans la double perspective de la manipulation des noms (du type Morto da Feltro-Feltrinelli) et de la répétition de certains motifs (tels que ceux mis en évidence chez Jacone et Morto), nous allons tenter de saisir les enjeux de cette élaboration communautaire. Plus encore, nous tenterons de révéler la manière dont ce regroupement prend souvent l'apparence d'une *famille spirituelle* et d'une *filiation*.

## DEUXIEME PARTIE

### LA FAMILLE VASARIENNE DE L'ART

#### I. Les *Vies*: un roman familial

Au cours de la première partie, nous avons proposé de considérer les *Vies* comme une mise en récit rétrospective et orientée des faits relatifs à l'art et aux artistes. L'analyse de la vignette inaugurale a ainsi permis de montrer comment Vasari se place dans une position d'au-delà et comment il y raconte l'évolution de l'art, depuis ses origines jusqu'à son apogée. Formuler cela, c'est accepter que les *Vies* se présentent véritablement comme une Histoire de l'art au sens de récit historique.

Dans cette perspective, chaque biographie est perçue comme une unité cohérente, composée d'éléments significatifs soigneusement sélectionnés et mis en scène de manière consciente. Dans un article consacré à l'«illusion biographique», Pierre Bourdieu remarque d'ailleurs qu'une vie:

«[...] est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire.»<sup>278</sup>

Considérée comme une unité signifiante et orientée, chaque *Vie* ne prend cependant tout son sens qu'en relation avec les autres biographies du *corpus*. Le tour de force vasarien relève en effet de l'intégration de chaque *Vie* – de chaque artiste – dans un programme global unifié: la conquête du progrès de l'art. Si chaque peintre, sculpteur et architecte doit alors se faire un nom et si chaque *Vie* est inscrite sous le signe de la réussite individuelle, la réputation de chaque artiste dépend de la tradition à laquelle il est associé. Le programme de la *Camera della Fama* illustre parfaitement cet état d'esprit. Il en est de même du choix vasarien de placer la jeune Académie sous le patronage de Michel-Ange. Au bénéfice d'un nom, chaque artiste verra à son tour sa réputation rejaillir sur les élèves ayant profité de son enseignement.

---

<sup>278</sup> Pierre BOURDIEU, «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 63, 1986, pp. 69-72 (p. 69). Arthur DANTO considère également que l'histoire prend la forme d'un récit. Voir *Narration and Knowledge*, New York, 1985.

Instaurant un vaste réseau entre les biographiés, la renommée reflète le besoin d'ancrer l'œuvre d'un individu dans une lignée et installe un climat de *continuum* cohérent au travers des *Vies*. Les artistes y sont unis les uns aux autres, dans une relation de maître à élèves. Afin de renforcer ce tissu relationnel, Vasari aménage des regroupements d'artistes plus marqués. De types familiaux, ces rassemblements relèvent plus de la fiction que de la réalité.<sup>279</sup> La filiation spirituelle y remplace la filiation réelle; la généalogie fictive y remplaçant la généalogie physique. Sur les traces de Giotto, nous allons voir comment Vasari élabore ces regroupements et quels en sont les enjeux

### 1. Giotto ou l'enfance de l'histoire de l'art comme filiation<sup>280</sup>

Faisant son entrée en septième position de la première partie des *Vies*, Giotto est présenté comme le véritable initiateur de l'art moderne: pour Vasari, le retour du portrait individuel chez cet artiste marque le début de la première étape sur la voie du progrès artistique. Au bénéfice d'une telle mise en scène, Giotto est traditionnellement considéré comme le représentant parfait de l'enfance de l'art. Matérialisant la naissance de l'art, la *Vie* de Giotto est également perçue comme le berceau de son histoire. Placée sous le signe du *début* – de l'art et de son histoire – la biographie donne un accès privilégié à la pensée sous-jacente des *Vies*. Plus, elle permet de saisir la manière dont Vasari conçoit son discours comme une histoire de généalogie et de filiation.

Dès le début, Vasari place la *Vie* de Giotto sous le signe de la légende:<sup>281</sup>

«Après tant d'années de guerres et de malheurs, les règles de la bonne peinture et de ses différentes techniques avaient été oubliées. Giotto seul, bien que né parmi des artistes médiocres, les ressuscita et, par un don de Dieu, les ramena des erreurs où elles se perdaient vers une voie que l'on peut considérer comme la meilleure. Ce fut un vrai miracle qu'une époque aussi grossière et si maladroite ait pu permettre à

---

<sup>279</sup> Si ces regroupements familiaux constituent essentiellement un effet de mise en scène, cette construction est ancrée dans une pratique sociale réelle. Il semble qu'à la Renaissance, la peinture et la sculpture se pratiquent par tradition familiale. Peter BURKE remarque d'ailleurs, qu'à l'époque, un artiste avait une chance sur deux d'avoir des parents exerçant une activité artistique. Voir, *La Renaissance en Italie*, [1986], trad. fr., Paris, 1991, p. 61 et suivantes.

<sup>280</sup> Voir Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, University Park, 1990 (à propos du cas Giotto, voir plus spécialement les pages 20-24) ; et du même auteur, le chapitre intitulé «Fathers and Sons» dans *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, Pennsylvanie, 1991, pp. 69-70.

<sup>281</sup> Le texte classique sur la légende d'artiste: Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, [1979], trad. fr., Paris, 1987. Les pages 49 et suivantes concernent plus particulièrement Giotto.

Giotto de faire revivre le dessin que les artistes de ces temps ignoraient presque totalement.»<sup>282</sup>

Dans ce passage, Giotto est présenté comme l'acteur miraculeux de la renaissance de l'art. De manière évidente, Vasari forge devant nous la légende de l'artiste. Cette aura légendaire teinte d'ailleurs toute la *Vie* du peintre. Elle est particulièrement frappante lorsque Vasari raconte la rencontre entre le jeune Giotto et celui qui deviendra son maître, Cimabue. L'épisode est très connu. Nous ne résistons cependant pas au plaisir de le relire:

«Un jour qu'il se rendait pour affaires de Florence à Vespignano, Cimabue trouva Giotto; tout en faisant paître son troupeau, l'enfant dessinait une brebis d'après nature sur une pierre plate et polie, à l'aide d'une pierre légèrement pointue, sans autre maître que la nature. Cimabue s'arrêta émerveillé et lui demanda s'il voulait venir avec lui; l'enfant répondit qu'il irait volontiers si son père y consentait. Bondone accepta de bon cœur la proposition de Cimabue, heureux de voir son fils partir avec lui pour Florence.»<sup>283</sup>

Cet épisode bucolique aux relents de conte populaire – le «un jour» inaugural faisant instinctivement penser au «il était une fois» propre à ce genre – cache de nombreux enjeux théoriques. Issu du grand répertoire de légende d'artistes<sup>284</sup>, c'est surtout le transfert de Giotto, de la responsabilité de son père à celle de Cimabue, qui nous intéresse. Mais d'autres aspects récurrents des *Vies* peuvent également être mis en évidence. Ainsi en est-il du caractère totalement inopiné, voire improbable, de la rencontre entre le petit berger et l'homme de passage ou de la description du talent inné du jeune Giotto. Sans maître, mais doué de nombreux dons personnels, il apprend de la seule observation de la nature. Vasari insiste volontairement sur le caractère autodidacte de Giotto: sa réussite n'en sera que plus admirable. On ne peut comprendre la rencontre Giotto-Cimabue que dans son propre contexte. La structure même de la biographie mérite alors un commentaire. Ce n'est en effet qu'*après* avoir présenté Giotto comme un «vrai miracle» que Vasari fait intervenir Cimabue. Il laisse ainsi

---

<sup>282</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, 1981, p. 102.

<sup>283</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 102. Cet épisode est commenté par Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, pp. 20-24. Voir également Johanne LAMOUREUX, «La mort de l'artiste et la naissance d'un genre», *Images de l'artiste-Künstlerbilder*, sous la direction de Pascal Griener et Peter J. Schneemann, Colloque du C.I.H.A (Université de Lausanne, 9-12 juin 1994), Berne, 1998, pp. 183-203 (pp. 185-186).

<sup>284</sup> A quelques détails près, on trouve déjà la même anecdote chez Ghiberti. Voir Lorenzo GHIBERTI, *Art moderne: second livre des Commentarii*, [vers 1447], trad. fr. Giorgia Bongiorno, Paris, 2000, pp. 37-38. A propos des sources de la *Vie* de Giotto, voir Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, 1995, pp. 287-320.



lire entre les lignes que le prodige giottesque n'est compréhensible qu'en relation – en comparaison – avec Cimabue, découvreur du talent du jeune homme et surtout, premier biographié des *Vies*.

Une lecture attentive du passage permet de constater que le père du jeune homme (il est absent de la rencontre à proprement parler, mais intervient dans la seconde phase de l'épisode) joue un rôle stratégique. Il est vrai que Vasari présente Bondone comme un père idéal. Il ne s'offusque pas que son fils passe son temps à dessiner. Plus encore, il encourage cette vocation, puisqu'il permet à Cimabue d'emmener le jeune garçon avec lui. Vasari nous dit même qu'il est «heureux» de ce départ. Le ton plaisant du narrateur laisse croire que le comportement de Bondone est ordinaire. La lecture d'autres *Vies* nous convainc cependant du contraire. De nombreuses pages y racontent en effet comment des géniteurs autoritaires s'opposent au désir de leur fils. L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de Michel-Ange: à en croire Vasari, «son père et ses aînés le grondaient et parfois le battaient».<sup>285</sup>

Le caractère affable et l'approbation de Bondone sont d'autant plus frappants qu'il n'est que «laboureur et homme inculte».<sup>286</sup> La réussite de Giotto n'en sera que plus éclatante. Après avoir débuté sa vie de manière modeste, comme gardien de chèvres et fils de paysan, il gravit les échelons sociaux, par la force de son talent et la rigueur de son travail. Avec une satisfaction évidente, Vasari se répand longuement sur les succès remportés par Giotto. Il raconte qu'il obtient «une immense réputation», qu'il est «comblé de biens» et «auréolé de gloire», qu'il reçoit de la République de Florence «le titre de citoyen» et «une pension annuelle de cent florins d'or, somme considérable pour l'époque», enfin, qu'il est nommé «directeur des travaux» de la ville.<sup>287</sup> Illustrant à la perfection le dogme de la réussite individuelle auquel Vasari est très attaché et dont il fait l'un des moteurs des *Vies*, Giotto devient un grand homme, avant Léonard, Raphaël et Michel-Ange.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, p. 186. Le motif de l'opposition parentale est omniprésent au cours des *Vies*. Voir par exemple les chapitres consacrés à Domenico Ghirlandaio, à Cellini et à Vasari lui-même. Pour le personnage du père idéal, voir la biographie de Giuliano de Maiano ou de Léonard de Vinci.

<sup>286</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 102.

<sup>287</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, pp. 107, 112 et 116.

<sup>288</sup> La célèbre anecdote du «O» de Giotto présente d'ailleurs l'artiste comme le type de Michel-Ange. Ayant probablement sa source dans la légende de la ligne parfaite d'Apelle (Plin, *Histoire Naturelle*, chap. 35), elle permet aussi de faire de Giotto l'Apelle italien moderne. Voir Paul BAROLSKY, *Michelangelo's Nose. A Myth ant its Maker*, University Park & Londres, 1990, pp. 134-138, ainsi que Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, p. 309 et suivantes.

Il est important de mentionner ici que Vasari présente Cimabue comme le descendant d'une noble famille. Enfant de la nature, Giotto quittant son père pour suivre son nouveau maître, rejoint alors cette noble communauté. Plus qu'une aristocratie réelle, il semble que Vasari thématise ici la noblesse même de l'art. Et, à la suite de Cimabue, Giotto et tous les artistes lui succédant sont appelés à être membres de cette grande famille.

La rencontre Giotto-Cimabue occupe une place particulière dans ce contexte familial. Mettant en scène l'artiste qui incarne l'enfance de l'art, l'épisode constitue en effet la *matrice* de la généalogisation fictive des *Vies*. On y assiste ainsi à la constitution d'une filiation spirituelle entre les «premiers» artistes (tel est en tout cas le sens du dispositif vasarien). La thématization de cette filiation se fait par le biais d'une passation de pouvoir: Giotto quitte son père biologique (Bondone) pour suivre son nouveau maître, son père spirituel, Cimabue. Inaugurant le roman familial des *Vies*, ce transfert s'opère en douceur. Bondone accepte sans difficulté de voir son fils partir pour Florence et le rapprochement Giotto-Cimabue est présenté comme spontané. Le père adoptif de Giotto se révèle alors paradoxalement plus «naturel» que son vrai père, maître et élève partageant le même talent artistique inné et appartenant à la même communauté d'esprit.

Le lien spirituel unissant les deux hommes est adroitement mis en scène par Vasari. La lecture parallèle de leur *Vie* laisse en effet voir un jeu d'échos et de reprises significatif. Nous aurons l'occasion de voir comment l'ouverture même des deux biographies – marquée par le miracle et l'origine quasi céleste des deux hommes – est semblable. La suite du récit est également éloquente. Giotto se voit confier par son père la tâche de faire paître les moutons. Alors qu'il garde le troupeau, Vasari raconte que:

«[...] par *inclination naturelle*, il passait son temps à dessiner sur les pierres, sur la terre ou le sable ce qu'il avait sous les yeux ou ce que lui inspirait son imagination.»<sup>289</sup>

De son côté, Cimabue placé par son père auprès d'un parent chargé de lui apprendre la grammaire:

---

<sup>289</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 102.

«[...] consacrait toutes ses journées à ce qui l'attirait *spontanément*: peindre, sur des albums et des feuillets, hommes, chevaux, maisons, avec toutes sortes de motifs imaginaires.»<sup>290</sup>

Au-delà des écarts (notamment la différence de contexte des épisodes: naturel pour Giotto / d'étude pour Cimabue), le schéma est identique. Au détriment de l'activité imposée par leur père, les deux garçons sont naturellement appelés par l'art. Et conscients de ne pouvoir lutter contre cette inclination, les deux pères acceptent les aspirations artistiques de leur fils et encouragent leur vocation. On a déjà eu l'occasion d'analyser le comportement de Bondone. Quant au père de Cimabue, il place le jeune homme auprès des «quelques peintres de Grèce» chargés du décor de Sainte-Marie-Nouvelle que Cimabue passait des journées entières à observer.

Dans les deux cas, on assiste au passage de la sphère paternelle à la sphère artistique. Avec Giotto, le transfert est cependant plus net. La rencontre entre le jeune homme et son futur maître constitue un moment stratégique, marqué par la séparation du père réel et l'affiliation au père spirituel. Ce père spirituel n'est pas *n'importe qui*. Il est unique, identifié, nommé: c'est Cimabue, le premier biographié des *Vies*.

Au contraire, Cimabue apprend son art auprès d'un groupe informe et anonyme d'artistes. Si friand de détails, si gourmand d'anecdotes, Vasari n'en dit presque rien hormis qu'ils sont grecs.<sup>291</sup> Et le seul commentaire à leur propos est très négatif:

«Ceux-ci, qui n'avaient cure de progrès, travaillaient comme on peut le voir aujourd'hui, c'est-à-dire non pas dans la bonne manière grecque de l'Antiquité, mais dans celle des Grecs modernes, alors si grossière.»<sup>292</sup>

La seule fonction de ces artistes est alors de forger le paysage culturel sur lequel la figure légendaire de Cimabue – et les autres biographiés à sa suite – se dessine, par contraste. Car si ses maîtres ne se soucient pas de progrès et peignent d'une manière grossière, Cimabue fait progresser l'art. C'est d'ailleurs en tant que tel qu'il se fait un nom. Comme tel qu'il inaugure

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>291</sup> «Le gouvernement de la cité avait en effet fait venir à Florence quelques peintres de Grèce [...]», *ibid.*

<sup>292</sup> *Ibid.*

les *Vies*, conçues comme une immense chaîne ininterrompue d'individus participant tous au même objectif commun, le progrès de l'art.

### 1.1. *Primi lumi* <sup>293</sup>

Le transfert généalogique auquel on assiste au cours de la rencontre Giotto-Cimabue inaugure magistralement les fondements mêmes de la dynamique de l'histoire vasarienne de l'art. Si l'on garde à l'esprit la manière dont le récit de la rencontre se place *après* la présentation miraculeuse de Giotto, et au vu de ce qui a été dit précédemment, on comprend que Vasari superpose le thème familial et celui de l'imitation-dépassement du maître, devenu à l'occasion père spirituel.

Touchant à ces thèmes essentiels, la rencontre Cimabue-Giotto possède également des enjeux concernant un sujet qui nous est désormais familier: le nom. Le vieux maître incarne le premier nom propre des *Vies*. Nommé et au bénéfice d'une identité – promotion rendue visible par l'existence même de sa *Vie* d'encre et de papier – Cimabue inaugure l'entreprise vasarienne comme succession de noms, au sein de la filiation vasarienne de l'art. Dans ce contexte, on ne peut que regretter qu'il n'y ait pas de résonance directe entre «Cimabue» et «Giotto». Il n'existe pas non plus d'explication satisfaisante pour l'appellation à consonance bovine du vieux maître. D'après Chastel, cela pourrait signifier entêté (tête de bœuf) ou hautain (écorneur).<sup>294</sup> Quant à Barolsky, il ne propose pas de commentaire pour le vocable «Cimabue». Il suggère pourtant une lecture astucieuse du prénom de l'artiste: Giovanni.<sup>295</sup> Il établit ainsi une correspondance entre le personnage des *Vies* et le héros biblique Jean-Baptiste. Tous deux portent le même prénom (Giovanni-Jean) et introduisent le motif de la lumière dans un âge de ténèbres. Enfin, alors que le héros biblique annonce la venue du Christ,<sup>296</sup> Cimabue annonce celle du miraculeux Giotto.

---

<sup>293</sup> Sur le vocabulaire vasarien de la lumière, voir Roland LE MOLLÉ, «Significato di "luce" et "lume" nelle *Vite del Vasari*», *Il Vasari Storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV Centenario della morte* (Arezzo-Florence 2-8 septembre 1974), Florence, 1976, pp. 163-177. L'auteur évoque brièvement le cas de la *Vie* de Cimabue, pp. 166-167.

<sup>294</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 24, note 3.

<sup>295</sup> Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, p. 4.

<sup>296</sup> Jean 1, 6-9.

Le motif de la lumière est omniprésent dans la *Vie* de Cimabue. On ne dénombre pas moins de quatre occurrences de *lume*. Sans recourir directement au terme, l'építaphe de l'artiste joue également sur la même thématique. On y lit:

«*Nunc tenet astra poli*»<sup>297</sup>,

que l'on peut traduire par «Maintenant, il domine les astres du ciel». De manière allusive, Cimabue est ainsi présenté comme L'Etoile parmi les étoiles.

Au-delà de ces considérations terminologiques, il semble bien que c'est par l'entremise d'un dégradé d'ombres et de lueurs que Vasari thématise la relation entre le maître et l'élève, sur la voie de l'imitation puis du dépassement. Encore une fois, revenons au texte. Tout comme la biographie de Giotto, celle de Cimabue s'ouvre dans une aura de légende très marquée:

«L'interminable déluge de maux qui avait englouti et noyé la malheureuse Italie n'avait pas seulement ruiné tous les édifices dignes de ce nom, mais aussi, ce qui était plus grave, réduit à néant le nombre des artistes. C'est alors que la Providence fit naître, en la cité de Florence, l'an 1240, pour apporter les *premières lueurs* à l'art de peindre, Giovanni qui tenait son nom de la noble famille des Cimabue.»<sup>298</sup>

Cimabue et Giotto voient ainsi le jour dans un contexte hostile, par la volonté même du ciel.<sup>299</sup> Mais à la différence des lignes concernant la naissance de Giotto, celles consacrées à Cimabue sont marquées par une référence à la lumière: Cimabue apporte «les premières lueurs à l'art de peindre». On ne pourrait y voir qu'une formule facile. La récurrence du motif et sa lente évolution au cours du texte nous persuade cependant du contraire. Ainsi, Vasari répète plus loin:

---

<sup>297</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 2, p. 42.

<sup>298</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 17.

<sup>299</sup> Le thème n'apparaît qu'en filigrane ici mais il y aurait sans doute beaucoup à apprendre de l'observation du lieu et de la disposition des astres au moment de la venue au monde des artistes. Il semble qu'à travers les *Vies*, Vasari élabore une «mythologie de la naissance» de l'artiste. Selon cette mythologie, les biographiés correspondent à plusieurs catégories: il y a les saturniens, les mercuriens (Le Parmesan), les vénusiens (Filippo Lippi), etc. Des amorces récentes à ce sujet se trouvent chez Don RIGGS, «Was Michelangelo Born under Saturn?», *Sixteenth Century Journal*, 26/1, 1995, pp. 99-121. Voir également Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, édition commentée par Robert Klein, Florence, 1974. Chap. IX, pour la description des «sept gouverneurs» de la peinture dont la manière particulière correspond à leur type astral.

«[...] au milieu de tant de ténèbres, Cimabue avait pu avoir tant de *clartés*.»<sup>300</sup>

Le contraste ténèbres / clartés oppose, sur le mode métaphorique, le mauvais art grec et le bon art moderne dont l'artiste est le précurseur. Maintenant en faveur de Cimabue, le motif de la lumière finit toutefois par se retourner contre lui. La clarté apportée par l'artiste est alors obscurcie par la présence de son disciple Giotto:

«Je ne me laisserai pas de dire que, si à la gloire de Cimabue n'avait fait écran le grand nom de Giotto, sa réputation eût été supérieure. Dante le montre bien qui, dans sa *Divine Comédie*, faisant allusion dans le XI<sup>e</sup> chant du *Purgatoire* à cette inscription, a écrit: *Cimabue avait cru, dans la peinture, être maître du champ, et maintenant Giotto a la faveur, en sorte que le renom du premier obscurcit.*»<sup>301</sup>

Ce n'est donc qu'indirectement, par le recours à la licence poétique et à l'autorité de Dante, que Vasari projette une ombre sur le portrait qu'il dresse de Cimabue. Reprenant à son compte le propos du poète, il insiste cependant:

«[...] Giotto obscurcit *réellement* sa renommée, comme une grande lumière l'éclat d'une moins puissante. Bien que Cimabue fût pour ainsi dire la source première du renouveau de la peinture, Giotto, issu de lui, animé par une louable ambition et aidé par le ciel et la nature, fut néanmoins celui dont l'élévation d'esprit supérieure ouvrit la porte de la vérité à ceux qui ont par la suite mené cet art à la perfection et à l'apogée où nous le voyons en notre siècle.»<sup>302</sup>

Placé en début des *Vies*, dans la première biographie du *corpus*, ce passage pose les enjeux essentiels de l'entreprise vasarienne. Les artistes y sont présentés comme membres d'une même famille, dans un processus dynamique d'imitation-dépassement mutuel. Cimabue introduit le motif du progrès de l'art, mais ce dernier est perçu comme imparfait. Plusieurs autres pages de la biographie insistent sur le caractère relatif de l'amélioration apportée par l'artiste: il introduit un «*certain progrès*»; il «*commençait à faire des progrès*» ou encore son évolution est seulement «*partielle*».

---

<sup>300</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 21

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>302</sup> *Ibid.*

Observons maintenant la façon dont Giotto est présenté. De manière très intéressante, on assiste à un renversement radical de perspective. Du point de vue artistique, Giotto fixe la norme et Cimabue est défini – négativement – par rapport à lui. Du point de vue humain, c'est le contraire qui se produit. Cette fois, Cimabue constitue la référence et Giotto est exposé comme «issu de lui». La version italienne dit *suo creato* (le *suo* renvoyant à Cimabue).<sup>303</sup> Cette formulation appelle un commentaire.

La première définition de *creato* renvoie au *creatus* latin.<sup>304</sup> Issu du verbe *creo* (dont le premier sens est «créer», «engendrer»), *creatus* peut signifier «né de, fils de». Le verbe italien *creare* est d'ailleurs synonyme, à un niveau métaphorique, du verbe *generare* (engendrer, créer). La deuxième explication de *creato* concerne l'usage fait du terme. Associé à *mal* ou à *ben*, il signifie l'éducation particulière reçue par un individu: *mal creato* renvoie à une personne dont la formation laisse à désirer; *ben creato* indique la bonne éducation ainsi que le savoir-vivre de l'individu mentionné. La formule choisie par Vasari semble comporter une trace de ces deux définitions. A un premier degré, nous lisons *suo creato* comme la volonté vasarienne de présenter Giotto comme un disciple de Cimabue, formé et éduqué par lui. C'est dans ce sens que Chastel traduit «[p]rese in Milano Salaì milanese per suo creato [...]»<sup>305</sup> par «[à] Milan, il prit pour élève le Milanais Salaì [...]»<sup>306</sup>, dans la *Vie* de Léonard. Dans la mesure où *creare* signifie également *generare*, nous lisons cependant également l'expression comme le récit elliptique d'une naissance: *disciple* de Cimabue, Giotto est également *engendré* par lui. Plus que son élève, il est son fils même.

On comprend mieux l'importance du rapport que Vasari instaure entre Cimabue et Giotto si l'on se souvient de l'origine dantesque de la juxtaposition de leur deux noms:<sup>307</sup>

«Credette Cimabue ne la pittura  
tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,  
sì che la fama colui è scura.»<sup>308</sup>

<sup>303</sup> Voir l'édition digitale des *Vies* [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 2, p. 44.

<sup>304</sup> Voir *Il vocabolario degli Accademici della Crusca*, édition digitalisée du premier dictionnaire de la langue italienne, dans son édition de 1612, sous la direction de Mirella Sessa / Umberto Parrini: [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it).

<sup>305</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 28.

<sup>306</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 43.

<sup>307</sup> Voir à nouveau Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, p. 49 et suivantes. Voir également Ernst KRIS, «L'image de l'artiste. Etude psychologique du rôle de la tradition dans les anciennes biographies», *Psychoanalyse de l'art*, [1952], trad. fr., Paris, 1978, pp. 78-103 (pp. 83-84).

Au chant XI du *Purgatoire*, Dante nous apprend que la renommée du vieux Cimabue est éclipsée par celle de Giotto. Contrairement à ce que certains commentateurs ont pensé, l'auteur ne cherche pas à faire référence à un conflit historique entre les deux générations d'artistes. Les vers précédant la citation indiquent d'ailleurs clairement que le propos est moral: «O veine gloire de la puissance humaine!» Il semble dès lors que la véritable intention de Dante est de mettre son lecteur en garde contre le caractère éphémère de la gloire terrestre. C'est afin d'illustrer la manière dont le succès de l'un est vite remplacé par celui de l'autre qu'il fait référence aux deux hommes.

Porté par des traditions orales florentines, Vasari s'empare de ce commentaire. Le détachant de son origine poético-morale et l'intégrant dans le contexte des *Vies*, il en fait considérablement évoluer le sens. D'exemple édifiant, la relation Cimabue-Giotto se mue alors en *explication historique*: Cimabue devient le véritable maître de Giotto. Une lecture attentive de la *Vie* de Giotto permet de remarquer que le texte vasarien porte la trace de ce transfert du domaine poétique au domaine historique. Après avoir cité les vers de Dante évoquant Cimabue et Giotto, Vasari note que «Giotto obscurcit *réellement* (*veramente*)» la renommée de Cimabue.

Cette interprétation ne repose cependant sur aucune documentation ni aucune référence au style des deux artistes. Giotto surpasse d'ailleurs son maître parce qu'il développe son propre style. Renonçant à imiter la manière de Cimabue, encore inscrit dans la tradition de l'art grec, il se distingue par une approche naturaliste, directement dérivée de l'observation du monde environnant. Le fait qu'il passait tout son temps à dessiner sur les pierres, sur la terre ou le sable ce qu'il avait sous les yeux prend tout son sens ici. Il est également intéressant de remarquer que le traité d'Alberti cite déjà Giotto pour illustrer la nécessité d'examiner très attentivement la nature, dans le contexte de l'expression des mouvements de l'âme par le biais des mouvements du corps, dans la peinture d'histoire. L'auteur du *De Pictura* fait ainsi l'éloge:

«[...] de ce navire peint à Rome où notre peintre d'Etrurie, Giotto, a montré les onze apôtres frappés de crainte et de stupeur parce qu'ils voient leur compagnon marcher sur les eaux, chacun laissant voir sur son visage et dans son corps tout entier le signe

---

<sup>308</sup> DANTE, *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, texte original et traduction de Jacqueline Risset, Paris, 1988, p. 106. L'auteur en donne la traduction française suivante: «Cimabue crut, dans la peinture, / tenir le champ, et Giotto à présent a le cri, / si bien que la gloire de l'autre est obscure».



du trouble de son âme, de telle sorte que les mouvements différents des affects apparaissent en chacun.»<sup>309</sup>

Pour renforcer le sens de son «affabulation historique», Vasari choisit paradoxalement de recourir à l'élaboration d'un autre mythe. Il adopte alors une mise en scène filiale, dans le but d'améliorer l'image mythique de Giotto et de donner naissance aux *Vies* comme généalogie.

## 1.2. Tommaso di Stefano dit «Giottino»

Conscient du complexe dispositif fictionnel et familial mis en place par Vasari, observons brièvement la succession de Giotto en la personne de Giottino. Son nom et la figure à laquelle il renvoie permettent d'apporter de nouveaux éléments par rapport à la relation Cimabue-Giotto.

Alors que ces deux hommes sont des figures historiques (même si l'on sait peu de choses de Cimabue), Giottino relève de la pure fiction vasarienne. Ne se contentant plus d'instaurer une relation fictive entre deux personnalités réelles, Vasari crée un artiste de toute pièce. D'autre part, le nom même de l'héritier rend visible – audible – la relation intime qui le lie à Giotto. Présenté officiellement comme Tommaso di Stefano (du nom de son père biologique), l'artiste se fait appeler Giottino. Au vu de ce que nous avons dit précédemment, le sens de cette appellation se comprend aisément. Relisons cependant Vasari puisqu'il prend la peine d'expliquer les choses à plusieurs reprises :

«Né en 1324, il apprit de son père les premiers fondements de la peinture. Tout jeune encore, il décida d'imiter au maximum, avec un grand zèle, la manière de Giotto plutôt que celle de son père Stefano. Il le fit si bien qu'il y gagna, en plus d'un style bien supérieur à celui de son maître, le surnom de Giottino qui ne le quitta jamais. Beaucoup crurent même, de par son style comme de par son nom, qu'il était fils de Giotto; ce qui est une grave erreur.»<sup>310</sup>

De même que dans les exemples précédents, on est confronté au motif du transfert de paternité, cette fois cependant, Giottino apprend les rudiments de l'art avec son propre père et choisit lui-même de renoncer à cette formation paternelle pour s'affilier à Giotto. Le passage

---

<sup>309</sup> Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, [1435], trad. fr., Paris, 1992, livre 2, 42, p. 179. L'œuvre décrite par Alberti n'est autre que *La Navicella*, exécutée par Giotto dans l'ancienne basilique Saint-Pierre vers 1310.

<sup>310</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 255.

père biologique / père spirituel n'en est que plus important. Il semble en effet que Vasari veuille couper tout contact entre le père et le fils. Surtout, il exclut le premier de la grande famille de l'art. Le changement d'appellation de son fils indique symboliquement cette exclusion. En effet, le «di Stefano» – trace de l'origine paternelle réelle de l'artiste – est supprimé et remplacé par un sobriquet dont la consonance typique renvoie directement au nouveau père, spirituel, de l'artiste.

Vasari donne d'autres commentaires un peu plus loin:

«Par tous ces travaux Giottino avait acquis un grand renom; il imitait si bien son maître [...] à la fois dans le dessin et dans l'invention que, pensait-on, *l'esprit de Giotto était passé en lui* pour la vivacité des couleurs et l'expérience du dessin.»<sup>311</sup>

Dans ce passage, le biographe évoque la renommée de l'artiste. Si l'on se souvient ici de la synonymie nom-renom (la version italienne indique d'ailleurs *buon nome*<sup>312</sup>) on comprend tout ce que le succès de *Giottino* doit à son illustre maître. A travers «Giottino», c'est «Giotto» qui résonne à nos oreilles. De plus, l'imitation du maître est évoquée immédiatement après la mention du succès de l'élève. Enfin, Vasari souligne également la dette de *Giottino* vis-à-vis de son maître lorsqu'il évoque le premier comme la réincarnation de l'esprit du second. C'est donc en tant que réceptacle de l'esprit du maître, comme parfait imitateur de Giotto que *Giottino* se fait un nom. Un nom qui ne doit rien au hasard, puisqu'il constitue une variation sur celui de son maître, par adjonction d'un suffixe diminutif.

Alors qu'au début de la *Vie*, l'artiste est présenté comme *Tommaso di Stefano detto Giottino* (expression marquée par la double trace de ses pères biologique et spirituel), Vasari conclut sa biographie par *Fine della Vita di Tommaso detto Giottino*<sup>313</sup> ne laissant aucun doute sur l'attachement désormais unique de *Giottino* à son maître. De manière frappante, la séparation de l'artiste avec sa famille réelle est consommée. *Giottino* est cristallisé comme élève, disciple et fils de Giotto. C'est comme tel uniquement qu'il est digne de renom, digne de mémoire, digne de bénéficier d'une *Vie*.

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>312</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 2, p. 232.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 229 et 236.

Présenté comme la réincarnation de l'esprit de Giotto, Giottino personnifie le fils idéal de l'artiste, alors que Bondone en incarne le père parfait. Qu'on se tourne vers l'*avant* ou l'*après* Giotto, on assiste ainsi au même type de manipulation. Père et fils se font écho, se succédant dans une construction mythique où personnages et événements sont manipulés de manière à créer un récit significatif de l'art comme famille. Soulignons encore que le cœur de ces relations familiales est spirituel. De Cimabue à Giotto, puis de Giotto à Giottino, Vasari élabore sous nos yeux une *parenté par affinités*. Ses membres sont animés par un même attrait pour l'art et un même désir de conquêtes artistiques.

Remarquons également que la famille vasarienne de l'art est marquée par une structure tripartite. Au cours des trois âges des *Vies*<sup>314</sup> et sur le modèle Cimabue-Giotto-Giottino, elle se décline au rythme ternaire des filiations d'artistes. Le fait que Vasari choisisse de mettre en scène une trilogie de noms et de générations ne nous semble pas anodin. Du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, le système toscan de dénomination des personnes repose sur une série trilogique de prénoms. Sur le modèle «Giovanni di Bartolomeo di Bernardo», le prénom du père (Bartolomeo) et du grand-père (Bernardo) sont accolés à celui de l'individu auquel on veut faire référence. Nous pourrions lire les trois générations vasariennes comme un écho littéraire de cette pratique. Au-delà de la similitude du rythme, on peut en effet relever que le système de désignation des personnes et le dispositif vasarien présentent l'individu selon un schéma identique. Loin d'être exposé comme une unité isolée, celui-ci est présenté comme membre et maillon indispensable d'un lignage.

Vasari recourt régulièrement à ces filiations ternaires. Marquées par leur teneur familiale, elles ont pour fonction de renforcer la structure maître-élève qui parcourt toutes les *Vies*. Elles permettent également d'opérer des positionnements stratégiques ou des changements d'orientation, sans pour autant rompre le *continuum*. Ainsi, Cimabue, Giotto et Giottino ont-ils la lourde tâche d'inaugurer le principe même des *Vies* comme filiations.

Sur un mode mineur – pour lui, la grande peinture est florentine – Vasari utilise le même procédé pour la présentation de l'art à Venise. Equivalent vénitien de la triade Cimabue-

---

<sup>314</sup> Le premier âge va de Cimabue à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et constitue l'enfance de l'art. Le second âge correspond à l'adolescence. Il s'étend de Jacopo della Quercia à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Couvrant le XVI<sup>e</sup> siècle, le troisième âge est celui de Léonard, Raphaël et Michel-Ange. C'est l'âge de la floraison et de la maturité de l'art. Pour plus de détails, voir Julius von SCHLOSSER, *La littérature artistique*, [1924], trad. fr., Paris, 1984, p. 329 et suivantes.

Giotto-Giottino, Bellini, Giorgione et Titien incarnent alors le début de l'art moderne en Italie du Nord. La présence de cette trilogie s'explique assez aisément. Vasari inscrit le début de l'art à Florence. Les *Vies* sont d'ailleurs marquées par un certain campanilisme et l'artiste symbolisant le sommet de l'art est florentin. Dans ce contexte, l'art vénitien ne peut que bénéficier d'un traitement particulier. Si ses représentants sont alors intégrés au *corpus* vasarien, ils le sont sur un mode différencié. La trilogie Bellini-Giorgione-Titien a précisément pour fonction de signaler cette différenciation. Remarquons que Vasari joue une nouvelle fois ici sur les noms. Alors que Giovanni Cimabue est désigné comme l'équivalent profane de Jean-Baptiste, Jacopo Bellini est associé à la figure biblique de Jacob et présenté comme figure patriarcale des *Vies*.<sup>315</sup>

Une autre triade, composée par Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone, opère également une distinction symbolique au cœur des *Vies*. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur ces artistes et la position littéralement extraordinaire que Vasari leur assigne au sein du dispositif des *Vies*.

\*\*\*

Les exemples mentionnés ci-dessus relèvent d'une mise en scène, d'une élaboration fictive. Le but de notre approche des *Vies* comme roman familial est d'ailleurs de rendre visible le processus vasarien de généalogisation artistique. Il s'agit de repérer la manière dont Vasari crée une famille de l'art, avec des artistes ne partageant qu'exceptionnellement de véritables liens de sang. C'est avec l'une de ces rares familles réelles, la famille Gaddi, que nous souhaitons toutefois poursuivre. Car si ses membres et les relations qui les unissent sont historiques, le récit vasarien de leur vie est fortement idéalisé. Marqué du double sceau de la *vérité historique* et de la *fiction orientée*, ce récit mérite d'être examiné avec soin.

Encore une fois, le lignage se compose de trois générations: il y a Gaddo, Taddeo et Agnolo.<sup>316</sup> On connaît peu de choses de la figure historique de Gaddo Gaddi. Cette lacune importe cependant assez peu, dans la mesure où le personnage nous intéresse essentiellement comme fondateur de la famille du même nom. Il semble que Vasari souhaite également

---

<sup>315</sup> Vasari recourt au même type de mise en scène pour Pontormo, dont le prénom est également Jacopo.

<sup>316</sup> Paul BAROLSKY consacre quelques pages aux Gaddi. Son intérêt va surtout à l'ascension et au déclin de la famille, au cours de ses trois générations. Voir *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, pp. 15-18.

accentuer ce rôle de père-fondateur. C'est en tout cas dans ce sens que nous lisons l'insistance avec laquelle il rapproche Gaddo de Cimabue. Dès les premières lignes, la *Vie* de Gaddo est placée sous le signe de l'amitié avec le maître. Evoquant les capacités de dessinateur de Gaddo, Vasari fait le récit suivant:

«Ceci [sa meilleure entente du dessin] est peut-être venu de son amitié et de ses relations familières avec Cimabue. Unis par une étroite affection due à la ressemblance de leurs tempéraments et à leur qualité d'esprit, ils avaient de fréquentes conversations amicales et de ces entretiens, souvent passionnés, sur les problèmes de l'art naissaient des idées d'une belle élévation.»<sup>317</sup>

Le premier biographié des *Vies* vient ainsi prêter main forte au premier membre de la dynastie Gaddi. La légende est très belle. Reprenons toutefois la lecture en restant attentifs aux termes mêmes de la citation:

«[...] nacque forse questo dall'amicizia e dalla pratica che dimesticamente tenne con Cimabue, perché, o per la conformità de' sangui o per la bontà degl'animi ritrovandosi tra loro congiunti d'una stretta benivolenza, nella frequente conversazione che avevano insieme e nel discorrere bene spesso amorevolmente sopra le difficoltà dell'arti, nascevano ne' loro animi concetti bellissimi e grandi.»<sup>318</sup>

Le choix lexical suggère que la relation entre les deux hommes est parentale. Ainsi, le lien entre Gaddo et Cimabue est décrit comme «familier» (*dimesticamente* renvoie quant à lui à la *dimestichezza*, équivalent italien de «familiarité»). Le terme peut certes se contenter de dire l'intimité des deux hommes. On y décèle toutefois la volonté vasarienne de créer un climat familial autour des deux artistes. Ce désir réapparaît d'ailleurs un peu plus loin, lorsque Vasari évoque la «ressemblance de leur tempérament». La version italienne clarifie bien les enjeux de cette similitude: il s'agit d'une conformité de sang (*sangue*). Il semble dès lors impossible de ne pas saisir, au-delà de la description humorale des deux hommes, la volonté vasarienne de les inscrire dans un vrai lignage, dans une parenté de sang. Cette hypothèse semble d'ailleurs renforcée par la position de la *Vie* de Gaddi dans le *corpus*. Insérée entre celle de Cimabue et celle de Giotto, elle intègre structurellement Gaddo dans la lignée des précurseurs.

---

<sup>317</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 81.

<sup>318</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 2, p. 81.

Occupant la position centrale du lignage, Taddeo Gaddi – comme Giotto au sein de sa triade – est le personnage incontournable de la famille. Il apporte la richesse et la noblesse à ses descendants. C'est autour de lui que le nom et le renom du lignage se cristallisent. Conscient de l'importance que Vasari accorde aux succès individuels, on comprend que Taddeo incarne le début de l'histoire vasarienne de l'art comme réussite. Il joue également un rôle central dans le contexte de l'histoire de l'art comme filiation. Présenté par Vasari comme l'élève et le filleul de Giotto, il personnifie un croisement entre la famille réelle des Gaddi et celle, fictive, de Giotto. Encore une fois, le motif mis en scène *dans* la biographie se répercute *hors* du texte, dans la structure même du *corpus*. On a vu comment la *Vie* de Gaddo était placée entre celle de Cimabue et celle de Giotto. En élargissant un peu le point de vue, on constate que tous les membres de la dynastie Gaddi sont entremêlés aux représentants de la famille Cimabue-Giotto-Giottino. Schématiquement, on assiste à la répartition suivante:

*Vie* de Cimabue

*Vie* de Gaddo Gaddi

*Vie* de Giotto

*Vie* de Taddeo Gaddi

*Vie* de Giottino

*Vie* d'Agnolo Gaddi.

De manière très ingénieuse, Vasari inscrit la filiation réelle dans la filiation fictive. Emboîtés de la sorte, les deux lignages se font écho et se renforcent mutuellement, concourant à baigner le début des *Vies* dans une aura familiale.

Taddeo permet enfin d'introduire un motif nouveau dans le contexte de l'élaboration vasarienne de la famille de l'art. Jusqu'ici, les relations décrites étaient verticales. Elles mettaient en scène des maîtres et des élèves, des pères et des fils. Avec Taddeo, elles s'accompagnent désormais de relations horizontales, établies entre deux artistes de la même génération. Vasari décrit ainsi avec soin le lien unissant Taddeo et Simone Martini:

«[...] une très vive amitié, datant de leur commun apprentissage auprès de Giotto, le liait à Simone. O nobles esprits, sans l'ombre de rivalité, de jalousie ou d'ambition, votre *amitié fraternelle* vous a permis de vous réjouir des succès et de la gloire de votre ami comme de vous même.»<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 231.

Thématisé pour la première fois dans la *Vie* de Taddeo, le motif de l'amitié fraternelle réapparaît régulièrement dans le *corpus*. On peut évoquer par exemple la relation entre Fra Filippo Lippi et Fra Diamante, celle unissant Ercole de Roberti et Lorenzo Costa ou encore Polydore de Caravage et Maturino. Mettant en scène l'auteur des *Vies* lui-même, on peut se souvenir aussi de l'amitié fraternelle unissant Francesco Salviati et le jeune Vasari. On peut mentionner enfin la manière dont ce dernier présente Primatice, Titien et Jacopo Sansovino comme ses *amicissimi e fratelli*.<sup>320</sup> Véritable *topos*, l'amour fraternel – associé aux largesses paternelles et à la dévotion filiale – contribue pleinement à la création des *Vies* comme famille de l'art.

De même que son père et son grand-père, le dernier membre de la dynastie Gaddi, Agnolo, mérite notre attention. Selon la description que Vasari donne de lui, il est promis à un avenir artistique brillant. Victime de l'aisance familiale et préférant s'adonner aux commerces et aux affaires, il déçoit toutefois les espérances que son père avait placées en lui. Il marque alors le déclin de la tradition artistique de la famille. Le récit présente un double intérêt. D'une part, il offre à l'auteur l'occasion de critiquer les artistes qui cèdent au confort et à l'argent facile au lieu de pratiquer chaque jour, avec rigueur et sérieux, le difficile art de la peinture. S'il n'apparaît qu'en filigrane ici, ce jugement revient constamment au cours des *Vies*. D'autre part et surtout, il permet de mettre fin prématurément à la famille Gaddi, tout en déplaçant l'accent sur l'apparition d'une autre filiation. Agnolo, en effet, est le maître de Cennino Cennini. Par le biais de cette mise en scène, mêlant astucieusement les relations familiales réelles et / ou fictives, Vasari trace ainsi une chaîne ininterrompue allant de Giotto (maître de Gaddo) à Cennini (élève d'Agnolo).

Regardons la manière dont la présentation de Cennini s'opère au sein de la biographie vasarienne d'Agnolo. Après avoir installé la *Vie* du benjamin des Gaddi dans un climat d'échec (dès la première page, le biographe annonce que le peintre ne dépassera pas le niveau de son père et décevra ses espérances), Vasari décrit certaines de ses œuvres. Il semble que cette description lui fournisse surtout un prétexte pour exprimer des jugements techniques (Vasari déplore la faiblesse de son dessin) ou moraux (Agnolo ne s'engage pas avec assez de sérieux dans la peinture) à l'encontre de l'artiste. Vasari dresse ensuite la liste des élèves d'Agnolo. Apparaissent d'abord Antonio da Ferrara et Stefano da Verona. Puis viennent

---

<sup>320</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 6, p. 143.

Michele da Milano et Giovanni Gaddi (son propre frère). Le nom de Cennini apparaît en dernier:

«*Enfin Cennino di Drea Cennini, né à Colle Val d'Elsa, apprit auprès d'Agnolo l'art de la peinture.*»<sup>321</sup>

Au vu de la présentation vasarienne d'Agnolo, cet apprentissage n'a rien de prestigieux. Vasari souhaite-il alors colorer négativement le portrait de Cennini? Désire-t-il le présenter comme un mauvais peintre? Certains indices permettent de penser que tel est bien le cas. Ainsi, la première information concernant l'artiste (elle suit immédiatement la citation mentionnée ci-dessus) ne dit rien de son travail pictural. Vasari rapporte que:

«[p]assionné d'art, il écrivit un livre où il traite des différentes manières de travailler à fresque, à la détrempe, à la colle ou à la gomme, de l'enluminure et de la dorure [...].»

Le choix vasarien d'évoquer le livre de Cennini plutôt que ses œuvres figurées laisse penser que les secondes lui semblent indignes d'intérêt. Cela se confirme peu après. Vasari se montre plus incisif:

«Sentant sans doute que *jamais il ne serait un grand peintre*, il voulut *au moins* posséder les techniques des couleurs, des détrempes, des colles et des enduits, savoir quels mélanges de couleurs sont à éviter, bref toute une série de renseignements sur lesquels il est aujourd'hui inutile d'insister car ils sont à la portée de tous [...].»

L'ambiguïté de l'insertion de Cennini dans la *Vie* d'Agnolo mérite un commentaire. Selon toute vraisemblance, l'activité picturale de l'artiste n'intéresse pas Vasari. Au-delà de la teneur même de son discours, relevons d'ailleurs qu'il prive Cennini d'un chapitre indépendant. Et les rares mentions de son nom (cinq fois dans tout le *corpus*) sont centralisées dans les *Vies* d'Agnolo (quatre occurrences) et de Taddeo Gaddi.<sup>322</sup> Si le peintre retient peu l'attention de Vasari, les choses sont un peu différentes pour son activité rédactionnelle. L'intérêt du biographe pour le Cennini rédacteur-compileur manque cependant d'enthousiasme. Vasari banalise le propos par sa brièveté même. Il montre

---

<sup>321</sup> Toutes les citations sont tirées de la *Vie* d'Agnolo Gaddi, [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 277.

<sup>322</sup> Peu mis en valeur dans la seconde édition des *Vies*, Cennini est carrément absent de la première version.



également un certain dédain lorsqu'il omet de dire que si les renseignements techniques concernant les couleurs, les colles, etc. sont désormais connus de tous, c'est justement grâce au travail accumulé par Cennini, connu sous le nom de *Livre de l'art* (*Il Libro dell'arte*, vers 1390).

Vasari choisit pourtant de citer un fragment du texte de Cennini. Alors qu'on serait en droit d'attendre un passage concernant les secrets et pratiques d'atelier, on est confronté à une citation présentant l'auteur du traité et son maître:

«"Moi, Cennino di Drea Cennini, de Colle Val d'Elsa, je fus formé à l'art de la peinture pendant douze ans par Agnolo, fils de Taddeo, de Florence. Agnolo avait appris cet art de Taddeo son père qui fut le filleul de Giotto et son élève pendant vingt-quatre ans. Giotto fit passer la peinture du grec au latin, créa l'art moderne et le porta à sa plus haute perfection." Ce sont les propres paroles de Cennino [...].»

Ce choix apparemment étrange de la part de Vasari peut s'expliquer par le contexte dans lequel la citation est insérée. Alors qu'elle est inscrite dans la *Vie* d'Agnolo et que la présence de Cennini ne s'y justifie qu'en relation avec ce maître, on peut en effet comprendre que Vasari choisisse une citation dans laquelle il est justement fait mention de ce lien. On peut également lire ce fragment comme une manière indirecte et volontairement diffuse d'indiquer une source possible des *Vies*.

Avant de commenter cela, et pour bien le comprendre, il est nécessaire de revenir brièvement en arrière. Dans un premier temps, Vasari met en avant le caractère pratique des renseignements récoltés et transmis par Cennini (techniques des couleurs, des détrempe, des colles et des enduits, etc.). Il révèle dans ce passage une sorte de dédain pour le travail accompli. Vasari semble toutefois lui-même très soucieux de décrire les expériences pratiques accumulées par les artistes dans les *Introductions techniques* qui précèdent le *corpus* biographique à proprement parler. Partageant ici clairement les intérêts de Cennini, il expose avec soin le métier et les «trucs» d'atelier.<sup>323</sup> Plus encore, il s'inspire très largement du texte même du *Libro*, adaptant à ses besoins les informations techniques dévoilées par Cennini.

---

<sup>323</sup> Remarquons toutefois que les enjeux sont différents, dans la mesure où Vasari intègre ces données techniques à ce qu'il présente comme une vraie histoire de l'art, alors que Cennini se contente d'établir un «livre de recettes» destiné aux artistes.

Dans un second moment, lorsque Vasari cite directement le fragment du *Libro*, on quitte le domaine strictement technique. Cette fois, le legs de Cennini semble se situer plutôt à un autre niveau: celui de la généalogisation fictive (rappelons que cette citation est insérée, et cela ne peut être un hasard, dans le contexte des précurseurs et de la première thématization familiale des *Vies*). Or, que dit le texte de Cennini, dans la version citée par Vasari? On y apprend que Giotto est le parrain (et le maître) de Taddeo, que ce dernier est le père d'Agnolo et que Cennini se forme à l'art auprès du fils de Taddeo. On retrouve alors le dispositif des *Vies* que nous avons longuement commenté. Cette similitude ne prouve nullement que toutes les relations décrites sont vraies. Elle ne dit pas non plus que Vasari a copié *strictu sensu* le texte de Cennini. Elle indique par contre avec certitude que le processus de généalogisation artistique n'est pas une invention de Vasari.

Que Cennini soit un précurseur de Vasari est généralement admis aujourd'hui. Il nous semble cependant primordial d'insister sur le fait que l'auteur des *Vies* indique lui-même cette voie. En brouillant les pistes, en donnant à lire entre les lignes seulement, il tente cependant de réduire la dette qui le lie à Cennini. Trop soucieux de préserver son propre succès, il préfère d'ailleurs priver l'artiste d'une vraie biographie. Le choix du fragment cité semble également révéler qu'il cherche à restreindre l'influence que Cennini a exercée sur lui: si l'auteur du *Livre de l'art* expose un fil ininterrompu de maîtres et d'élèves, cette succession ne présente qu'un précédant limité pour lui. En effet, ce qui est mis en avant par Cennini, c'est la «filiation technique» de Giotto, Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi et Cennini lui-même.

La lecture du texte du *Libro*, à l'origine de la citation vasarienne, est éclairante à ce propos:

«[...] moi, Cennino, fils d'Andrea Cennini de Colle Valdelsa, je fus instruit dans cet art, pendant douze ans, par mon maître Agnolo, fils de Taddeo de Florence; il l'apprit de Taddeo, son père, qui fut baptisé par Giotto et demeura son élève pendant vingt-quatre ans. Giotto changea l'art de peindre; il le fit passer de la manière grecque à la manière latine, moderne [...].»<sup>324</sup>

L'esprit des deux fragments est bien sûr identique. Autour de la figure mythique de Giotto, se répartissent les termes de «métier» et d'«élève», ainsi que les verbes «instruire» ou «apprendre». Le climat de transmission d'un savoir-faire apparaît cependant encore plus

---

<sup>324</sup> Cennino CENNINI, *Le livre de l'art*, [vers 1390], trad. fr., Paris, 1991, p. 33.

clairement si l'on replace le fragment cenninien dans son contexte. La phrase précédant immédiatement la portion de texte citée par Vasari donne à Cennini l'occasion de se présenter:

«[e]n tant que membre modeste, exerçant le métier de peintre [...]»<sup>325</sup>

Peut-être feinte, la modestie de l'auteur ne se révèle cependant pas uniquement rhétorique. Elle indique un parti-pris de la part de Cennini: celui de privilégier – au détriment de son travail de peintre – sa tâche de passeur. Son rôle est d'assurer la transmission du savoir qu'il a reçu de son maître, qui le tient de son propre maître, qui à son tour le doit à son maître, etc., dans une chaîne ininterrompue. Il exprime clairement cet objectif, dans la phrase suivant immédiatement le fragment cité par Vasari:

«Pour aider tous ceux qui veulent parvenir à cet art, je noterai ce qui me fut appris par Agnolo, mon maître, et ce que j'ai essayé de ma main.»<sup>326</sup>

A partir de là, le corps du *Libro* n'est autre que le compte rendu détaillé de cet apprentissage, sous la forme d'une compilation minutieuse de recettes et de secrets d'ateliers.

Marqué plus qu'il ne veut bien l'admettre par la démarche de Cennini, Vasari *flirte* avec le même registre dans la *Vie* d'Agnolo. Au moment de présenter le travail du biographié, soit quelques pages avant de mentionner Cennini et de citer le fragment que nous avons analysé, il rapporte le fait suivant:

«Agnolo avait hérité des *techniques secrètes* de la mosaïque et avait chez lui tout le matériel de son aïeul Gaddo.»<sup>327</sup>

Reprenant à son compte le motif cenninien, Vasari va cependant plus loin, en inscrivant la généalogie technique<sup>328</sup> au sein d'une généalogie spirituelle. A la suite de la trilogie Cimabue-Giotto-Giottino et sur son modèle, il tisse dans les *Vies* un vaste réseau de parentés par affinités, reliant tous les biographiés dans la même communauté artistique. Si Vasari amplifie bien la filiation technique cenninienne par le biais d'une généalogisation spirituelle, il faut

---

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> [Vasari-Chastel], vol. 2, Paris, 1981, p. 274.

<sup>328</sup> Cette démarche remonte déjà à Plinie, qui cherche à rendre hommage aux conquêtes individuelles des artistes tout en dressant parallèlement des généalogies de succession maître-élève.

relever que le motif «familial» n'est pas totalement absent du propos de Cennini. En disant que Taddeo «fut *baptisé* par Giotto», il suggère en effet que l'initiation que Giotto donne à Taddeo permet à ce dernier d'accéder à la famille de l'art. Tandis que Giotto est associé – en filigrane – à un prêtre, le culte du progrès technique et le celui des artistes participant à ce progrès constituent une nouvelle forme de religion.

## **2. La généalogisation des *Vies***

La lecture des pages que Vasari consacre à Giotto nous a permis de dégager certains points essentiels concernant la généalogisation des *Vies*. A l'écoute des enjeux soulevés par l'association «Giotto-Giottino», nous avons pu observer la manipulation significative que le biographe impose aux noms. Avant de poursuivre notre analyse du nom comme indice interprétatif dans le contexte spécifique de la création de la fiction familiale des *Vies*, faisons un bref rappel.

Au cours de la première partie de ce travail, nous avons abordé de manière générale la question de l'emploi vasarien du nom. Nous avons constaté que le nom individualise, qu'il joue un rôle identificateur. Il donne des informations concernant le lieu d'origine de l'artiste. Ainsi en est-il de Jacopo *da* Pontormo, de Benedetto *da* Maiano ou de Léonard *de* Vinci. Il indique le métier exercé: Sebastiano del Piombo tire son nom de sa charge de responsable des sceaux pontificaux; Girolamo dai Libri tire le sien de son activité d'illustrateur de livres. Il peut également renvoyer à une œuvre célèbre exécutée par l'artiste: à la suite de la réalisation de la fontaine civique devant le Palais Communal de Sienne, Jacopo della Quercia y est connu comme Jacopo della Fonte.

Dans tous ces cas, le nom est strictement informatif. Il prend une valeur plus connotative lorsqu'il indique des attributs personnels ou relevant du caractère. Souvenons-nous de l'exemple – négatif – de Morto da Feltro. Dans le même registre, on peut citer le cas de Sodoma, qui reçoit ce nom car il vit entouré de jeunes garçons. On peut penser également à Masaccio, qui s'appelle Tommaso mais qu'on surnomme de la sorte (Thomas l'idiot) à cause du fait qu'il néglige de se vêtir, de se nourrir ou de se faire payer. Mais le nom peut aussi apporter une valeur positive. Fra Giovanni da Fiesole est alors connu comme Fra Angelico à cause de son caractère angélique. Oscillant entre information et commentaire, le nom peut dire également quelque chose des particularités physiques de l'artiste. Rosso Fiorentino

porterait ce nom à cause de la couleur rousse de ses cheveux et Zoppo serait mutilé. On pourrait allonger encore la liste.<sup>329</sup> Cela nous paraît toutefois superflu, tant les exemples mentionnés sont révélateurs. Il est par contre très important de rappeler que tout en connotant la personne, le nom fonctionne également comme agent fixateur de mémoire.

A partir de cette brève synthèse, nous pouvons faire un pas de plus et constater que le nom ne se contente pas d'individualiser. Toujours, il classe l'individu et l'identifie comme membre d'un groupe.<sup>330</sup> Giotto s'inscrit ainsi symboliquement dans le lignage de Giotto. On peut se souvenir aussi de la manière dont Morto da Feltro et Feltrinelli forment une petite communauté d'esprit. Sur la base de ces deux exemples, nous nous proposons d'aborder maintenant cette thématique de manière plus approfondie, afin de signaler le rôle essentiel du nom dans l'élaboration de la fiction familiale des *Vies*.

Offrant une illustration parfaite du détournement de la pratique réelle de nomination, au profit de la formation d'une famille fictive de l'art, le nom de Piero di Cosimo mérite d'être mentionné en premier. Lisons Vasari:

«Fils d'un orfèvre, Lorenzo, et élève de Cosimo Rosselli, il [Piero] ne fut jamais appelé autrement que Piero di Cosimo [...].»<sup>331</sup>

De manière emblématique, le père naturel s'efface devant le maître, dont l'artiste prend désormais le nom. Vasari ne tarde pas à expliciter sa pensée, dans une de ces démonstrations édifiantes dont il a le secret. Immédiatement après la citation rapportée ci-dessus, il explique l'appellation de Piero:

«[...] on doit considérer comme son père celui qui nous enseigne la force d'âme et nous procure le bien-être autant que celui qui nous donne simplement l'être et la vie [...].»

---

<sup>329</sup> Voir Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, p. 39 et suivantes.

<sup>330</sup> La référence classique en ce qui concerne la double fonction identificatoire et classificatoire du nom est Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, 1962. Voir également Patrice BECK, «Anthroponymie et parenté», *L'anthroponymie. Document de l'histoire sociale des mondes méditerranéens médiévaux*, Actes du colloque international organisé par l'Ecole Française de Rome «Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne», (Rome 6-8 octobre 1994), recueillis par Monique Bourin, Jean-Marie Martin et François Menant, Rome, 1996, pp. 365-381.

<sup>331</sup> Les trois citations sont tirées de la *Vie* de Piero di Cosimo. Voir [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 84.

Le maître se métamorphose en véritable père pour l'artiste qu'il contribue à former. Vasari rapporte d'ailleurs peu après comment

«[...] Cosimo l'aima comme un fils et le considéra toujours comme tel.»

Avec Piero di Cosimo, les enjeux de la création d'une famille fictive de l'art sont posés. En proposant plusieurs points de vue particuliers, les différents exemples qui suivent permettent de soulever d'autres questions relatives à cette thématique, ainsi que de mettre en évidence le caractère topique de la mise en scène vasarienne.

Ainsi en est-il de Perino del Vaga. Le début de sa *Vie* se place sous le signe de l'éloge et de la glorification de son talent hors du commun. On peut y lire également certaines remarques générales sur le caractère inné de ce type de dispositions: elles apparaissent dès la naissance, indépendamment de la richesse ou de la noblesse de l'artiste. La présence de ce commentaire s'explique aisément dans le contexte de la présentation de Perino: Vasari relève que l'artiste est né de parents pauvres qui l'ont abandonné quand il était encore enfant. Que Perino soit orphelin accentue la grandeur de son talent, ainsi que le mérite que lui reconnaît le biographe. Plus encore, cela constitue le pré-requis idéal pour le transfert de l'artiste, de sa famille naturelle, à un autre lignage de type artistique et spirituel. Connaissant la manière dont Vasari met en scène ce genre de situations, on n'est pas surpris d'apprendre que Perino se fera finalement appeler du nom d'un de ses maîtres, le peintre florentin Vaga. Revenons encore une fois au texte. Alors que Perino a suivi Vaga à Rome où ils collaborent à plusieurs projets, le second désire quitter la ville. Soucieux de la situation de Perino après leur séparation:

«[...] il présenta [ce dernier] comme son élève à de nombreux peintres médiocres et le recommanda à tous ses amis pour qu'ils l'aidassent pendant son absence. De là vient que, dès lors, il faut toujours appelé Perino del Vaga.»<sup>332</sup>

Syntaxiquement incorrecte, la formule «il faut toujours appelé» nécessite un commentaire. On aurait sans doute dû lire «il fut toujours appelé». C'est en tout cas le sens de la version italienne:

«E da questa origine, da indi innanzi, si chiamò sempre Perin del Vaga.»<sup>333</sup>

---

<sup>332</sup> [Vasari-Chastel], vol. 7, Paris, 1984, p. 238.

L'erreur du traducteur (à moins qu'il ne s'agisse simplement d'une coquille) permet d'élaborer une hypothèse intéressante. La formule proposée dans la version de Chastel semble en effet relever de la collusion involontaire entre «il fut toujours appelé» et «il *faut* toujours appeler». Au-delà d'une simple erreur de typographie, le caractère impératif de la nomination vasarienne émerge alors entre les lignes.

La *Vie* de Giuseppe della Porta utilise le même procédé de nomination que celle de Perino del Vaga. Elève de Salviati, l'artiste se fait appeler Giuseppe della Porta Salviati. Ici, le motif familial intervient cependant également dans un autre registre que celui du nom. Vasari rapporte que s'étant lié d'amitié avec l'orfèvre florentin Piero di Marcone, Giuseppe le choisit comme parrain pour son enfant. On assiste alors à l'exemplification typique de l'instauration de liens familiaux entre deux artistes liés initialement par une simple relation d'amitié. Sous différentes modalités (parrainage, mariage, etc.), ce motif revient fréquemment dans le *corpus* et contribue à créer l'aura familiale des *Vies*.

D'autres aspects du traitement familial imposé par Vasari peuvent encore être mis en avant avec Pierino da Vinci. Cette fois, le jeu de nomination se déroule à l'intérieur du cadre familial réel et le nom de Pierino n'est en rien redevable à celui de son maître. Il indique une trace du legs que l'artiste doit à son oncle, le grand Léonard. Dès le début du texte, Vasari présente Pierino comme un nouveau Léonard:

«Bartolomeo souhaitait avoir un garçon; il parlait sans cesse à sa femme de l'immense génie qu'avait été son frère et priaît Dieu qu'il le trouvât digne de donner à la famille un autre Léonard, le premier étant mort à cette époque. Lorsque, peu de temps après, lui naquit, selon son désir, un joli petit garçon, il voulut lui donner le nom de Léonard; mais ses parents lui conseillèrent de reprendre celui de son propre père, et il appela l'enfant Piero.»<sup>334</sup>

Le passage soulève également d'autres enjeux relatifs à la question du nom. D'une part, il permet de constater que le choix du prénom du nouveau-né ne doit rien au hasard. Il s'agit au contraire de quelque chose de très important pour tout le lignage. De manière caractéristique, le père du bébé n'a pas son mot à dire. Il doit accepter la volonté de son propre géniteur. Comme son grand-père paternel, l'enfant s'appellera Piero. Une fois encore, le récit vasarien

---

<sup>333</sup> [Vasari - [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 110.

<sup>334</sup> [Vasari-Chastel], vol. 7, Paris, 1984, p. 375.

reflète les préoccupations et les pratiques réelles de la société italienne de la Renaissance.<sup>335</sup> Reproduisant celui de l'un de ses ancêtres, le nom de l'enfant contribue à inscrire celui-ci dans le lignage familial, tout en permettant à son vieux parent de poursuivre sa vie à travers lui.

Remarquons toutefois que le descendant ne porte pas strictement le même prénom que son aïeul. C'est sous une appellation un peu différente qu'il entre dans les mémoires. De manière affectueuse, Vasari le présente comme Pierino, «petit Pierre». Cette dérivation a un double avantage. Elle permet de ne pas confondre les deux générations de Piero. Elle invite donc le jeune homonyme à prendre sa place dans la famille et à se distinguer comme individualité à part entière vis-à-vis de son grand-père. En même temps, jouant sur la répétition diminuée du prénom du grand-père, elle renforce de manière audible la dépendance de Pierino vis-à-vis de son ancêtre et de la totalité de son lignage. En tant que «petit Pierre», il est défini en fonction de celui qui possède le prénom complet et qui se révèle comme le véritable chef de famille.

D'autre part, ce passage permet de relever que si Pierino est thématiquement comme un nouveau Léonard et s'il est bien membre de sa famille (sur un plan réel aussi bien que spirituel) cela ne s'inscrit pas dans son nom; du moins, pas directement. Ce n'est en effet que dans un second temps, lorsque Pierino a affirmé son talent d'artiste, qu'il est jugé digne d'être rattaché de manière plus forte à Léonard et de porter une trace nominale de ce prestigieux héritage:

«A l'époque où Piero réalisait tout cela, peu de gens savaient qu'il était le neveu de Léonard de Vinci *mais*, lorsque ses œuvres le firent connaître, on découvrit du même coup sa parenté. *Dès lors*, en raison de ses origines et aussi pour l'excellence de son talent qui le faisait tant ressembler à son oncle, il ne fut plus appelé Piero, mais Vinci.»<sup>336</sup>

De manière emblématique, la thématique de la filiation artistique l'emporte alors sur celle de la relation établie nommément entre grand-père et petit-fils.

Nous imposant de quitter le contexte familial réel, le cas de Jacopo Tatti est lui aussi digne d'intérêt. Encore une fois, l'artiste prend le nom de son maître – Andrea Contucci del Monte

---

<sup>335</sup> Voir à ce sujet Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1990. Le chapitre intitulé «Les stratégies du nom» est particulièrement intéressant dans le contexte de notre recherche. Selon l'auteur, la lignée paternelle fournit un nombre de prénoms trois ou quatre fois plus élevé que la lignée maternelle (p. 90).

<sup>336</sup> [Vasari-Chastel], vol. 7, Paris, 1984, p. 377.



Sansovino – et se fait appeler Jacopo Sansovino. En plus de ce processus qui nous est désormais familier, un motif nouveau, essentiel pour la compréhension de l'instauration de la famille fictive des arts, est introduit. Relisons la *Vie* de Jacopo. Vasari y raconte comment celui-ci est confié à l'artiste Andrea Contucci, originaire de Monte Sansovino et quelle est la relation qui les unit:

«Andrea comprit quel excellent sculpteur le jeune homme deviendrait; aussi ne manqua-t-il pas de mettre tous ses soins à lui enseigner tout ce qui pourrait le faire reconnaître comme son élève. Il se prit d'une extrême affection pour lui, s'ingénia à le former avec amour et en était tout autant aimé. [...] Ils entretenirent tant d'affection et de bienveillance mutuelles, tels un père et un fils, que Jacopo commença dès les premières années à être appelé non plus Tatti, mais Sansovino; il en a été et en sera toujours ainsi.»<sup>337</sup>

La rencontre entre le maître et l'élève s'ouvre sur la reconnaissance artistique du talent de Jacopo par Andrea. Rapidement cependant, la description de leur relation quitte le domaine strictement professionnel pour s'inscrire dans une sphère plus émotionnelle: le maître a de l'affection pour son élève et un amour réciproque naît entre eux. Faisant un pas supplémentaire, Vasari connote la relation qui unit les deux hommes en rapportant que leur bienveillance est identique à celle unissant un père et son fils. La dernière phrase est la conclusion logique de cette progression: Jacopo se défait du nom de sa famille d'origine pour adopter celui de son maître.

Le cas de Jacopo Sansovino nous permet d'accéder au noyau du processus de généalogisation des *Vies*. De manière systématique, tous les éléments jouant un rôle dans cette élaboration y sont présents. Remarquons que l'adoption par un artiste du nom de son maître s'inscrit dans un contexte spécifique, celui d'une relation privilégiée unissant les deux hommes dans un amour réciproque de type père-fils. Si la relation maître-élève, l'amour paternel / filial, ainsi que la reprise par l'élève du nom de son maître forment les *topoi* constitutifs des *Vies* comme famille et filiation, ces traits distinctifs sont rarement utilisés de manière aussi homogène qu'ici. Souvent, Vasari n'utilise que l'un ou l'autre des éléments, selon de multiples variantes. Au-delà des variations et des possibles développements ultérieurs, l'objectif reste cependant toujours identique: instaurer la famille fictive de l'art au travers du *corpus*.

---

<sup>337</sup> [Vasari-Chastel], vol. 10, Paris, 1986, pp. 79-80.

La *Vie* de Jules Romain constitue un excellent exemple dans ce contexte. Le motif de l'amour filial y est introduit dès la première page. Après avoir mentionné les qualités artistiques et humaines du biographié, Vasari rapporte que:

«[...] Raphaël l'aimait comme un fils et le fit collaborer à ses principales œuvres.»<sup>338</sup>

Même si tout n'est pas explicité, il est aisé de percevoir que nous nous trouvons dans le même type de mise en scène que celle analysée dans la *Vie* de Jacopo Sansovino. Touché par les qualités de son élève Jules Romain, Raphaël l'aime comme un fils. Vasari ne dit rien ici des sentiments que l'élève porte à son maître. Cela est toutefois clarifié quelques pages plus loin. Introduisant une nouvelle variante formée sur la base des éléments topiques de l'instauration familiale des *Vies*, Vasari raconte que mort à cinquante-quatre ans, Jules Romain ne laisse qu'un seul fils «nommé Raphaël en souvenir de son maître.»<sup>339</sup> En filigrane, le lignage spirituel intervient alors dans la généalogie réelle. Fait de la propre chair et du propre sang de Jules Romain, son fils perpétue – par son nom – la relation spirituelle privilégiée qui unissait son père à son maître.

La *Vie* de Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini offre une illustration très similaire de l'interaction entre filiations biologique et fictive, puisque Jacopo choisit de baptiser l'un de ses fils du nom de son maître, Gentile da Fabriano. Encore une fois, le choix du nom s'explique par le contexte d'une relation maître-élève privilégiée. Vasari raconte que Gentile fut nommé ainsi:

«[...] en raison du tendre souvenir que [Jacopo] gardait de Gentile da Fabriano, son maître qu'il considérait comme un père bien-aimé.»<sup>340</sup>

Cette longue succession d'exemples permet de mettre en lumière l'importance de la mise en scène du nom au sein de l'élaboration fictive d'une famille de l'art. Elle offre également l'occasion de constater que la nomination n'est toutefois pas le seul mécanisme en cours dans ce contexte. Comme nous l'avons relevé, certains motifs typiques réapparaissent de cas en cas

---

<sup>338</sup> [Vasari-Chastel], vol. 7, Paris, 1984, p. 171. Sans référence directe au don du nom, on trouve des échos de ce récit dans la biographie de Raphaël. On y lit: «Toujours entouré d'élèves, [Raphaël] les aidait et les enseignait avec l'amour qu'un père réserve à ses enfants». [Vasari-Chastel], vol. 4, Paris, 1983, p. 91.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>340</sup> [Vasari-Chastel], vol. 4, Paris, 1983, p. 159.

et contribuent à instaurer l'aura familiale des *Vies*. Il nous paraît opportun de relever ici que la double présence d'une rhétorique du nom et d'un catalogue d'anecdotes n'est pas une coïncidence. L'autorité accordée par Vasari au nom de l'artiste (comme signe d'une gloire individuelle et garant de mémoire) explique au contraire la forte teneur anecdotique du *corpus*. Depuis le texte classique d'Ernst Kris et Otto Kurz sur la légende de l'artiste,<sup>341</sup> il est en effet admis que ce n'est qu'à partir du moment où l'artiste est mentionné – nommé – dans des archives ou tout autre document historique que des notions stéréotypées commencent à circuler autour de sa personne et de son œuvre.

Le nom de l'artiste n'a pas toujours été mis en avant (malgré la présence de certaines signatures, les époques romane ou gothique sont essentiellement anonymes). Ce n'est qu'à partir du moment où l'on reconnaît la valeur autonome de l'œuvre d'art qu'on commence à relier le nom de l'artiste à sa création. La nécessité de nommer l'artiste indique alors que l'œuvre a acquis un statut nouveau: elle n'est plus jugée en fonction de son rôle au service d'un culte ou d'une liturgie, mais considérée pour elle-même. Pour reprendre la typologie d'Hans Belting, on peut situer ce changement de perception de l'œuvre et de son créateur dans le passage de «l'Ere de l'Image» à «l'Ere de l'Art».<sup>342</sup> A l'origine de la notion moderne de «génie»<sup>343</sup>, la valeur réciproque de l'œuvre et de l'auteur se matérialise simultanément à l'émergence d'un type de textes nouveau concernant la vie et l'œuvre de l'artiste. Genre privilégié de la littérature sur l'artiste, la biographie, apparue en Toscane au cours des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, joue un rôle important dans ce contexte.<sup>344</sup> Les *Vies* vasariennes s'inscrivent parfaitement dans ce genre nouveau. Plus encore, elles en constituent la cristallisation la plus aboutie pour la Renaissance italienne et contribuent ainsi de manière emblématique à la création de l'image moderne de l'artiste. Comme telles, elles associent logiquement affirmation du nom de l'artiste et diffusion d'anecdotes stéréotypées à son sujet.

Après un premier repérage, sous forme de collection d'exemples recueillis au fil du *corpus*, nous nous proposons d'étudier un cas particulier: la famille des excentriques. Désireux de mettre à jour les mécanismes de généalogisation actifs dans ce contexte spécifique, nous

---

<sup>341</sup> Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*.

<sup>342</sup> Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, [1990], trad. fr., Paris, 1998.

<sup>343</sup> Pour la genèse de la notion de «génie», voir Edgar ZILSEL, *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, [1926], trad. fr., Paris, 1993.

<sup>344</sup> Catherine M. SOUSSLOFF souligne que le terme même de «biographie» est bien postérieur à cette époque (il n'apparaîtrait pas avant le XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle). Au moment de l'émergence du genre, on parle alors plutôt de «*vita*» (vie). Voir *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis, 1997, p. 37.

interrogerons le traitement vasarien du nom ainsi que la répétition d'anecdotes. Nous constaterons également que si Vasari recourt encore et toujours aux mêmes recettes, il en varie les ingrédients de manière à créer, au sein de la grande famille de l'art, un groupe d'artistes distincts partageant entre eux noms et traits typiques.

## II. La dynastie excentrique

Plus encore qu'avec Cimabue, Giotto et Giotto, la filiation est à comprendre ici dans un sens large, voire métaphorique. A nouveau, elle met en scène trois générations: Piero di Cosimo (1462-1522), Pontormo (1494-1556) et Jacone (1495-1554).<sup>345</sup> Piero doit son nom à son maître, Cosimo Rosselli. A ce stade, il est intéressant de constater que Rosselli est précisément et ouvertement critiqué par Vasari:

«Il aimait tant l'alchimie que, comme tous ceux qui s'y adonnent, il lui sacrifia vainement ce qu'il possédait; elle le dévora vivant et finit par le conduire de l'opulence à l'extrême pauvreté.»<sup>346</sup>

Dès le départ, la famille excentrique s'inscrit ainsi sous le double signe d'une pratique réprouvée et de l'échec. Un examen détaillé des trois membres de la dynastie nous convaincra que bizarrerie et insuccès sont bien les maîtres mots de ces artistes hors du commun. Avant cela, certaines considérations générales méritent toutefois d'être mentionnées à leur sujet.

Soulignons d'abord que Vasari instaure la dynastie excentrique sur la base de relations professionnelles présentées comme réelles: Piero di Cosimo est brièvement le maître de Pontormo, alors que ce dernier bénéficie durant une courte période de l'assistance de Jacone. Relevons ensuite que la triade bizarre est localisée dans le climat florentin autour de 1500. Elle trouve donc sa place au sein du troisième Age des *Vies*; celui de la maturité et des grands maîtres. Notons enfin que l'artiste excentrique constitue depuis la Renaissance un *topos* de la littérature artistique. En tant que tel, son comportement correspond à un type codifié. Depuis le texte classique de Margot et Rudolf Wittkower, il est admis que cette codification porte la

---

<sup>345</sup> Ces informations sont tirées de Dennis GERONIMUS, «The Birth Date, Early Life, and Career of Piero di Cosimo», *The Art Bulletin*, 82, 1, 2000, pp. 164-170; de Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, [1994], trad. fr., Paris, 1994; et d'Antonio PINELLI, «Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana», *Ricerche di storia dell'arte*, 34, Urbino, 1988.

<sup>346</sup> [Vasari-Chastel], vol 4, Paris, 1983, p. 177.

trace de comportements réels qui se multiplient durant cette période en Italie.<sup>347</sup> Il semble cependant que ce propos doive être nuancé: alors que des artistes bizarres existaient déjà avant cette époque charnière, c'est l'intérêt qu'on porte désormais aux excès des artistes qui est nouveau.

L'émergence d'un intérêt moderne pour les excentricités de l'artiste est un fait questionnable digne d'attention. La genèse de ce phénomène doit être replacée dans le contexte plus large de l'élévation générale de l'artiste durant la Renaissance. Détachant son activité des arts mécaniques et accédant progressivement à l'élite intellectuelle, l'artiste bénéficie d'une certaine reconnaissance. Parallèlement, on commence à prendre conscience qu'il possède «quelque chose de spécial», un talent inné, faisant défaut au commun des mortels. Dès lors que l'artiste n'est plus une personne comme les autres, on accepte ses traits particuliers. Témoignant de son caractère unique, bizarreries et excès – en tant que traces de son anormalité – suscitent une curiosité particulière de la part du public.

Tout en tenant compte de ce processus, nous nous proposons au cours de cette partie d'évaluer les traits typiques de l'excentrique. En plus de certains enjeux présents dans la nomination des artistes, nous verrons ainsi émerger une série d'anecdotes récurrentes en ce qui concerne le tempérament, la manière de travailler ou le comportement social de notre triade.

Patriarche des artistes bizarres, Piero di Cosimo doit son nom à son maître. Cette transmission du nom fait de Rosselli le père spirituel de Piero. Avec insistance, Vasari amplifie le motif filial présent dans cette anecdote: alors que Rosselli aime Piero comme son fils, ce dernier lui doit autant qu'à son père biologique. Quant au récit que Vasari fait de sa rencontre avec Jacone, il nous a permis de prendre conscience du mauvais traitement dont est victime l'artiste excentrique. Non content de le priver d'une *Vie* individuelle, le biographe choisit de présenter l'artiste par son surnom. D'emblée, il est saisi d'après l'image que Vasari souhaite transmettre de lui. Celle-ci est nettement négative: le biographe s'adresse à l'artiste par le biais de l'expression *Iacone mio*, estropiée plus encore en fin d'épisode sous la forme *Iacon mio*.

---

<sup>347</sup> Margot / Rudolf WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, [1963], trad. fr., Paris, 1991, p. 114.

Sur la base de ces observations, posons-nous la question de l'origine exacte de cette appellation. Nous y voyons au moins deux explications. D'abord, Jacone fonctionne comme formule dépréciative du propre prénom de l'artiste. Si Vasari ne le mentionne pas, on sait qu'il s'appelle Jacopo di Giovanni di Francesco.<sup>348</sup> Mais surtout, le sobriquet instaure un jeu avec le nom de son maître, Jacopo Pontormo. La répétition du même prénom provoque une consolidation du lien entre les deux hommes. Plus, elle contribue à instaurer une relation filiale entre eux. Dans la mesure où le nom de l'élève est une version dégénérée et caricaturale de celui de son maître, la reprise marque également la désapprobation de Vasari vis-à-vis de Jacone. Affublé d'un surnom ridicule, il cristallise la déchéance et l'échec de sa propre carrière, ainsi que ceux de toute sa famille artistique.

A partir de ces deux exemples, remarquons encore une fois la manière dont Vasari prend appui sur la pratique réelle de la dénomination des personnes afin de manipuler les noms des biographiés de manière significative. Dans le cas de Jacone, et selon l'expression de Christiane Klapisch-Zuber, Vasari s'inspire de la coutume du nom «refait».<sup>349</sup> La formule fait référence à un procédé d'attribution des prénoms limité à un cadre strictement familial. Il consiste à ré-attribuer le prénom d'un ancêtre défunt à un nouveau-né de la lignée. En «refaisant» un nom, on souhaite commémorer le mort. On désire également établir un lien privilégié entre lui et le nouveau porteur du nom. L'ancêtre dont le prénom est «refait» fonctionne aussi comme modèle, et ses qualités ainsi que son exemple doivent influencer favorablement sur le destin du nouveau baptisé.

Par le biais du nom «refait», on comprend l'importance du don du prénom dans le contexte réel de l'instauration et de la reproduction de la lignée. On est face au même type d'imbrication, entre processus de dénomination et fondation d'une famille, dans les *Vies* vasariennes. Si l'objectif est identique, nous devons toutefois constater que Vasari prend certaines distances par rapport au procédé décrit par Christiane Klapisch-Zuber. Ainsi, les excentriques ne constituent pas une vraie dynastie de sang. Le biographe se distingue également de la pratique réelle puisqu'il ne craint pas de «refaire» le prénom d'artistes vivants. Enfin, et contrairement à l'usage, les noms «refaits» ne le sont pas à l'identique. L'élève de Jacopo Pontormo ne se prénomme pas Jacopo mais Jacone. De manière emblématique, on

---

<sup>348</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 267, note 50.

<sup>349</sup> Christiane KLAPISCH-ZUBER, «Le nom "refait" », *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, pp. 83-107.

assiste à un léger glissement chargé et volontaire de la part du biographe, soucieux de connoter négativement le nouveau porteur du nom.

De même que le nom, la répétition de certaines anecdotes joue un rôle essentiel dans la généalogisation fictive des excentriques. Lorsque Vasari raconte que Pontormo s'isole chez lui pour travailler, refusant d'ouvrir à quiconque, ou que Piero di Cosimo se nourrit essentiellement d'œufs, il nous permet d'accéder de manière privilégiée à des détails de la vie quotidienne ou à des traits particuliers de l'intimité de l'artiste. Ce faisant, il apporte un surcroît de réalité à la biographie de l'artiste. C'est du moins ce qu'il laisse croire. Car la lecture consécutive de plusieurs *Vies* du *corpus* nous amène à constater que Vasari compose avec un stock réduit d'anecdotes, répétées à l'envie d'un chapitre à l'autre. Du moment qu'elles se reproduisent, pratiquement à l'identique, au sujet de plusieurs biographiés, nous réalisons que ces anecdotes ne se situent pas véritablement du côté du concret et du réel.<sup>350</sup> Au détriment de la première impression de vraisemblance, la répétition stéréotypée des mêmes récits typiques provoque un effet de légende. On quitte alors la réalité concrète du quotidien des individus peintres, sculpteurs et architectes, pour entrer véritablement dans le *mythe de l'artiste*.

Ce constat nous amène à nous interroger sur la raison d'être de ce type de récits anecdotiques. Utilisant à leur sujet la jolie expression de «clichés biographiques», Ernst Kris explique que les auteurs y recourent lorsqu'ils ne peuvent pas accéder à des données précises et concrètes sur la vie de leur héros.<sup>351</sup> S'il semble justifié de croire que les biographes font appel aux anecdotes afin de combler des lacunes documentaires, il est toutefois trop réducteur de considérer cette pratique comme purement palliative. Loin d'être un simple pis-aller, l'anecdote répond à un véritable choix de la part de l'auteur. Dans le cas qui nous préoccupe, elle fait partie d'une stratégie de communication. Vasari l'utilise comme un moyen rhétorique puissant au service de son discours. Contribuant à créer de la similitude entre les artistes, la répétition d'anecdotes constitue en effet le moyen idéal pour instaurer une communauté artistique.

---

<sup>350</sup> Dépassant largement le cadre des *Vies* vasariennes, la répétition d'anecdotes stéréotypées constitue l'un des traits marquants de la biographie d'artiste à travers les âges et les cultures. Pour cette question, nous renvoyons encore une fois à Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*.

<sup>351</sup> Ernst KRIS, «L'image de l'artiste. Etude psychologique du rôle de la tradition dans les anciennes biographies», p. 79.

La famille excentrique revêt une connotation essentiellement négative dans les *Vies*. Son excentricité s'y décline en un large éventail, sous forme de mélancolie, de bizarrerie, de recherche incessante doublée de perpétuelle insatisfaction, de caprice, de fantaisie, d'étrangeté ou encore de solitude.

Dans la mesure où tous les irréguliers vasariens disposent d'une condition psychique de type saturnien, commençons notre enquête par une étude de la mélancolie d'artiste. Le personnage de *Morto da Feltro* nous a déjà donné l'occasion de soulever certains aspects du traitement vasarien de la mélancolie. Rappelons que cet artiste hors norme permet à Vasari d'élaborer une réflexion sur la relation entre la création des grotesques (en tant que typique de l'extravagance artistique) et la notion de mélancolie. Nous avons observé également que Vasari se distingue alors de la tradition classique. Connotée négativement, la mélancolie relève pour lui d'un déséquilibre organique entre les humeurs et entraîne avec elle folie et étrangeté. Afin de mieux comprendre les enjeux de la mise en scène vasarienne de la triade *Piero di Cosimo-Pontormo-Jacone*, il est temps de revenir plus longuement sur cette tradition, sur la manière dont Vasari s'en détache et sur le sens de ce changement d'orientation.

Se déroulant sur plus de deux mille ans, l'évolution de la notion de mélancolie est extrêmement complexe.<sup>352</sup> A l'origine, la mélancolie est considérée comme une maladie. On l'attribue à l'augmentation excessive ou à une altération non naturelle de l'*humor melancholicus*. Par la suite, on considère que le brûlement de la bile jaune peut également en être la cause. Parallèlement à cette conception d'une mélancolie purement *maladive* éclôt l'idée d'une *constitution* mélancolique. Là encore, deux interprétations cohabitent. La première y voit la condition des hommes d'exception. Le *Problème XXX, I* du pseudo-Aristote matérialise cette pensée de manière paradigmatique. Le texte s'ouvre sur une question:

«Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques [...]?»<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Nous n'en reprenons ici que certaines étapes essentielles et renvoyons pour le reste à la littérature spécialisée: Raymond KLIBANSKY / Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, [1964], trad. fr., Paris, 1989; Rudolf / Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*. Voir également la récente traduction de Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, [1621], trad. fr., Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, Paris, 2000, (3 vol.).

<sup>353</sup> ARISTOTE, *L'homme de génie et la mélancolie*, traduction et commentaire de Jackie Pigeaud, Paris, 1989, p. 83.



La notion de mélancolie se voit ainsi attribuer un contenu positif: c'est la cause de talents intellectuels hors du commun. Grâce à elle, on peut tenter une explication du phénomène de l'homme d'exception, du génie. Si elle apparaît ici sous un jour avantageux, la mélancolie ne parvient toutefois pas à se détacher totalement de son origine pathologique. Le texte se poursuit d'ailleurs par l'évocation de «maux dont la bile noire est à l'origine». Suivent plusieurs exemples:

«Ajoutons ce qui concerne Ajax et Bellérophon; l'un devint absolument fou, et l'autre recherchait les lieux secrets [...]»<sup>354</sup>

Dans la seconde interprétation, la constitution mélancolique est considérée comme l'un des «types de disposition» à la base de la doctrine des Quatre Tempéraments (les trois autres sont le sanguin, le colérique et le flegmatique ) systématisée après Galien. Dans ce contexte, le type mélancolique est de plus en plus déprécié. On finit même par l'assimiler à une mauvaise disposition, dans laquelle les traits antipathiques de caractère et d'esprit sont associés à un physique faiblard et peu séduisant.

En dépit de certaines tentatives (dues essentiellement à la réhabilitation d'Aristote par la scolastique), la conception générale de la mélancolie est très négative au Moyen Age. Considérée sous un jour nettement désavantageux, elle est envisagée comme une maladie mentale. Ses traits principaux sont l'abattement ou le découragement et la tristesse.

Il faut attendre le *Quattrocento* pour que la notion bénéficie d'une réévaluation radicale. La mélancolie prend valeur de force intellectuelle positive. Dans cette nouvelle acception, elle devient même la condition naturelle du génie. Sur la voie de cette revalorisation, il faut citer Michele Savonarole. Vers 1442, son texte, *Physionomia*, anticipe les théories néoplatoniciennes et affirme avec force que les artistes sont de tempérament mélancolique.<sup>355</sup> Le personnage essentiel de cette revalorisation est le médecin et philosophe Marsile Ficin.<sup>356</sup>

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 83 et 85.

<sup>355</sup> Cette observation est due à Martin KEMP, «From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in Visual Arts», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 8, 1977, p. 375.

<sup>356</sup> Outre les textes déjà mentionnés de Raymond KLIBANSKY / Erwin PANOFKY / Fritz SAXL et de Rudolf / Margot WITTKOWER, voir l'article de Nella BIANCHI BENSIMON, «Alimentation et mélancolie dans le *De vita libri tres* de Marsile Ficin», *Cahiers de la Renaissance italienne 4. La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, études réunies par Adelin Charles Fiorato et Anna Fontes Baratto, Paris, 1999, pp. 55-71. L'auteure y propose un point de vue original sur la pensée et la pratique de Ficin ainsi qu'une bibliographie récente.

Dans son *De vita*, il revient sur le *Problème XXX* et identifie ce que le pseudo-Aristote avait appelé la mélancolie des hommes d'exception avec le concept de fureur inspirée que Platon réservait aux poètes. La réunion de ces deux traditions et leur assimilation dans la théorie ficinienne exercent une influence essentielle sur toute la culture occidentale.

La mélancolie est traditionnellement rattachée à Saturne, la plus puissante et la plus ambiguë des planètes. Si le génie auquel elle prédispose ses enfants est un privilège refusé aux autres, ils doivent en payer le prix. Ainsi l'homme d'exception est nécessairement mélancolique. En tant que tel, il est toujours soumis à des tourments intérieurs et à un équilibre précaire. L'ambivalence inhérente à la relation génie-mélancolie explique la richesse du type mélancolique. Elle permet aussi de comprendre pourquoi il ne cesse d'intervenir dans la vie des créateurs et des artistes.

Les biographies vasariennes en donnent une illustration convaincante. Vasari y prend toutefois ses distances par rapport à la position classique incarnée par Ficin. Il ne remet pas en question la relation désormais topique entre génie et mélancolie. Soulignant volontairement les effets délétères de Saturne, il dresse cependant un portrait extrêmement négatif des artistes mélancoliques. Il insiste alors peu sur la mélancolie comme condition du génie, au profit d'une liste poignante des pathologies de l'*homo melancholicus*. Obsession, peur, solitude, sauvagerie, recherches excessives et excès en tout genre, excentricité ou bizarrerie en sont les maîtres mots.

Dans le cas de Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone, la mélancolie ne participe pas au processus créateur. Elle ne le fait du moins pas de manière optimale, puisqu'elle les oblige à alterner les phases de travail excessif et les périodes de totale inactivité. Elle agit donc comme inhibant et paralyse la pratique artistique des excentriques. Cette inhibition peut avoir au moins deux explications. Souvent, elles se confondent et s'entremêlent dans le discours de Vasari.

L'impossibilité de travailler et de créer constitue d'abord une punition irrévocable pour des artistes qui ont refusé de suivre la voie que Vasari juge être la bonne. La passivité et l'inaction interviennent ainsi comme un châtement infligé à des artistes qui rejettent l'art officiel au profit d'une démarche personnelle. Parce qu'ils ne respectent pas les codes et les usages, ils se voient privés de leur bien le plus précieux, devenus incapables de donner naissance à la

moindre image. Tout en punissant ces artistes pour leurs fautes passées, Vasari donne également un avertissement très clair à ceux qui seraient tentés de suivre la même voie dangereuse.

En tant que punition, le manque d'action intervient comme conséquence de l'excentricité et de la mélancolie d'artiste. Il faut cependant savoir qu'inaction et paresse constituent également l'une des formes topiques de la mélancolie (*acedia*). Ce n'est plus alors une punition infligée de l'extérieur, mais un trait inhérent à ce tempérament. Dans cette seconde approche, l'inactivité des excentriques continue à être dévalorisée. Elle permet à Vasari de mettre en avant l'exubérance excessive de leur vie intérieure ainsi que leur incapacité à passer à l'acte. Piero, par exemple, est décrit comme se perdant en conjectures:

«Il aimait tant la solitude qu'il ne prenait plaisir qu'à s'en aller tout seul pour pouvoir réfléchir, rêver et bâtir des châteaux en Espagne.»<sup>357</sup>

La teneur négative du propos est immédiatement perceptible. On ne saisit cependant le sens du jugement vasarien qu'en acceptant de replacer la remarque dans le contexte de la *Vie* de l'artiste. Immédiatement après l'avoir présenté comme l'élève de Cosimo Rosselli, Vasari souhaite mettre sa singularité en avant. On apprend ainsi que dès son apprentissage, il se distingue de ses camarades «par une puissance d'abstraction et une imagination fertile très supérieures».<sup>358</sup> La singularité du biographié apparaît plus clairement dans la version italienne du texte:

«Aveva questo giovane da natura uno spirito molto elevato, et era molto stratto e vario di fantasia dagli altri giovani che stavano con Cosimo per imparare la medesima arte. Costui era qualche volta tanto intento a quello che faceva, che ragionando di qualche cosa, come suole avvenire, nel fine del ragionamento bisognava rifarsi da capo a raccontargnene, essendo ito cervello ad un'altra sua fantasia. Et era similmente tanto amico de la solitudine, che non aveva piacere se non quando pensoso da sé solo poteva andarsene fantasticando e fare suoi castelli in aria.»<sup>359</sup>

---

<sup>357</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 84.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 60.

Renforcé par la présence des termes *stratto* (*astratto*) et *solitudine*, le mot-clef du portrait vasarien de Piero est *fantasia*.<sup>360</sup> Il revient à deux reprises et réapparaît également sous la forme verbale *fantasticando*. De manière révélatrice, la description s'oriente ainsi vers le portrait d'un artiste extravagant et solitaire au cerveau hyperactif. Un bref détour par le *Vocabolario degli Accademici della Crusca* permet de bien saisir les enjeux de ces lignes essentielles.<sup>361</sup> On lit dans la rubrique consacrée à *astratto*:

«[...] *Astratto, o Stratto, L'usiamo anche in significato di stravagante, e falótico, e fuor dell'uso comune.*»

Mais plus que tout, les définitions liées à la *fantasia* sont précieuses. On y apprend d'abord que:

« [f]antasia si chiama la potenza immaginativa dell'anima. »

Les choses se compliquent cependant, puisque on découvre peu après que le terme peut également être utilisé dans le sens de:

« *maninconia, e umor fantastico*. »

La définition de *fantasticare* nous permet de faire un pas supplémentaire:

« *Andar vagando con la immaginazione per ritrovare, e inventare.* »

Une acception particulière du terme apparaît plus loin:

« *Varchi disse, che fantasticare val mulinare, ghiribizzare, girandolare, arzigolare, e dice dirsi di coloro, i quali si stillano il cervello, pensando a nuove invenzioni, a trovati strani, e straordinari.* »

La richesse lexicale et l'arrière-plan théorique du portrait de Piero ne relèvent pas du hasard: au-delà de la description d'un cas isolé, c'est la définition même de l'excentricité que l'on peut

---

<sup>360</sup> Sharon FERMOR place d'ailleurs sa monographie de di Cosimo sous le signe de la *fantasia*. Voir *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and "Fantasia"*, Londres, 1993 (surtout pp. 29-37).

<sup>361</sup> Toutes les citations sont tirées de *Il vocabolario degli Accademici della Crusca*: [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it).

lire. En reprenant de manière quasi littérale le contenu du *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Vasari met ainsi en place les traits topiques de toute la dynastie. Et Piero di Cosimo devient le parangon caricatural de tous les artistes mélancoliques dotés d'une puissance imaginative hors du commun, extravagants et privilégiant une vie solitaire et expérimentale.

La *Vie* de Piero indique d'ailleurs qu'il aime se promener seul dans la nature afin de stimuler son imagination. Cette pratique n'est pas répréhensible en soi. Mais au vu du portrait préalable que le biographe a fait de l'artiste, on comprend que Piero est un cas limite, dans la mesure où l'objet de son attention n'est pas canonique et qu'il ne ressort bien souvent que de pures conjectures de ses observations. Revenons une fois de plus au texte vasarien:

«Il avait l'habitude d'aller voir les anomalies que les hasards de la nature engendrent fréquemment chez les animaux, les plantes ou ailleurs; il en tirait un contentement, une satisfaction qui le mettaient hors de lui et il en parlait si souvent que, malgré le plaisir qu'on avait à l'entendre, il en devenait ennuyeux.»<sup>362</sup>

Si Vasari ne s'exprime pas ici de manière explicite, ses reproches sont perceptibles en filigrane. Au lieu d'ennuyer son public – devenu pour l'heure auditoire – par ses propos oiseux, Piero aurait dû lui donner plaisir et satisfaction en peignant de belles œuvres. Le récit vasarien se poursuit, et avec lui la présentation négative du biographié:

«Il s'arrêtait parfois pour contempler un mur où s'étaient des crachats de malades, et il s'en inspirait pour les batailles de cavaliers, les villes les plus fantastiques, les pays les plus immenses. C'était la même chose quand il regardait les nuages dans le ciel.»

Préférant tout à l'heure les difformités et les anomalies de la nature, voilà que Piero se met à chercher l'inspiration dans le crachat des malades. Ces expectorations font probablement écho aux taches d'humidité que Léonard suggère aux artistes d'observer, afin d'exercer la vivacité de leur imagination.<sup>363</sup> Conformément au portrait essentiellement négatif que Vasari donne de Piero, elles en constituent une forme pervertie et abaissée. L'exhortation léonardesque n'est pas très originale. Dès l'Antiquité, les récits évoquant l'aide que le hasard

---

<sup>362</sup> Ce fragment ainsi que le suivant se trouvent chez [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 85.

<sup>363</sup> C'est notamment l'avis de Daniel ARASSE, qui consacre un très beau chapitre à Piero di Cosimo dans *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997, pp. 41-57.

peut apporter à l'artiste sont très nombreux.<sup>364</sup> Traditionnellement, la chance vient combler une faille dans le travail de l'artiste. L'anecdote que Pline attribue à Protogène est très révélatrice à ce propos. L'artiste y est furieux de ne pas parvenir à peindre la bave d'un chien hors d'haleine. De dépit, il jette son éponge sur le tableau, ce qui produit précisément l'effet que l'artiste peinait à créer.<sup>365</sup>

L'incitation de Léonard – et plus encore la version perversie de Piero di Cosimo – introduisent un glissement significatif par rapport à cette tradition. Chez ces deux artistes, le hasard ne vient pas reproduire la nature, lorsque le peintre en est lui-même incapable. Au contraire, le rôle des taches aléatoires est de stimuler l'imagination et la force créatrice de l'artiste. Au vu de la vie intérieure excessive dont Vasari dote Piero (elle se développe au détriment d'une pratique réelle de la peinture), et étant donné l'image d'artiste *fantastico* qu'en donne le biographe, on comprend que Vasari condamne cette pratique. La contemplation des crachats par Piero prend alors une valeur paradigmatique: elle affirme son indépendance d'esprit, son rejet des conventions et son originalité. Elle permet également de parachever le portrait de Piero comme modèle complet de la forme la plus typique de l'irrégularité excentrique.

On retrouve les mêmes formules stéréotypées dans la *Vie* de Pontormo. Elles interviennent à nouveau dans le contexte d'un éclairage particulièrement défavorable de son œuvre et de sa manière de travailler. Quelques exemples en attestent. Le premier reprend pratiquement mot pour mot l'anecdote que nous avons rapportée, en italien, à propos de Piero di Cosimo:

«Parfois, se rendant au travail, il pensait si profondément à ce qu'il voulait faire qu'il s'en revenait sans avoir fait autre chose que réfléchir.»<sup>366</sup>

Comme dans le chapitre consacré à Piero, Vasari lie le blocage de l'activité artistique à la surabondance de la vie intérieure de l'artiste. Cette fois cependant, l'opposition entre réflexion excessive et absence d'images réelles est thématifiée de manière plus explicite.

---

<sup>364</sup> Sur ce motif et son extraordinaire diffusion, voir Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, pp. 75-77.

<sup>365</sup> PLINE, *Histoire Naturelle*, 35, 101.

<sup>366</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 145.

La position de l'anecdote au sein des deux biographies diverge également. Chez Piero, elle se situe en début de *Vie*, dans le portrait inaugural des singularités de l'artiste. Dans le cas de Pontormo, elle prend place à l'autre extrémité de la biographie, dans le dernier paragraphe du texte. Le chapitre consacré à Piero est donc placé, dès le départ et sans ambiguïté, sous le signe de la fantaisie et de l'irrégularité. Cette entrée en matière très directe s'explique d'elle-même dans la mesure où l'artiste incarne le prototype de l'excentrique, ainsi que le patriarche de la dynastie des irréguliers. La *Vie* de Pontormo est plus complexe et plus nuancée. Si l'on y trouve bien dès le début des traces topiques d'excentricité (dès la deuxième page, Vasari annonce qu'il est mélancolique et solitaire), la thématisation de l'irrégularité s'accroît au fil du texte. Vasari commence par chanter le talent prometteur du jeune peintre, mais place sa maturité et sa vieillesse sous le signe de l'échec.

De manière cohérente, les extraits qui suivent s'intègrent dans la seconde phase de la *Vie* de Pontormo. Evoquant son travail dans la villa médicéenne de Poggio a Caiano,<sup>367</sup> Vasari nous raconte comment:

«[il] fit faire les échafaudages et les enceintes et commença les cartons. Mais il se perdait en fantaisies et élucubrations et n'alla pas plus loin.»<sup>368</sup>

A propos de son implication dans le décor des *loggias* à Careggi (Pontormo travaille dans cette résidence médicéenne en 1534), il écrit encore:

«Son Excellence ordonna de faire peindre celles-ci [les *loggias*] par Jacopo, mais en lui donnant de l'aide, afin de terminer le travail plus rapidement. La conversation, en l'entretenant dans l'allégresse, devait l'induire à travailler au lieu de se perdre en fantaisie et se distiller la cervelle.»<sup>369</sup>

«[...] *ma se gli desse compagnia acciò che le finisse più presto, e la conversazione, tenendolo allegro, fusse cagione di farlo, senza tanto andare ghiribizzando e stillandosi il cervello, lavorare.*»<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Edifiée à la demande de Laurent le Magnifique à partir de 1485, la villa est terminée en 1519. Son décor s'étend sur plusieurs années. Pontormo travaille à la décoration du *Salone* en 1520, puis en 1531. Le *Salone* sera achevé par Alessandro Allori entre 1578 à 1582.

<sup>368</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 137.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>370</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 329.

On comprend que les excès de fantaisie et l'exubérance du cerveau de Pontormo sont récurrents (la brièveté de la formule «au lieu» l'indique sans détour). On découvre également qu'ils sont connus. Pontormo avait entrepris de terminer le décor du *Salone* de Poggio a Caiano, sans cependant y parvenir. Malgré cet échec, les Médicis font une nouvelle fois appel à lui pour décorer la villa de Careggi. Mais fort de l'expérience de Poggio, Alexandre met en place une stratégie: afin de détourner l'artiste de son penchant douteux et obtenir les peintures souhaitées, il lui impose une compagnie chargée de lui faire la conversation. En généralisant le propos anecdotique, il ressort que la «fantastication» excessive est intrinsèquement liée à la solitude (dès le *Problème XXX*, la solitude est présentée comme consubstantielle à la mélancolie). Rompre la solitude, c'est espérer empêcher l'artiste de se perdre dans ses pensées. Le stratagème fonctionne à Careggi et Vasari raconte que le travail est achevé en peu de temps.

Pontormo ne se laisse toutefois pas toujours soumettre aussi facilement. Il échappe d'ailleurs souvent au contrôle de ses commanditaires, en s'enfermant sur son lieu de travail et en ne laissant personne y pénétrer. Motif récurrent chez les excentriques (Piero di Cosimo fait déjà le désespoir du directeur de l'Hôpital des Innocents en ne lui permettant pas de voir le tableau qu'il réalise pour lui avant son achèvement), le travail solitaire bénéficie d'une mise en scène particulièrement intéressante dans la *Vie* de Pontormo. Comme dans un feuilleton à épisodes, le *topos* revient régulièrement et se développe dans une aura de légende très marquée. En 1525, Pontormo travaille au décor de la chapelle Capponi (Florence, Santa Felicita). Vasari rapporte:

«[i]l érigea une enceinte qui tint la chapelle fermée pendant trois ans et se mit à l'œuvre. [...] il ne permit jamais à personne, pas même au commanditaire, de voir son œuvre pendant son exécution.»<sup>371</sup>

Quelques pages plus loin, le biographe évoque le travail de Pontormo dans la *loggia* médicéenne de Castello (dès 1537):

«Ensuite il s'enferma seul dans les lieux et se mit à peindre selon sa fantaisie, en prenant son temps et avec le plus grand soin afin de réussir mieux qu'à Careggi, où il

---

<sup>371</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 134-135.



n'avait pas travaillé entièrement seul. [...] La loggia resta fermée cinq ans et personne n'avait encore pu voir ce que Jacopo avait fait.»<sup>372</sup>

Encore plus loin, on découvre un récit identique à propos de la décoration du chœur de Saint-Laurent (Florence, à partir de 1545-1546):

«Pontormo ferma la chapelle à l'aide de cloisons, de planches et de tentures; il s'isola complètement et la tint si bien close pendant onze ans qu'en dehors de lui n'y rentra jamais âme qui vive, ni amis, ni personne.»<sup>373</sup>

Le contenu de ces trois anecdotes est très similaire. Pontormo construit un espace protégé et secret dans lequel il peut travailler, mais surtout réfléchir et se «distiller la cervelle» selon sa fantaisie. On assiste toutefois à une progression révélatrice: l'enfermement volontaire de l'artiste passe de trois à cinq, puis à onze ans. La chronologie du récit coïncide ici avec la succession réelle des commandes. Comment interpréter alors la récurrence avec laquelle Vasari mentionne ces phases d'isolement ainsi que leur amplification progressive? D'un point de vue pratique, on peut imaginer que Pontormo avance en âge et travaille de moins en moins rapidement. Logiquement, il a besoin de plus de temps afin de venir à bout de son travail. Au-delà de cette explication physiologique, l'allongement progressif des phases d'isolement relève d'une stratégie littéraire. Dans un effet de répétition et de progression, la mention de l'isolement pontormien et de sa durée se mue en un ornement rhétorique au service d'une description de plus en plus désavantageuse de l'artiste.

Il n'est pas étonnant que le résultat d'un tel isolement ne satisfasse pas Vasari. De même que le temps de travail de Pontormo, la réception que le biographe réserve à ses œuvres évolue au fil du texte. De manière très nette, on peut remarquer alors que la sévérité de la critique est proportionnelle à la durée de l'isolement. Le biographe se montre ainsi très laconique au sujet de la chapelle Capponi:

«[...] il dévoila enfin son ouvrage, au grand étonnement de tout Florence.»<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, pp. 140-141. Fraîchement duc, Côme de Médicis s'attache à la décoration de l'ancienne villa de Castello dès 1537. Pour plus d'informations sur la participation de Pontormo à cette résidence, ainsi que pour la datation et la documentation des œuvres du *corpus* pontormien, nous renvoyons à Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*.

<sup>373</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 142.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 135.

Son jugement se précise un peu à propos de Castello:

«Un jour, dame Maria se fâcha et ordonna qu'échafaudages et enceinte fussent démolis. [...] Mais les résultats ne correspondirent pas tout à fait aux espoirs; il y a du bon, c'est vrai, dans cet ouvrage mais les figures semblent mal proportionnées et certaines attitudes contorsionnées sont étranges et manquent de mesure.»<sup>375</sup>

Quant à la réception du décor de Saint-Laurent, elle cristallise l'échec pontormien de manière paroxystique. Contrairement aux cas précédents, Vasari se montre très prolix et prend un plaisir évident à établir la liste des erreurs commises par le peintre (nous reviendrons sur ce catalogue au moment de soumettre le style des excentriques à l'enquête).

L'isolement pontormien est l'occasion de faire une brève synthèse par rapport à notre proposition de considérer la mélancolie comme un inhibant plongeant les artistes dans une profonde inactivité. Vasari nous dit que Jacone travaille très peu et qu'il est paresseux.<sup>376</sup> Quant à Piero di Cosimo, il est présenté comme se perdant en conjectures et en observation de la nature. Son manque de production est alors opposé à un excès de réflexion et de recherche. Il en va de même de Pontormo, dont l'inactivité et la lenteur de production sont combinées à une «fantastication» trop exubérante. Dans la mesure où l'incapacité à produire des images coïncide avec un excès de vie intérieure, on comprend comment la mélancolie peut s'apparenter, aussi bien à un blocage de la production, qu'à un travail excessif. C'est ce second aspect que nous allons soumettre maintenant à l'analyse.

A côté de la passivité et de l'inaction, il y a donc la fureur créatrice indifférente au monde. De même que l'*acedia*, le travail excessif et néfaste constitue l'un des *topos* du mélancolique. Bien avant les artistes bizarres, on en trouve déjà tous les traits typiques dans la figure de Démocrite, telle que cristallisée par Diogène Laërce (III<sup>e</sup> siècle avant notre ère) et par les *Lettres* du pseudo-Hippocrate (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.). Le premier nous révèle que le philosophe «aimait tellement le travail» qu'il s'enfermait dans sa maison afin de pouvoir étudier.<sup>377</sup> Quant aux lettres hippocratiques, elles dressent le portrait d'un homme si

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>376</sup> Voir *Vie d'Aristotile da Sangallo*, [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 261.

<sup>377</sup> Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. fr. sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, 1999, p. 1076. On sait que l'œuvre de Laërce est bien connue par les humanistes italiens et qu'elle est par exemple présente, sous forme de manuscrit, dans la bibliothèque de Jules II.

entièrement consacré au savoir qu'il finit par négliger toute autre préoccupation. C'est ce qui fait dire à Hippocrate, venu rencontrer Démocrite, parce que les Abdéritains le croient fou:

«Pour ma part, je crois qu'il ne s'agit pas d'une maladie, mais plutôt d'un *excès* de science [...]»<sup>378</sup>

Les *Lettres* se font plus claires encore lorsqu'elles rapportent que Démocrite s'adonnait à «une philosophie *superlative*».<sup>379</sup>

Dans le cas des artistes mélancoliques, l'excès de travail prend la forme du démon solitaire de la recherche. Encore une fois, étude et recherche n'ont rien de négatif en soi. Si Vasari les condamne ici, c'est parce que les artistes excentriques s'y soumettent de manière totalement dérégulée et hors de toute proportion. Cette désapprobation s'exprime clairement dans la *Vie* de Piero. Dans la mesure où l'artiste incarne le prototype même de l'excentrique, on comprend que ce blâme s'adresse à tous les irréguliers vasariens:

«Il travaillait sans mesurer son temps ni ses efforts, seulement pour son plaisir et pour l'amour de l'art.»<sup>380</sup>

Il faut interpréter ce fragment comme la critique d'une recherche exagérée qui n'a d'autre raison d'être qu'elle-même. Dans une version atténuée, ce motif apparaît déjà dans la seconde partie des *Vies*, au cours du chapitre consacré à Paolo Uccello. L'amour extrême que l'artiste porte à la perspective est un motif familier. Nous avons tous en mémoire l'anecdote au sujet du travail nocturne de Paolo: celui-ci est tellement plongé dans son étude de la perspective, qu'il ne répond pas à son épouse qui l'invite à la rejoindre dans le lit conjugal. Au-delà de l'aspect légendaire de cette anecdote très commentée,<sup>381</sup> l'inflexion même de la biographie mérite un commentaire. Dès le début du texte, Vasari présente Uccello comme un grand artiste qui a gaspillé son talent à la poursuite de chimères. La sanction ne se fait pas attendre. Quelques lignes plus loin, on lit que les recherches démesurées de Paolo:

---

<sup>378</sup> HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie* (Lettres pseudo-hippocratiques), trad. et notes de Yves Hersant, Paris, 1989, p. 53.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 72. C'est ce qui fera dire à Jackie PIGEAUD que Démocrite fait de «l'hyper-philosophie» ou qu'il «philosophe avec excès». Voir *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, 1981, p. 465.

<sup>380</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 89.

<sup>381</sup> Voir notamment Paul BAROLSKY, «Uccello's Domestic Difficulty», *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, pp. 37-38.

«[...] détruisent sa spontanéité naturelle et le rendent stérile et tortueux.»<sup>382</sup>

Puis:

«[...] cela rend souvent solitaire, bizarre, mélancolique et pauvre.»

Ici, à la différence de Piero di Cosimo et de Pontormo, les traits caractéristiques de l'excentricité apparaissent comme la conséquence d'un travail exagéré. Il serait trop dire qu'ils en forment la cause dans le cas de la triade irrégulière. Mais il semble évident qu'ils constituent les composantes essentielles du tempérament mélancolique et participent dès le départ de la nature des artistes nés sous le signe de Saturne.

L'équation excès de recherche-solitude-bizarrerie-pauvreté relève clairement du raccourci et, en tant que tel, de l'élaboration vasarienne. Il en va de même de l'anecdote concernant l'épouse délaissée d'Uccello. Vasari radicalise encore la mise en scène au moment d'évoquer la vieillesse de l'artiste. Placée sous le signe de l'étude acharnée et des recherches «les plus difficiles», sa vie se clôt sur un échec cuisant. Il termine «seul comme un sauvage», enfermé chez lui, «pauvre et obscur jusqu'à la mort». La légende d'Uccello résonne d'autant mieux que l'artiste se perd dans l'étude d'une discipline mathématique et scientifique: la perspective.

Amplifiant les traits typiques présents dans la *Vie* d'Uccello et plus encore dans celle de Piero di Cosimo, Pontormo offre une illustration parfaite du motif de l'excès de travail artistique. De même que celui qui fut brièvement son maître, il aime trop son art et s'y consacre de manière abusive. Vasari introduit cependant un thème nouveau dans la description qu'il fait des recherches démesurées de Pontormo: le tourment.

Alors que Vasari décrit les déambulations de Piero di Cosimo, à l'affût d'animaux ou de plantes marqués par l'anormalité, il prend la peine de décrire la transformation qui s'opère en l'artiste quand il a la chance de découvrir une difformité ou une bizarrerie de la nature: il en tire «un contentement, une satisfaction qui le mettaient hors de lui».<sup>383</sup> A l'opposé de cette recherche excessive mais joyeuse (Piero fait également rire ses interlocuteurs), Pontormo incarne la version tourmentée et inquiète de la *melancholia studiosa*. L'outrance du travail

---

<sup>382</sup> Les citations qui suivent sont tirées de la *Vie* d'Uccello, [Vasari-Chastel], vol. 3, Paris, 1983, pp. 105-113.

<sup>383</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 85.

pontormien ainsi que la souffrance qui l'accompagne sont telles que Vasari en vient à s'apitoyer sur le sort de l'artiste. A propos de Poggio a Caiano, il raconte comment Pontormo:

«[...] se mit à l'étude avec une telle diligence qu'il dépassa la mesure. Il effaçait et refaisait un jour ce qu'il avait fait la veille et se torturait la cervelle à faire pitié.»<sup>384</sup>

Cette pitié est sans doute rhétorique. Elle réapparaît en tout cas en fin de *Vie*. Face à l'échec de ses dernières œuvres, Vasari ne sait que faire, «sinon le plaindre».<sup>385</sup>

Le biographe répète aussi que Pontormo travaille infatigablement et est inlassablement insatisfait:

«[...] l'esprit de Jacopo était sans cesse à la recherche de nouveaux concepts et de solutions inédites, sans jamais s'en satisfaire ni s'y tenir.»

Ou encore:

«[...] ce cerveau bizarre n'était jamais satisfait.»<sup>386</sup>

La mort de Pontormo est emblématique dans ce contexte. Vasari prend plaisir à raconter qu'il succombe sans avoir pu terminer le décor de Saint-Laurent. Plus encore, il se fait une joie de rapporter le on-dit prétendant que Pontormo:

«[...] est mort de chagrin, car à la fin, il était mécontent de lui-même.»<sup>387</sup>

L'insatisfaction qui a tourmenté Pontormo durant toute sa vie, entre ainsi dans l'éternité et la légende. Tué par le chagrin et le mécontentement, Pontormo devient l'exemple typique de l'excentrique tourmenté.

Inscrites sous le signe de la solitude, de l'excentricité, de l'excès ou de l'absence de travail, les *Vies* de Piero et de Pontormo bénéficient d'une certaine variation de tonalité. Comment comprendre cette différence de traitement, alors que les deux artistes appartiennent précisément à la même famille? Au moins deux explications peuvent être avancées.

---

<sup>384</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 130.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>386</sup> Pour les deux fragments: *ibid.*, p. 135.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 144.

La première relève du tempérament des deux artistes. Alors qu'ils partagent de nombreux traits relevant de l'excentricité, seul Pontormo se voit doté de la lourde étiquette de mélancolique. Piero en incarne bien tous les caractères, mais le terme même n'apparaît pas dans le chapitre qui lui est consacré. En revanche, Pontormo est présenté dès l'ouverture de sa *Vie* comme «un jeune homme solitaire et mélancolique».<sup>388</sup> A l'autre extrémité du texte, le terme réapparaît, lorsque Vasari critique le décor raté de Saint-Laurent. La différence entre la relative légèreté du portrait de Piero di Cosimo et celui, beaucoup plus contrarié et morose, de Pontormo semble alors devoir être compris dans ce contexte.

Une deuxième explication doit toutefois être avancée. Elle ne relève pas des biographiés eux-mêmes, mais du système dans lequel Vasari les inscrit. En tant que peintre et architecte de cour, Vasari écrit une histoire de l'art à visée officielle et didactique. Les *Vies* constituent alors un texte élaboré et programmé de manière à communiquer une certaine idée, voire une certaine idéologie de l'art. Dans cette optique, on comprend mieux pourquoi Vasari introduit une telle gradation entre le portrait de Piero et celui de Pontormo. Piero est surtout devenu célèbre pour ses œuvres de petites dimensions, destinées à des commanditaires privés. Sa bizarrerie et son excentricité restent alors confinées dans une sphère intime et réservée à quelques privilégiés. En tant que telles, elles menacent peu le système vasarien. Pontormo se voit au contraire confier certaines des commandes les plus importantes de Florence. Ainsi, les Médicis recourent à ses services pour leurs maisons de Castello, de Careggi ou encore de Poggio a Caiano. Mais surtout, ils lui confient le décor du chœur de Saint-Laurent. Quand on sait que l'église sert de sépulture à la famille et que les Médicis souhaitent que le programme donne une réponse florentine au *Jugement Dernier* de la Sixtine, on comprend que ses enjeux sont de taille. Dès lors que Pontormo doit produire des images publiques à valeur hautement symbolique (pour les Médicis aussi bien que pour Florence), Vasari ne peut pas accepter qu'il agisse de manière aussi étrange.

\*\*\*

Nous avons vu jusqu'ici que Vasari connote la mélancolie d'artiste – sous forme d'inactivité aussi bien que sous forme de travail excessif – de manière essentiellement négative. Il semble cependant qu'on puisse envisager les choses selon une autre perspective.

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 120.

Nous avons déjà dit que le *topos* excentrique porte la trace de comportements réels qui se multiplient autour de 1500 en Italie. Nous avons relevé également que sa cristallisation dans les *Vies* coïncide avec un intérêt nouveau de la part de la communauté pour l'artiste et ses excès. Cette attention nouvelle s'explique partiellement par le fait que les artistes commencent à faire partie de l'élite sociale. Elle trouve également son origine dans le fait que l'époque élabore l'idée de génie créateur, doué d'une originalité propre, mystérieuse, quasi divine. A la différence de celui qui pratique un art mécanique, l'artiste ne peut pas commander son génie et son inspiration. Il ne peut pas toujours produire. Et la réflexion ou l'intériorisation font partie intégrante de son travail. Donner à l'artiste le droit de ne pas toujours produire des images, c'est reconnaître alors que son travail n'est pas purement manuel, admettre qu'il est différent de l'artisan. En bref, c'est lui reconnaître un statut nouveau et une considération supérieure.

Comment comprendre que Vasari aborde la question de l'alternance des phases d'action et d'inaction sous un angle aussi négatif? Il est absolument nécessaire de replacer cette prise de position dans son contexte spécifique, celui de la communauté excentrique. Comme nous l'avons montré, l'activité artistique y est inscrite sous le signe du superlatif. Plus que la succession des phases active et réflexive, c'est l'exagération et la démesure de chacune d'elle que Vasari critique. La *Vie* de Léonard présente d'ailleurs la preuve que Vasari ne condamne pas en bloc l'inactivité des artistes. Il est intéressant de noter que cette affirmation n'est pas donnée directement par le biographe, qui choisit de se faire l'écho d'un on-dit. L'histoire qu'il rapporte concerne le prieur du couvent milanais de Sainte-Marie-des-Grâces dans lequel Léonard est en train de peindre la *Cène*:

«*On raconte* que le prieur du couvent importunait Léonard afin qu'il achevât l'ouvrage; il lui paraissait étrange de le voir passer parfois une demi-journée perdu en réflexions. Il aurait voulu que comme les ouvriers qui piochaient le jardin, il n'arrêtât jamais son pinceau.»<sup>389</sup>

Derrière l'histoire populaire se cachent des enjeux théoriques très clairs. Le récit présente le commanditaire comme impatient de voir son œuvre achevée. Sa présentation est également placée sous le signe de l'incompréhension: il lui paraît étrange que Léonard perde son temps à ne rien faire (de visible). Mais la vraie erreur du prieur est de croire que le peintre devrait, à

---

<sup>389</sup> Cette citation ainsi que la suivante sont issues de [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 40. L'anecdote rapportée par Vasari n'est pas une invention de son cru: il paraphrase le récit fait par Matteo Bandello dans *Le Nouvelle* (1554).

l'image des ouvriers du jardin, travailler sans relâcher son pinceau. Le manque de discernement du curé permet de rendre parfaitement compte du type de discussion et de réflexion qui avaient cours à l'époque sur la question de l'originalité de l'artiste. Dans ce sens, on peut admettre qu'il s'agit bien d'une histoire vécue. La suite du texte s'emploie à démontrer ce que le prieur ne parvient pas à comprendre, à savoir que la réflexion constitue une partie intégrante du travail de Léonard et que contrairement au jardinier, le peintre n'est pas ouvrier mais artiste.

Reprenons l'anecdote où nous l'avions laissée. Le prieur est si fâché qu'il finit par convaincre le duc de convoquer Léonard afin de le remettre à l'ordre. Le duc s'exécute de mauvaise grâce et demande à l'artiste de terminer son œuvre. La réaction de Léonard appelle un commentaire:

«Il parla de l'art et expliqua comment c'est au moment où ils travaillent le moins que les esprits élevés en font le plus; ils sont alors mentalement à la recherche de l'inédit et trouvent la forme parfaite des idées qu'ils expriment ensuite en traçant de leurs mains ce qu'ils ont conçu en esprit.»

Le discours de Léonard permet à Vasari d'exprimer sa position sur les particularités de l'artiste. De manière emblématique, le peintre est alors associé à un «esprit élevé». En tant que tel, il s'oppose radicalement aux «ouvriers qui piochaient le jardin». Au-delà de l'opposition Léonard / jardinier, le discours thématise une différenciation radicale entre artiste et artisan; travail intellectuel et travail manuel. Renforçant encore la puissance du discours, le comportement même de Léonard est révélateur de la conception que Vasari se fait de l'artiste. Léonard sait si bien parler qu'il parvient à tourner le prieur en dérision et à faire rire le prince à ses dépens. Partageant le rire de ce dernier, Léonard est lui-même perçu comme princier. Le pauvre prieur, lui, est nettement thématisé comme un balourd, plus proche du jardinier que du courtisan.

A l'image de cette page, les *Vies* regorgent de récits mêlant habilement fiction et réalité. Ainsi en est-il de la présentation du *Joseph en Egypte* de Pontormo (Londres, National Gallery). Avec beaucoup de soin, Vasari décrit l'identité du commanditaire, le prétexte de la commande, ainsi que les conditions d'exposition de l'œuvre. Il restitue également très bien le



contenu de l'image. La légende affleure cependant ici: ayant repéré l'élève de Pontormo parmi les personnages peints, Vasari suggère une relation filiale entre les deux artistes.

### **III. *Joseph en Egypte*: héritage et filiation**

Avant de considérer le lien familial que Vasari instaure entre Pontormo et son élève, examinons le contexte de la création du panneau. Nous y voyons l'occasion de préciser le rôle prépondérant occupé par la famille dans la société florentine de la Renaissance et de nous interroger sur la manière dont cette réalité influence le concept vasarien d'histoire en tant que filiation.

Avec l'apparition d'un intérêt sans précédent pour la généalogie, s'affirme le souci de connaître le passé, l'histoire et l'identité de sa propre famille.<sup>390</sup> Les motivations de cette discipline nouvelle ne sont cependant pas toujours aussi désintéressées. En recourant à la généalogie, l'individu entend en effet forger une image positive et un passé prestigieux pour lui et son lignage. Soucieux d'établir la continuité de sa famille et d'attester de l'antiquité de sa souche (deux valeurs essentielles dans la société florentine), il ne craint pas d'établir des données fallacieuses. Les cas de falsification d'événements, de dates ou de noms sont d'ailleurs nombreux. La manière dont Vasari manipule l'information afin d'élaborer ses *Vies* comme une filiation ininterrompue de maîtres et d'élèves s'inscrit dans cette pratique.

La société de la Renaissance considère la famille comme une communauté flottante, reliant indifféremment les ancêtres disparus, les vivants et les enfants à naître. Dès lors qu'il appartient pleinement au lignage, le défunt mérite une large attention de la part des vivants.<sup>391</sup> Par le biais de la construction de chapelles, de tombeaux ou de portraits, une grande tradition de commémoration des morts se met ainsi en place. Ce culte, nous l'avons vu, est omniprésent chez Vasari.

Enfin, l'individu prend conscience de la nécessité de préserver la vie du groupe familial. *Le Livre du courtisan* de Castiglione nous éclaire à ce propos:

---

<sup>390</sup> Nous renvoyons pour cette question à Christiane KLAPISCH-ZUBER, «Le travail généalogique», *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, pp. 37-58. Voir aussi Nicolas RUBINSTEIN, «Family, Memory, and History», *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, éd. Giovanni Ciappelli / Patricia Lee Rubin, Cambridge, 2000, pp. 39-47.

<sup>391</sup> Voir Francis W. KENT, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori and Rucellai*, Princeton, 1977.

«[...] par le moyen de cette union du mâle et de la femelle, elle [la femme] produit des enfants, qui rendent les bienfaits reçus dans leur enfance à leurs parents quand ils sont devenus vieux, puisqu'ils les nourrissent, puis les renouvellent en engendrant eux aussi d'autres enfants, dont ils attendent de recevoir dans leur vieillesse ce que, étant jeunes, ils ont donné à leurs parents; c'est par là que la nature, tournant en quelque sorte en cercle, accomplit un mouvement éternel et de cette manière donne l'immortalité aux êtres mortels.»<sup>392</sup>

La descendance s'affirme ainsi comme la solution la plus parfaite pour perpétuer le lignage, en cristalliser le nom, et plus encore le rendre immortel.

Si Castiglione ne l'exprime pas explicitement, l'union entre l'homme et la femme est évidemment envisagée dans le cadre du mariage. L'alliance entre deux individus – et à travers eux, entre deux familles – est en effet indispensable pour la légitimité des enfants à naître. Le mariage occupe ainsi une place très importante dans la société renaissante.<sup>393</sup> Il ne s'agit pas d'une démarche individuelle, mais d'un rituel social, concourant au bien de la famille et de la patrie tout entière. Chargé essentiellement d'assurer la croissance et la perpétuation du lignage, il doit également établir des accords politiques et économiques favorables aux deux familles.

Les noces de Pierfrancesco Borgherini et de Margherita Acciaiuoli, célébrées à Florence en 1515, n'échappent pas à cette règle. Issus de deux mondes différents, les jeunes mariés ont des attentes quelque peu diverses quant à leur union.<sup>394</sup> Alors que la famille Borgherini a nouvellement fait fortune grâce à son activité bancaire, la famille Acciaiuoli appartient à la vieille aristocratie florentine. La première cherche ainsi à acquérir le vernis aristocratique qui lui fait défaut, tandis que la seconde manque d'argent pour offrir à la jeune fille un époux de

---

<sup>392</sup> Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, [1528], présenté par Alain Pons, Paris, 1987, p. 245.

<sup>393</sup> Voir *Li nuptiali di Marco Antonio Altieri*, [peu après 1500], sous la direction d'Enrico Narducci, Rome, 1995. Pour une étude approfondie du mariage à la Renaissance, voir Trevor DEAN / K. J. P. LOWE, *Marriage in Italy. 1300-1650*, Cambridge, 1988; Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*; Thomas KUEHN, *Law, Family and Women. Toward a Legal Anthropology of Renaissance Italy*, Chicago, 1991.

<sup>394</sup> Pour la présentation des deux familles, voir Pompeo LITTA, *Le famiglie celebri italiane*, série I, Milan, 1833. Le volume concernant la famille Acciaiuoli n'existant pas en Suisse, c'est sur microfilm (Biblioteca Nazionale, Rome, R. Micr. 48 A 8"/ Acciaiuoli: tavola 6) que nous avons pu obtenir les informations souhaitées. La famille Borgherini ne bénéficie pas d'un traitement indépendant, mais se voit accorder quelques lignes dans le chapitre consacré aux Acciaiuoli. Voir également Leonardo G. LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Florence, 1972, vol I, p. 124; et le catalogue d'exposition *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, (Florence, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986-1<sup>er</sup> mars 1987), sous la direction du Ministère pour les biens culturels, Florence, 1986, pp. 105-110. Voir enfin Michael HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981, p. 50.

son rang. Au-delà des divergences, les enjeux du mariage sont pourtant identiques pour les deux partis: il s'agit de nouer des alliances politico-économiques et de garantir la perpétuation du lignage.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le mariage coïncide avec un transfert de biens. Cela est particulièrement marqué pour l'élite sociale. Le passage de la jeune fille du foyer natal au foyer conjugal est l'occasion d'un double échange: le père de la femme offre une dot en argent, alors que celui de l'époux propose une contre-dot, dont la majeure partie concerne le décor et l'ameublement de la chambre nuptiale.<sup>395</sup> A l'occasion du mariage de son fils, Pierfrancesco, avec Margherita Acciaiuoli, Salvi Borgherini commande ainsi un cycle destiné à orner leur chambre nuptiale.<sup>396</sup> Face à l'ampleur de la tâche, plusieurs artistes sont sollicités. Baccio d'Agnolo fournit l'ensemble du mobilier, composé de coffres, de sièges, de banquettes et d'un lit.<sup>397</sup> Pour le décor peint, le commanditaire fait appel à Andrea del Sarto et à Granacci qui exécutent chacun deux panneaux; à Bacchiacca à qui l'on doit six peintures, et à Pontormo qui en exécute quatre. Ensemble, ils réalisent quatorze panneaux racontant la vie de Joseph.<sup>398</sup> La réalisation du décor s'échelonne sur plusieurs années. Elle s'achève en 1518, avec le panneau de Pontormo figurant *Joseph en Egypte* (fig. 32).<sup>399</sup>

De manière traditionnelle, l'imagerie du cycle contient des références à l'alliance entre les deux familles ainsi qu'aux fins procréatrices du mariage.<sup>400</sup> Plus encore, le décor Borgherini

---

<sup>395</sup> Sur le système de dot / contre-dot, voir David HERLIHY / Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, 1978, pp. 393-439. Voir aussi Christiane KLAPISCH-ZUBER, «Le complexe de Griselda. Dot et dons de mariage», *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, pp. 185-213. Sur la peinture domestique et l'art de la chambre à coucher, voir Francis W. KENT / Patricia SIMONS, *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford, 1987 et Anne B. BARRIAULT, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvanie, 1994 (décor de la *camera* Borgherini: pp. 120-127).

<sup>396</sup> Les approches récentes les plus intéressantes sont: Allan BRAHAM, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», *The Burlington Magazine*, 131, 1979, pp. 754-765; *L'officina della Maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, (Florence, Uffizzi, 28 septembre 1996-6 janvier 1997), sous la direction d'Alessandro CECCHI et Antonio NATALI, Florence, 1996, pp. 240-241 et 248-259.

<sup>397</sup> *Vie d'Andrea del Sarto*, [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, p. 68.

<sup>398</sup> A cela s'ajoute encore une peinture circulaire due à Granacci et représentant la *Trinité*.

<sup>399</sup> La *camera* est démembrée dès 1584. Aujourd'hui, les panneaux peints sont dispersés dans les plus grands musées d'Europe. Il ne reste rien du riche travail sur bois de Baccio d'Agnolo. Pour la reconstitution de la *camera* et de son décor peint, voir Allan BRAHAM, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», pp. 754-765.

<sup>400</sup> Leon Battista ALBERTI souligne cette alliance courante entre le décor de la chambre nuptiale et la fonction procréatrice du mariage: «*Negli ambienti ove ci si unisce con la moglie raccomandano di dipingere esclusivamente forme umane nobilissime e bellissime: ciò [...] ha grande importanza per la bontà del concepimento e la bellezza della futura prole*». Voir *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, sous la direction de Giovanni Orlandi, Milan, 1966, livre IX, p. 804.

indique la volonté du jeune époux et de sa famille d'asseoir leur réputation et de célébrer leur lignage.

## 1. Héros biblique et célébration dynastique

Si nous connaissons bien le contexte de la création du cycle, nous savons peu de choses de sa réception. Nous possédons toutefois certains éléments de réponse. Ainsi, selon Vasari, *Joseph en Egypte* est la «plus belle œuvre de Pontormo».<sup>401</sup> L'admiration exprimée par le biographe ne l'empêche pourtant pas de commettre une erreur d'interprétation quant au contenu du panneau:

«[il] représente *Joseph en Egypte*, presque prince ou roi, recevant avec une incroyable affection son père Jacob, accompagné de ses frères et des petits-enfants de Jacob.»<sup>402</sup>

La méprise est minime: Vasari croit reconnaître Joseph dans le personnage barbu, vêtu en orange et coiffé d'un turban blanc qui n'est autre que le pharaon. Et malgré son erreur, l'historiographe saisit parfaitement la portée symbolique du panneau: il décèle l'histoire de famille qui se cache derrière les épisodes sacrés. Sa réception du panneau révèle alors de façon exemplaire la manière dont il est habité par un «esprit de famille», esprit qui préside à la rédaction des *Vies* et façonne la totalité du *corpus*.

Mais commençons par le commencement.<sup>403</sup> Sur la base du récit biblique de Joseph (Genèse, chapitres 37- 49)<sup>404</sup>, le cycle Borgherini raconte comment le héros, fils préféré de Jacob, est vendu par ses frères jaloux à des voyageurs en route pour l'Egypte et comment il s'élève, dans cette terre d'adoption, au plus haut rang de la société. Dans son *Joseph en Egypte*, Pontormo évoque les derniers épisodes de la vie du héros, soit l'arrivée de son père et de ses frères en Egypte (partie centrale de l'arrière-plan), leur présentation au pharaon par l'entremise de

---

<sup>401</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 129.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> L'analyse du panneau s'appuie sur nos précédentes recherches: «Vers une nouvelle conscience de la peinture: la trace de l'artiste dans *Joseph en Egypte* de Pontormo», *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 24, 2002, pp. 51-71. Voir également *Héritage et filiation. Joseph en Egypte pour la Camera Borgherini*, Fribourg, 1999, mémoire de licence non publié.

<sup>404</sup> La *Bible* utilisée dans ce travail est publiée par la Société biblique française, éditions du Cerf, Paris, 1988. L'écriture des noms propres respecte l'orthographe proposée par cette version.

Joseph (au premier plan à gauche) et la bénédiction des enfants de Joseph (Efraïm et Manassé) par Jacob (partie supérieure droite de l'image).<sup>405</sup>

Tout au long de l'histoire, les aventures de Joseph jouissent d'une très large popularité.<sup>406</sup> L'une des raisons de ce succès est la possible mise en parallèle des épisodes de la vie du héros avec ceux de la vie de Jésus. Ainsi, jeté dans la citerne, il préfigure Jésus mis au tombeau ou descendant dans les limbes. Vendu par ses frères, il annonce Jésus trahi par Judas. Procurant du blé au peuple affamé, il évoque Jésus nourrissant ses disciples par le miracle de la multiplication des pains.<sup>407</sup> Ces exemples pourraient être multipliés, puisque la vie toute entière de Joseph est censée former le type de la vie de Jésus-Christ. De telles allusions typologiques sont présentes dans le cycle Borgherini. Nous pouvons penser ici au panneau de Granacci représentant la *Trinité*. Relevons aussi que dans l'ensemble des panneaux – du moins ceux qui concernent les épisodes de l'âge adulte – Joseph est souvent vêtu de bleu, une teinte qui appartient précisément à l'iconographie du Christ.

Habillant Joseph de vêtements bruns et violacés, Pontormo semble vouloir atténuer le caractère typologique de son *Joseph en Egypte*, afin de mettre en avant d'autres aspects plus conformes à l'esprit de la commande. Il met l'accent sur la magnanimité de Joseph envers ses frères. Véritable image de charité et de bienveillance, Joseph répond à leur violence et à leur jalousie par le pardon. L'image devient morale et didactique. Elle lance un appel au spectateur afin qu'il agisse à l'exemple de sagesse de Joseph. Modèle de modération, Joseph se distingue aussi par les succès qu'il rencontre. Tout lui sourit: son père l'aime plus que ses frères, il bénéficie d'un don divinatoire, il devient l'homme de confiance du pharaon, il parvient à sauver la population de la famine, etc.

Enfin, les épisodes illustrés par Pontormo mettent fortement en avant la thématique dynastique. Sous la forme d'un *happy end*, les trois générations de la famille (Jacob; Joseph et ses frères; Efraïm et Manassé) sont réunies dans la joie. L'apothéose de cette fête se situe dans l'ultime scène. Pontormo y représente le moment de la bénédiction des fils de Joseph par Jacob (fig. 33). Prenons le temps de lire le récit qu'en donnent les Ecritures:

---

<sup>405</sup> Genèse, chapitres 46-48.

<sup>406</sup> Pour le développement de ces représentations, des origines à leur complet épanouissement, voir Pierre FABRE, «Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 39, Paris, 1921-1922, pp.193-211.

<sup>407</sup> Voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 2, 1, Paris, 1956, pp. 156-157.

«Alors Joseph retira ses fils qui étaient sur les genoux de son père et il s'inclina jusqu'à terre. Ensuite il prit ses deux fils par la main : Efraïm, qu'il tenait à sa droite, se trouva à gauche de Jacob et Manassé, qu'il tenait à sa gauche, se trouva à droite de Jacob. Il les fit de nouveau approcher de leur grand-père. Mais Jacob croisa ses mains: il posa sa main droite sur la tête d'Efraïm, bien qu'il fut le plus jeune, et sa main gauche sur la tête de Manassé, qui était l'aîné. [...] Joseph fut choqué de voir son père poser la main droite sur la tête d'Efraïm; il lui saisit la main pour la déplacer de la tête d'Efraïm sur celle de Manassé, en disant:

— Non, mon père, tu te trompes. C'est celui-ci l'aîné. Mets donc ta main droite sur sa tête.

Mais son père refusa et lui dit :

— Je sais, mon fils, je sais. Les descendants de Manassé aussi deviendront un grand peuple. Pourtant son frère cadet sera plus grand que lui et ses descendants formeront une multitude de nations.»<sup>408</sup>

L'intérêt de ce passage réside dans le comportement inattendu de Jacob qui, contre toute logique, croise volontairement les bras avant de donner sa bénédiction à Efraïm et à Manassé.<sup>409</sup>

Prenant ses distances vis-à-vis de la source écrite, Pontormo ne montre pas le mouvement croisé de Jacob. Il fige alors le geste du vieillard, avant qu'il ne commette «l'erreur», c'est-à-dire avant que son bras droit ne bénisse la tête d'Efraïm, fils cadet de Joseph, au lieu de bénir l'aîné. Plus qu'entre Jacob et ses petits-fils, la scène se déroule entre Jacob et son fils. La convergence des mains des deux hommes ainsi que la direction de leurs regards confirment cette hypothèse.

Les éléments qui, absents de la Bible, sont inventés par Pontormo inscrivent le panneau dans la même thématique familiale. Il s'agit, d'une part, des personnages groupés derrière le baldaquin, que l'on peut identifier comme les frères de Joseph.<sup>410</sup> Le second ajout concerne la présence de l'épouse de Joseph, Asnat.<sup>411</sup> Aidant Jacob à se redresser, elle participe à la création de l'image idéale d'une famille regroupée autour de l'ancêtre malade. Les choix opérés par Pontormo placent l'intérêt de la scène de la bénédiction au-delà des enjeux suscités

---

<sup>408</sup> La *Genèse*, XLVIII, 12-19.

<sup>409</sup> Les implications symboliques et historiques de ce geste dépassent largement notre propos. Pour plus de détails, voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol 2, 1, p. 169.

<sup>410</sup> Voir Rachel WISCHNITZER, «Jacopo Pontormo's Scenes», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 41, 1953, p. 153.

<sup>411</sup> Philippe COSTAMAGNA considère plutôt ce personnage comme la fille de Jacob, Dina. Voir *Pontormo, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, p. 130.

par le texte biblique, dans une image de piété filiale très adaptée au contexte nuptial de la commande. Si, pour cela, le peintre doit réaliser certains glissements, la Bible est elle-même profondément marquée par l'existence des grandes familles de patriarches. Certains ont d'ailleurs vu dans les Saintes Ecritures l'une des sources possibles de la généalogisation fictive des *Vies*.<sup>412</sup>

Laissons toutefois Vasari et sa famille de l'art pour nous intéresser à la manière dont *Joseph en Egypte* se fait l'écho des préoccupations dynastiques et auto-proclamatrices des Borgherini. Pontormo choisit de mettre en avant les ressemblances de Joseph avec le marié lui-même, dans le but de faire l'apologie des commanditaires. Tout comme le héros biblique, Pierfrancesco Borgherini est ainsi un modèle de réussite. En associant la famille Borgherini à la maison de Jacob, Pontormo lui accorde également l'ancienneté patricienne qui lui fait défaut. Enfin, en référence aux enjeux plus larges du mariage, le peintre fait allusion à un événement important de la vie des Borgherini.

Le fait que le panneau de *Joseph en Egypte* soit ajouté de manière tardive au cycle (1518) mérite un commentaire. Tout en mettant un terme réel au décor de la *camera*, il semble que le panneau de Pontormo célèbre de manière allégorique la fin d'un cycle familial. On sait en effet qu'à l'époque, le couple a au moins eu deux enfants (Giovanni et Lucrezia). Il est probable dès lors qu'il faille mettre en relation ces événements heureux et la commande du panneau.<sup>413</sup> Le mariage ayant donné naissance à un héritier mâle, il a rempli sa mission. Pierfrancesco n'a plus à se soucier de son lignage: à travers son fils Giovanni, il a passé le flambeau à la nouvelle génération. *Joseph en Egypte* devient alors le dénouement heureux d'une double histoire: le récit fait par le cycle de la vie de Joseph, ainsi que l'histoire familiale des Borgherini, dont la *camera* abrite autant qu'elle reflète les événements essentiels.

Pour bien saisir la manière dont Pontormo modifie le récit biblique de Joseph dans le sens de la propre histoire familiale des Borgherini, il est nécessaire de revenir sur la scène essentielle du panneau, qui montre Jacob bénissant ses petits-enfants. Contrairement à la Bible qui décrit comment le vieillard bénit le fils cadet de Joseph (Efraïm) au lieu de l'aîné (Manassé), Pontormo contourne le problème dans la scène peinte et ne représente pas le mouvement croisé de Jacob.

---

<sup>412</sup> C'est notamment le cas de Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*.

<sup>413</sup> C'est l'opinion convaincante d'Allan BRAHAM, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», note 29 et p. 762.

Comme nous l'avons relevé, Pontormo procède également à certains ajouts par rapport au texte. Ainsi en est-il du groupe de personnages visible derrière le baldaquin. Cette assemblée n'appartient pas directement à la scène de la bénédiction. Nous nous proposons d'y voir les fils de Jacob. Après la bénédiction d'Efraïm et de Manassé, la Bible raconte en effet celle des frères de Joseph. Leur présence sous le baldaquin n'a pas d'autre rôle que de renforcer le caractère familial de la scène. Pontormo n'a pas d'autre but lorsqu'il représente l'épouse de Joseph sous le baldaquin. Absente de la scène telle qu'elle est rapportée dans la Bible, Asnat occupe ici le seul rôle féminin du panneau. Placée de l'autre côté du lit par rapport à Joseph et à leurs deux fils, elle n'intervient pas dans la bénédiction. Son rôle se limite à aider Jacob à se redresser. Présente mais ne prenant pas véritablement part à l'action, elle complète l'image de la famille parfaite faisant corps autour de l'ancêtre malade.

Il est intéressant de relever encore la manière dont Pontormo représente Efraïm et Manassé. Les deux enfants ne semblent pas posséder d'identité propre. De même taille, ils portent tous deux un vêtement vert. La similitude de la coupe et de la couleur de leurs cheveux renforce l'impression de dédoublement d'un même personnage. Comme pour réduire encore leur individualité, ils n'ont pas de visage. A une exception près, ils sont toujours représentés de dos. Le spectateur a dès lors du mal à distinguer les deux frères. Leur répartition autour du lit de Jacob semble pourtant exacte. Agenouillé, les mains jointes sur sa poitrine, Manassé se penche pour recevoir la bénédiction. Conformément au texte, il est bien placé à droite de Jacob. A gauche du vieillard se trouve son jeune frère Efraïm. Joseph parvient à intercepter la main de son père juste avant qu'elle ne touche sa tête.

La décision pontormienne de peu individualiser les deux frères et de représenter l'instant suspendu où Joseph arrête le geste de Jacob relève d'une volonté unique. Sans doute le peintre ne veut-il pas entrer dans la polémique du choix opéré par le vieillard. Il place l'intérêt de la scène ailleurs, dans une image de piété filiale.

Par sa bénédiction, Jacob opère une passation de pouvoir: il intronise ses petits-fils dans sa famille. Le cas des Borgherini est un peu différent. Salvi ayant participé au choix de l'épouse de son fils, il «bénit» par avance les enfants qui naîtront de ce mariage. Contrairement à Jacob, qui ne peut donner son accord que de manière rétroactive, Salvi accorde une forme de bénédiction anticipée à tous les enfants qui naîtront du lit qu'il a fait décorer et qu'il a offert en cadeau de mariage à son fils et à son épouse.



Vasari insiste lui-même sur la forte valeur symbolique du lit offert par Salvi. Il rapporte ainsi que tandis que les troupes impériales pénètrent dans Florence, en 1527, les Médicis se voient contraints de quitter la ville pour se réfugier à Lucques. Ardent médicéen, Pierfrancesco Borgherini fait partie du voyage. En l'absence de Pierfrancesco, Giovanbattista della Palla espère pouvoir s'emparer du décor de la *camera* et le joindre aux œuvres qu'il destine au roi de France. S'étant rendu au palais Borgherini, il se heurte toutefois à Margherita qui, à en croire Vasari, le gratifie du «discours le plus injurieux qu'un homme ait jamais entendu». La jeune femme se dit prête à offrir sa vie pour sauver le décor de sa *camera*. Si elle évoque la qualité esthétique de l'ensemble, elle place l'essentiel de sa valeur dans le fait que c'est un cadeau de mariage. Elle lutte donc aussi bien pour les arts que pour la défense de sa famille. Evoquant «les pays étrangers» vers lesquels della Palla veut emporter le panneau, elle fait également preuve de conscience citoyenne, prompte à défendre les intérêts de sa patrie:

«Ainsi donc, dit-elle, toi, Giovanbattista, misérable brocanteur, petit marchand de quatre sous, tu prétends être assez audacieux pour arracher le décor des chambres des gentilshommes et dépouiller cette ville des œuvres d'art les plus somptueuses et les plus prestigieuses, comme tu l'as fait et le fais encore, pour en embellir les pays étrangers et les demeures de nos ennemis? Cela ne m'étonne pas de toi, qui appartiens à la plèbe et es l'ennemi de notre patrie, mais des magistrats de cette cité, qui tolèrent tes abominables scélératesses. Ce lit, que tu viens chercher pour satisfaire tes intérêts particuliers et ton avidité, en cachant ta malveillance sous une feinte bonté d'âme, est le lit de mes noces. C'est pour les célébrer que Salvi, mon beau-père, fit faire tout cet ensemble d'une royale magnificence. Je le révère en souvenir de lui et pour l'amour de mon mari et j'ai l'intention de le défendre au prix de mon sang et de ma vie même. Sors de cette maison avec ces bandits, Giovanbattista, et va dire à ceux qui t'envoient et ont donné l'ordre d'ôter ces œuvres de leur cadre que je refuse, moi, qu'on enlève quoi que ce soit d'ici. Si ces gens dont tu as la confiance, homme de peu et vil personnage, veulent faire un cadeau au roi François, qu'ils lui envoient, en dépouillant leurs propres maisons, les décors et les lits de leurs chambres. Et si tu es assez hardi pour revenir ici, je t'apprendrai, à ton grave détriment, le respect que les gens de ton espèce doivent à la demeure d'un gentilhomme.»<sup>414</sup>

Ses propos montrent bien qu'au-delà de la valeur artistique de la *camera*, c'est surtout contre la violation symbolique de son foyer et de son mariage (à travers le vol du «lit») que

---

<sup>414</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 129-130.

Margherita lutte. Emblème de l'union matrimoniale, le lit est aussi un garant de descendance. S'opposant à son vol, la jeune femme refuse de voir son lignage menacé.

La manière dont Vasari présente Margherita est révélatrice de l'esprit patriarcal en vigueur durant la Renaissance. Si le biographe insiste sur l'acte héroïque de la jeune femme, il ne peut s'empêcher d'inscrire cette dernière en fonction des hommes de son entourage. Ainsi, Margherita n'est pas présentée pour elle-même mais en tant que «fille de Roberto Acciaiuoli, sage et digne citoyen» et «épouse de Pierfrancesco Borgherini».<sup>415</sup> Asnat n'est pas présentée différemment dans le panneau que Margherita protège du vol: sur les escaliers, elle s'occupe de l'un de ses fils; au chevet de Jacob, elle aide le malade à se redresser. Son rôle se résume à donner une image idéale de la mère et de la belle-fille. A travers la confrontation entre della Palla et Margherita, Vasari nous fait entendre le «discours visible» de la peinture de Pontormo.<sup>416</sup> En effet, l'épisode de Margherita semble être une retranscription littérale du panneau de *Joseph en Egypte*. La jeune femme, dont le biographe rapporte le discours, agit conformément à ce que les hommes attendent d'elle, et c'est exactement le sens du panneau qu'elle protège contre della Palla.

Revenons encore une fois à la scène de la bénédiction. Sa position au sein de l'image concourt à en faire un moment essentiel. Se déroulant au sommet des escaliers circulaires, elle attire particulièrement le regard. Le spectateur est même tenté de débiter la lecture par la montée des marches menant à la scène. D'un point de vue chronologique, cet épisode conclut pourtant le récit peint. La mise en scène pontormienne fonctionne alors à la manière d'un avertissement: au spectateur qui s'apprête à lire le panneau, elle indique déjà le but ultime de l'histoire. Redescendant les escaliers, l'observateur est tout imprégné de la scène de la bénédiction et chaque épisode qu'il rencontre n'a de sens que par rapport à celle-ci.

L'épisode de la bénédiction forme une conclusion brillante au cycle. L'histoire de Joseph, qui met en scène trois générations d'hommes, y trouve son apogée. De même, la famille Borgherini, dont Pontormo symbolise la réalisation des espoirs dynastiques, y est présentée de manière idéale. Contenant des allusions au passé (par l'association à la Maison de Jacob, la famille s'invente une noblesse séculaire) et à l'avenir (l'agrandissement du lignage par la

---

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>416</sup> Cette expression est tirée de Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, p. 74. L'auteur y recourt à la notion de *visible speech*.

naissance de Giovanni et de Lucrezia), la scène résume à elle seule la grandeur des Borgherini. Elle forme l'épilogue logique de la fête nuptiale, autour du lit dans lequel la famille est perpétuée de génération en génération.

## 2. Filiation spirituelle

Il semble cependant qu'on accède au noyau sémantique et symbolique de l'image qu'en acceptant de franchir un pas supplémentaire. Sans la mener à son terme, Vasari a l'intuition de cette lecture. Décrivant le panneau, il note:

«Parmi ces personnages, dans la partie inférieure de la scène, [Pontormo] peint le portrait de Bronzino, son disciple, alors très jeune, assis sur des marches avec un panier, figure pleine de vie et belle à merveille.»<sup>417</sup>

La présence du jeune élève (fig. 34) dans une peinture mettant en scène Jacob et Joseph et, par analogie, la dynastie Borgherini, n'a véritablement de sens que par rapport à la conception de famille artistique développée par Vasari. Comme nous l'avons dit, le biographe place l'histoire des familles d'artistes au cœur des *Vies*. Les créateurs n'y sont pas présentés indépendamment les uns des autres, mais regroupés dans le même ensemble: la communauté artistique. A l'intérieur de cette collectivité, les relations varient entre amour fraternel, largesses paternelles et dévotion filiale.

Vasari recourt précisément à cette typologie pour présenter les rapports unissant Jacopo Pontormo et Bronzino.<sup>418</sup> Après avoir longuement insisté sur la solitude et le caractère sauvage de Pontormo, Vasari évoque l'amour que le maître porte à son jeune élève:

«Plus que tout autre, il aima Bronzino [...]».<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 129.

<sup>418</sup> Si les biographies des deux hommes ne se suivent pas directement, Pontormo et Bronzino sont étroitement liés dans la pensée de Vasari. Au moment de faire la liste des artistes qui seront présents dans la seconde édition des *Vies*, le nom de Bronzino apparaît ainsi immédiatement sous celui de son maître et ami. Cette observation est due à Elizabeth PILLIOD, «Representation, Misrepresentation, and Non-Representation: Vasari and his Competitors», pp. 30-31. En dépit de cette observation, l'auteure ne croit pas à la filiation Pontormo-Bronzino telle que mythifiée et transmise par Vasari. Elle la relègue alors au second plan, au profit de la relation Bronzino-Allori dont elle dessine le contour historique avec précision. Voir *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, chap. 6 et 7.

<sup>419</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 145.

La biographie de Bronzino donne plus de détails sur l'origine de l'amitié entre les deux hommes :

«[...] la patience et l'affection d'Agnolo pour Pontormo étaient telles que celui-ci fut contraint de l'aimer *comme un fils*.»<sup>420</sup>

Cette relation gagne en signification quand on sait que Pontormo n'a pas de famille réelle. Orphelin dès son plus jeune âge, il voit successivement mourir son grand-père, sa grand-mère et sa sœur (nous y reviendrons). Sans épouse, le peintre est également privé de descendance. Par le biais du récit littéraire, Vasari compense cette lacune en offrant un fils spirituel à Pontormo. La présence de Bronzino dans le panneau permet de glisser de l'héritage charnel au sein des dynasties biblique et borghésinienne à un autre niveau, celui de l'héritage spirituel au sein de la noble famille des arts. Jacopo «est» Jacob. De même que le patriarche donne naissance à Joseph (qui donnera lui-même naissance à Efraïm et Manassé), Pontormo «engendre» Bronzino.

Vasari possédant un grand talent de faiseur de mythes, le spectateur peut à juste titre s'interroger sur le caractère littéral de l'insertion de Bronzino – sous forme de portrait – dans le panneau. Le biographe connaissait Bronzino et l'on peut penser qu'il l'a reconnu, en voyant l'image peinte<sup>421</sup> ou que le jeune garçon lui a fait personnellement le récit de ses séances de pose. Il est également possible d'imaginer que Vasari a inventé cette anecdote afin de renforcer le sens du panneau et la *Vie* même de son créateur.

Des éléments de la scène semblent toutefois corroborer le propos vasarien. Le petit garçon au panier, dépourvu de fonction narrative précise, appartient à cet ensemble. Sa position au sein du panneau lui confère beaucoup d'importance, puisqu'il se situe à l'exact croisement des lignes de force diagonales: la première, à gauche, part de la tête de l'homme au turban rouge ; la seconde, à droite, est déterminée par la statue de l'enfant virevoltant. Son vêtement le distingue également de son entourage. Habillé, il s'oppose à la nudité des *putti* jouant derrière lui ; revêtu d'un costume contemporain, il semble exister à un niveau de réalité différent de celui des autres personnages de la scène. Enfin, des analyses aux rayons x ont révélé que ce

---

<sup>420</sup> [Vasari-Chastel], vol. 10, 1986, p. 200.

<sup>421</sup> Il est troublant de constater que le portrait gravé de Bronzino ne figure pas en tête du chapitre le concernant. Si nous admettons que Vasari est à même de reconnaître l'artiste au sein de *Joseph en Egypte*, cela signifie qu'il a à sa disposition un prototype valable pour la création de l'effigie gravée.

personnage n'existait pas dans un état antérieur de la composition.<sup>422</sup> A sa place, se trouvait un quatrième *putto* assis (fig. 35). Si le passage *putto*-enfant au panier est difficile à expliquer, il montre que la présence du petit garçon ne relève pas du hasard. Au contraire, celle-ci est le résultat d'une véritable réflexion de la part de Pontormo. Elle corrobore *a posteriori* l'interprétation de Vasari. Après avoir représenté la famille de Jacob tout en multipliant les allusions aux commanditaires, Pontormo se permet de faire référence à son propre microcosme.

## 2.1. Insertion auctoriale

Admettant que le noyau sémantique et symbolique du panneau relève de la notion de famille, et dans la mesure où à chaque niveau de lecture, deux générations d'hommes sont présentes (il y a Joseph et Jacob; Pierfrancesco et Salvi Borgherini), une question se pose. L'insertion de Bronzino mentionnée par Vasari fait-elle sens si elle est isolée, sans référence au deuxième élément d'une paire? Il paraît légitime de penser que l'intuition vasarienne ne prend toute sa signification que si la présence de Bronzino fait écho à celle de son propre père spirituel.

Le personnage au turban rouge – dans le groupe du pharaon, à l'extrême gauche du panneau – est le point de départ de cette réflexion (fig. 36). Cette figure semble en effet entrer indirectement en dialogue avec le petit Bronzino. Des éléments relevant de la rhétorique de l'image indiquent qu'il s'agit d'un portrait. Séparée par le cadre de la porte, la figure bénéficie d'une position un peu isolée par rapport au reste de la suite du pharaon. Elle regarde distinctement en direction du spectateur. Enfin, bien que dans l'ombre, ses traits sont nettement individualisés.<sup>423</sup>

Si la réunion de ces trois critères désigne bien le personnage comme un portrait, il convient de nous interroger sur la possible présence d'une trace autobiographique introduite dans le panneau par Pontormo. Les différences entre portrait et autoportrait étant minces, le passage d'une modalité à l'autre est hypothétique. Pontormo aimant brouiller les pistes et multipliant fréquemment ses traits sous ceux de ses personnages, nous nous proposons toutefois de tenter ce glissement.

---

<sup>422</sup> Au sujet du dessin sous-jacent, voir le récent article de Rachel BILLINGE / Carol PLAZZOTTA, «The Underdrawing of Pontormo's *Joseph with Jacob in Egypt*», *The Burlington Magazine*, 144, 2002, pp. 660-670.

<sup>423</sup> Ces critères sont repris de Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, [1993], Genève, 1999, p. 220.

Il convient pour cela de nous pencher sur un autre cas d'autoportrait intégré dans l'œuvre pontormienne: celui de la *Déposition de croix* à Santa Felicità (1525-1528). Cette image transgressive et extravagante contient l'un des autoportraits les plus sûrs de Pontormo (fig. 37).<sup>424</sup> Grâce au dessin préparatoire d'ensemble du retable (Christ Church Library, Oxford), nous savons que l'artiste n'insère sa propre figure que dans un second moment (fig. 38). A sa place, on voit en effet une frêle esquisse de tête ne portant aucune trace d'individualisation.

A la lumière du portrait Capponi, les traits caractéristiques de l'artiste sont des oreilles décollées, des yeux intenses et légèrement écartés, un nez busqué avec des narines ourlées, un front large, une barbe courte et fourchue, et des cheveux ondulés. Si l'on accède plus difficilement au visage de l'homme au turban rouge du panneau Borgherini, l'œil attentif peut toutefois y reconnaître les traits caractéristiques de l'homme enturbanné du retable Capponi. Pontormo renforce cependant un aspect de son anatomie: il en accentue le décollement des oreilles. Cette insistance est motivée par la position du personnage dans l'ombre. Faute de pouvoir distinguer parfaitement l'apparence de son visage, Pontormo souligne ses contours. Ceci est particulièrement visible pour la partie droite de la tête: la barbe, l'oreille puis le turban se découpent en effet nettement sur le cadre de la porte.

Le retable Capponi et le panneau Borgherini recourent au même dispositif auto-réflexif. Dans les deux cas, Pontormo se glisse dans le rôle de l'un des protagonistes de l'action. Dans le *Joseph en Egypte*, la présence de l'auteur se fait cependant plus discrète. Non seulement Pontormo camoufle ses traits en restant dans l'ombre, mais il se contente d'un rôle de figurant. Avec d'autres personnages, il appartient à la suite du pharaon. Le sens de son insertion ne réside pas alors dans la fonction qu'incarne son personnage (ce qui est certainement le cas dans le retable Capponi, où le peintre donne ses traits à Joseph d'Arimatee), mais doit être perçu à un niveau métaphorique.

Outre la ressemblance physique qui rapproche l'homme au turban rouge de Pontormo, il existe un autre indice évoquant le contenu auto-référentiel du panneau. Reconnaisable à son bérêt

---

<sup>424</sup> Sur la question de l'auto-représentation chez Pontormo voir Doris WILD, «Le sembianze di Jacopo da Pontormo nel ritratto e nell'autoritratto», *Rivista d'Arte*, 36, 1961-1962, pp. 53-64; Sydney J. FREEDBERG, *Painting in Italy. 1500-1600*, Harmondsworth, Baltimore (etc.), 1971, p. 123; Luciano BERTI, *L'opera completa del Pontormo*, Milan, 1973, p. 84 et Janet COX-REARICK, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, New York, 1981, vol. 1, p. 33 et suivantes. Pour un bref état de la question, voir Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992, p. 230.

rouge, à sa cape violette et à son habit orangé, Joseph apparaît à quatre reprises dans le panneau: il est présent dans la scène de présentation de sa famille au pharaon; on l'aperçoit sur la droite du panneau, assis sur un char, à l'écoute de son messager; il monte les marches, accompagné de l'un de ses fils; enfin, il est assis au chevet de son père, dans la scène de bénédiction. Jacob quant à lui, n'apparaît que trois fois: à l'arrière-plan dans le groupe des voyageurs; lors de sa présentation au pharaon et dans la scène finale de la bénédiction. Le fait que Jacob soit représenté une fois de moins que Joseph permet à Pontormo de se livrer à un jeu très maniériste. Subrepticement et à la limite de la lisibilité, il peut s'immiscer dans cette brèche laissée libre et, sous ses propres traits, incarner un quatrième Jacob, Jacob moderne, «patriarche parmi les peintres».<sup>425</sup>

Cette présence de l'auteur fonctionne comme une signature iconique, redoublant le nom du peintre inscrit sous les pieds du messager: le créateur revendique la paternité de l'œuvre qu'il donne à voir. Elle met également en scène un autre type de paternité. L'insertion du peintre joue alors avec la thématique filiale et familiale représentée dans le panneau. D'un point de vue biblique, on assiste à l'histoire de la Maison de Jacob ou à celle de la fondation d'une famille et d'une nation. D'un point de vue historique, on a montré les multiples allusions aux commanditaires. Enfin, du point de vue du mythe, et de manière extrêmement moderne, Pontormo passe le flambeau à Bronzino.

L'insertion de Bronzino correspond à un geste de confiance de la part de Pontormo. Celui-ci projette son élève sur le devant de la scène comme pour dire au monde: «Voici mon héritier spirituel.» En même temps, il équilibre cette projection par sa propre présence. Par le biais de ce geste auto-commémoratif, Pontormo rappelle à son élève et au public que le jeune Bronzino lui est entièrement redevable de ce qu'il est et, par extension, de ce qu'il deviendra. Des années plus tard, Bronzino se souviendra, il nous semble, de cette dette. Il rendra alors un hommage touchant à son maître, dans un sonnet écrit à l'occasion de sa mort. Se faisant l'écho de la filiation mythique insinuée par Pontormo dans le panneau de Joseph, il dira:

*«Tu perso hai 'l figlio, io l'amico, e 'l fratello,  
Anzi 'l padre, 'l maestro: or meco rendi  
Debito officio a così giusto amore.»*

---

<sup>425</sup> Paul BAROLSKY évoque Pontormo en ces termes dans le chapitre «Fathers and Sons», *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, p. 70.

«Toi, tu as perdu le fils; moi l'ami et le frère  
plus encore, le père et le maître. Maintenant, rends avec moi  
l'hommage funèbre dû à un amour si vertueux.»<sup>426</sup>

### 3. Sous le signe de *Joseph*: expérimentalisme et transgression

La lecture auto-réflexive de *Joseph en Egypte* gagne encore en signification, si nous considérons le climat que Pontormo installe dans le panneau.<sup>427</sup> Ce dernier se caractérise par la multiplicité des scènes, des lieux, des actions, des personnages et des moments, à l'intérieur du champ unifié de l'image. Sous le signe du chaos et de l'éclatement, il produit une impression forte chez le spectateur. Et l'historien d'art moderne, connaissant l'idéal de règle et de mesure de Vasari, peut à juste titre s'étonner de l'accueil très favorable que celui-ci réserve au panneau:

«[...] si l'on veut voir ce que Jacopo a fait de mieux dans sa vie, grâce à son talent et à ses qualités, dans la vivacité des visages, la distribution des figures, la variété des attitudes et la richesse de l'invention, que l'on regarde dans cette chambre de Borgherini, gentilhomme de Florence, dans le coin gauche en entrant, un grand tableau dont les personnages sont pourtant de petites dimensions, qui représente *Joseph en Egypte* [...].»<sup>428</sup>

La réception du panneau par Vasari est encore plus frappante si on la replace dans le contexte de la *Vie* de Pontormo. Nous avons décelé deux parties contrastées dans la biographie de l'artiste. Vasari chante d'abord les débuts étourdissants du jeune peintre. Il inscrit toutefois la suite de sa carrière sous le signe du désastre et de l'échec. Le courtisan Vasari ne parvient pas à comprendre l'indépendance proche de la solitude et l'originalité de l'esprit de Pontormo. Surtout, il ne tolère pas l'orientation nouvelle qu'il donne à sa peinture, fondée sur le rejet des modèles classiques et un goût exacerbé pour l'expérimentation.

---

<sup>426</sup> La version italienne du poème est reproduite par Deborah PARKER, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge & New York, 2000, pp. 73-74. Pour une analyse du poème, voir le chapitre intitulé «*Death Laments for Pontormo-Friend, Brother, Father, and Master*», pp. 70-77. La traduction française est de l'auteure.

<sup>427</sup> Pour une approche stylistique et compositionnelle du panneau, voir Irving L. ZUPNICK, «Pontormo's Early Style», *The Art Bulletin*, 47, 1965, pp. 345-353; Allan BRAHAM, «Pontormo and the Influence of Northern Art in Sixteenth Century Italy», *Journal of the Royal Society of Arts*, 130, 1982, pp. 624-641; Timothy VERDON, «"Colui che dà le leggi alla natura": norma, novità, stravaganza e solitudine in Pontormo», *Pontormo e Rosso. Atti del Convegno di Empoli e Volterra: Progetto Appiani di Piombino*, sous la direction de Roberto P. Ciardi et Antonio Natali, Venise, 1996, pp. 47-51.

<sup>428</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 128-129.



Le contenu de la citation indique clairement que celle-ci se situe dans la première partie de la *Vie* vasarienne de Pontormo et qu'elle concerne une œuvre de jeunesse. Elle est pourtant loin d'être anodine, dans la mesure où il est étonnant que Vasari n'y manifeste pas de réactions face aux expérimentations de style et de composition auxquelles l'artiste se livre (et qu'il condamnera sévèrement dans les œuvres postérieures). Il semble que l'historiographe apprécie le panneau de *Joseph en Egypte* sans le comprendre totalement. Il paraît en effet ignorer le profond questionnement formel proposé par Pontormo.

Par un retour délibéré à des formes archaïsantes (notamment celles de Giotto ou de Taddeo Gaddi), par l'emploi de brusques changements d'échelle ou par l'amoncellement de figures et de détails, le créateur interroge la tradition de la peinture de *spalliera*<sup>429</sup> et de la peinture d'histoire en général. Il ne se contente d'ailleurs pas d'interroger: il apporte des éléments de réponse immédiate, sous la forme d'un langage nouveau, non réductible à la simple narration. Pontormo a pour objectif de dépasser le classicisme et d'inventer une peinture où la culture picturale serait un instrument permettant au créateur d'exprimer sa propre personnalité et l'autonomie de sa subjectivité. Marqué par un codage systématique et par un système complexe de sources et de citations (de même que la peinture du *Trecento* et du *Quattrocento*, la peinture nordique exerce un grand attrait sur Pontormo)<sup>430</sup> *Joseph en Egypte* offre alors une image personnelle profondément marquée par le sceau de l'artiste.

La présence de Pontormo, sous les traits de l'homme au turban rouge, ne relève plus alors de la simple anecdote biographique. Loin d'être un phénomène isolé, elle s'inscrit dans la volonté du peintre de tenter, dans le panneau de *Joseph en Egypte*, une expérience inédite et transgressive, marquée par une conscience artistique nouvelle. De manière subtile, Pontormo parvient à déjouer les contraintes de la commande pour affirmer la liberté de l'artiste.<sup>431</sup> Il en profite pour mettre en place un scénario complexe, permettant de questionner le statut de la représentation et de proposer une nouvelle voie pour la peinture.

---

<sup>429</sup> Sur la notion de *spalliera* et son évolution, voir Anne B. BARRIAULT, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*.

<sup>430</sup> En plus de Dürer et de Leyde, Antonio PINELLI mentionne également Memling. Voir «"Pensando a nuove cose": spunti per un'analisi formale del linguaggio pontormesco», *Pontormo e Rosso*, pp. 56-61.

<sup>431</sup> Vasari évoque déjà l'attitude très libre de Pontormo vis-à-vis de ses commanditaires. L'épisode le plus fameux à ce sujet concerne le comportement du peintre à la chapelle Capponi: [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 135. Voir aussi Irving L. ZUPNICK, «Pontormo's Early Style», p. 346.

#### 4. La sculpture dans la peinture

Les trois statues présentes dans le panneau enrichissent encore la réflexion pontormienne sur la peinture et le statut de la représentation. Jusqu'à ce jour, elles n'ont pas reçu d'explications satisfaisantes. Kurt Foster y reconnaît Mars et Vénus, sans pour autant parvenir à en expliquer véritablement le rôle dans l'histoire de Joseph.<sup>432</sup> Selon Rachel Wischnitzer, elles ont été perçues comme des divinités égyptiennes non identifiées, colorant le panneau d'une aura pittoresque. Elle-même penche toutefois pour une représentation des trois âges de la vie.<sup>433</sup> Renonçant à enquêter sur l'identité des statues, Paul Barolsky préfère souligner qu'elles mettent en jeu un dialogue ludique entre la pierre et la chair (*play between stone and flesh*).<sup>434</sup> Suivant la piste ouverte par cet auteur, le spectateur doit s'appliquer à saisir le sens de la présence des statues dans le panneau. Acceptant de se plier à cet exercice difficile, il est conduit au cœur d'un discours extrêmement complexe et raffiné.

Projetées sur un fond uni (composé par le ciel ou le mur circulaire) et érigées sur de hauts supports, les trois statues installent de la discontinuité dans le panneau. Leur position les empêche de communiquer avec les autres personnages. De même, elles semblent ne pas participer à l'action représentée. De manière subtile, Pontormo opère ainsi une différenciation entre l'image peinte et l'histoire qui s'y déroule. Dialoguant avec le seul spectateur, les sculptures appartiennent à la première, sans intervenir dans la seconde.

La coexistence de ces deux niveaux de réalité participe pleinement de l'aspect foisonnant de *Joseph en Egypte*. D'un point de vue narratif, le peintre entremêle trois histoires de famille: l'histoire biblique de Joseph, dynastique de Salvi et Pierfrancesco, et auto-référentielle mettant en scène Bronzino et Pontormo lui-même. D'un point de vue formel, nous avons vu comment il se plaît à brouiller les pistes, puisant son inspiration dans des sources non canoniques et privilégiant une approche kaléidoscopique du récit. Enfin, la présence des statues permet de mettre en place un ingénieux discours méta-pictural. Ce dernier pose la question de la représentation de la sculpture dans la peinture, ainsi que de l'animation de ces représentations particulières.

---

<sup>432</sup> Kurt W. FORSTER, *Pontormo*, Munich, 1966, p. 162.

<sup>433</sup> Rachel WISCHNITZER, «Jacopo Pontormo's Scenes», pp. 155-156.

<sup>434</sup> Paul BAROLSKY, «As in Ovid, So in Renaissance Art», *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, p. 456.

#### 4. 1. De la pierre à la chair

Le motif de l'animation est introduit progressivement dans le panneau de *Joseph*. La statue de l'homme (à gauche) s'élève sur un haut fût circulaire. Plongée dans l'ombre et uniformément grise, elle se présente comme une œuvre inanimée, en pierre. Le dynamisme de son attitude s'oppose toutefois à cette impression. Appuyée sur son pied gauche, elle se distingue en effet par un déhanchement très élégant. Le balancement du bas du corps est prolongé par le mouvement du torse et des bras. Alors que le droit est levé vers le ciel (la tête, penchée en arrière, regarde dans sa direction), le gauche, dirigé vers le sol, fait balancier. La légère rotation du tronc, ainsi que l'ondulation du corps, assimilent la statue à une *figura serpentinata*.<sup>435</sup>

Au centre du panneau, sur un socle trapu et carré, la statue de la femme se distingue par la coloration rosée de sa surface. Tandis que son homologue masculin s'expose comme étant «de pierre», son apparence la rapproche immanquablement de l'incarnat humain.

Enfin, le *putto* présent à l'extrême droite n'a plus rien d'une statue (fig. 39). A l'exception de son emplacement au sommet d'une colonne élancée, rien ne le distingue des personnages du récit. L'animation de la statue – et plus encore sa métamorphose en véritable petit garçon – est garantie par la conjonction de plusieurs stratégies. Ainsi, l'éclairage lui confère une qualité de chair rosée et charnue que seul peut avoir un enfant vivant. La chevelure frisottée et roussâtre corroborent cette impression de vie. L'attitude de la figure relève du même processus d'animation. De manière significative, le *putto* entre en dialogue avec la pose de la statue de gauche. La figure masculine se caractérise par une légère torsion, provoquée par la distribution de la totalité de son poids sur son seul pied gauche. Pontormo développe la même attitude ici, mais en propose une version plus accentuée. Ainsi, le *putto* repose sur un seul pied (le droit), alors que l'autre est totalement *détaché* du socle qui lui sert de base. Cet agencement confère à la figure une vitalité beaucoup plus marquée que celle de la statue masculine. Nous comprenons d'ailleurs le traitement pontormien du bambin comme une transgression consciente de la *figura serpentinata*, telle qu'incarnée par l'homme «de pierre», au profit d'un surplus d'animation. Ce supplément de vie ne se limite pas au niveau le plus inférieur de la «statue». Au contraire, il se répercute à la hauteur de la taille, dont la torsion est nettement perceptible. Il se prolonge également dans le mouvement des bras (le gauche est

---

<sup>435</sup> Sur la *figura serpentinata*, ainsi que sur sa relation au *contrapposto*, voir David SUMMERS, «Maniera and Movement: the *Figura Serpentinata*», *The Art Quarterly*, 35/3, 1972, pp. 269-301.

ramené sur le devant, alors que le droit s'élève de manière très similaire au mouvement ascendant de la statue de l'homme) et de la tête.

La belle draperie blanche dont Pontormo habille le *putto* parachève ce processus d'animation. Virevoltant autour de son corps, le tissu gonflé de vent intensifie l'impression de mouvement. La draperie intervient cependant aussi à un autre degré. Couvrant autant qu'elle dénude la chair rosée du bambin, elle permet un jeu de voilement / dévoilement au service de l'incarnat.

De gauche à droite, Pontormo invite ainsi le spectateur à l'exposition d'un procédé évolutif: d'une statue de pierre, on progresse vers une statue de chair, pour aboutir à une figure vivante, sous les traits du bambin. Représentant l'engourdissement de la pierre aussi bien que la vitalité de la chair, c'est également à une démonstration de peinture que Pontormo nous invite. Son apogée se situe dans la représentation du *putto*, présenté comme l'exemplification parfaite d'une «figure-qui-prend-vie».

Les enjeux de cette figure exemplaire nous échapperaient si nous ne tenions pas compte du climat artistique dans lequel elle a été conçue. A la Renaissance, une œuvre est prisée pour sa beauté autant que pour sa capacité à rendre l'illusion de la vie. La manière dont Vasari évalue les œuvres est représentative. Les pages des *Vies* regorgent en effet de «figures si ressemblantes qu'il ne leur manque que la parole» ou «d'œuvres si bien faites qu'elles paraissent vivantes». A titre d'exemple, évoquons la manière dont Vasari présente le portrait de *Mona Lisa*:

«Devant ce visage, celui qui voulait savoir ce que peut l'imitation de la nature par l'art le saisissait sans peine; les moindres détails que permet la subtilité de la peinture y étaient figurés. Ses yeux limpides avaient l'éclat de la vie; cernés de nuances rougeâtres et plombées [...]. Le nez, aux ravissantes narines roses et délicates, était la vie même. Le modelé de la bouche avec le passage fondu du rouge des lèvres à l'incarnat du visage n'était pas fait de couleur, mais de chair. Au creux de la gorge, le spectateur attentif saisissait le battement des veines.»<sup>436</sup>

De manière significative, Vasari évoque la transparence et l'éclat des yeux, mais plus encore la couleur – avec ses possibles dégradés de teintes – comme moyens privilégiés pour créer

---

<sup>436</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, pp. 43-44.

des effets de chair et de vie. En filigrane, il signale ainsi que Léonard parvient à animer l'image par le biais de solutions strictement picturales. Le commentaire vasarien est d'autant plus pertinent qu'il reprend les propres réflexions du peintre de la *Mona Lisa*. S'interrogeant sur les particularités de la peinture, Léonard évoque en premier lieu le traitement de la lumière, des ténèbres et des couleurs.<sup>437</sup>

Dans le panneau de *Joseph en Egypte*, Pontormo associe deux stratégies afin d'animer les simulacres. Dans le cas de la statue de la femme, il recourt à la couleur rose, proche de l'incarnat humain, pour lui insuffler la vie. Pour celle de l'homme, par contre, il n'use que du mouvement pour animer la figure. Comme nous l'avons dit, le succès n'y est que partiel. Ce n'est qu'au moment où le peintre utilise conjointement la couleur et le mouvement – pour représenter le *putto* – qu'il parvient incontestablement à créer une «figure-qui-prend-vie».

La démarche pontormienne appelle un commentaire. Si la couleur constitue traditionnellement le moyen privilégié pour le peintre de donner l'illusion de la vie, il n'en est pas de même du mouvement. Ce dernier appartient en effet à l'arsenal plastique du sculpteur, désireux d'animer des œuvres tridimensionnelles.<sup>438</sup> En choisissant d'associer couleur et mouvement afin de produire une apparence de vie, Pontormo se met en situation de confrontation avec le sculpteur. Ce rapprochement ludique trouve, il nous semble, son origine et sa justification dans le débat théorique qui agite l'Italie au cours du XV<sup>e</sup> et plus encore du XVI<sup>e</sup> siècle. Ayant pour objectif d'établir qui, de la peinture ou de la sculpture, est le plus noble, cette controverse pose la question de l'aptitude mimétique respective des deux arts. L'attestation de la supériorité de l'un des *médias* sur l'autre passe à l'époque par sa capacité à traduire un souffle de vie.

---

<sup>437</sup> Léonard de VINCI, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, 1987, p. 104. Pour plus de détails sur l'approche théorique léonardesque de la lumière et de la couleur, voir Moshe BARASCH, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, [1978], trad. it., Gêne, 1992, pp. 61-99.

<sup>438</sup> Dans l'article qu'il consacre à Pygmalion, Andreas BLÜHM constate que les peintres recourent au rosissement des joues de Galatée (sous l'effet du sang commençant à couler dans ses veines), alors que les sculpteurs privilégient le mouvement de l'un de ses pieds esquissant un pas sur son socle. Voir «Vom Leben zum Bild-vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler», *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (éd.), Munich, 2002, pp. 143- 151.

## 4. 2. L'enquête sur la suprématie des arts

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la question du *paragone* entre les arts avec la triple trompette de la gravure liminaire des *Vies*, qui signale que la *Fama* souffle indifféremment pour la peinture, la sculpture et l'architecture. Nous avons également abordé la question dans le contexte des funérailles de Michel-Ange.

La planification et l'exécution du décor en vue des obsèques du divin artiste ont donné lieu à un épisode célèbre de la querelle entre les arts. Michel-Ange incarne à lui seul le sommet de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. On décide donc que le catafalque provisoire érigé en son honneur à Saint-Laurent comprenne des personnifications des trois disciplines.<sup>439</sup> Si cette décision fait l'unanimité, la controverse commence au moment de choisir la manière dont les figures doivent être distribuées sur le monument. Les peintres souhaitent que la représentation de leur art occupe la meilleure place, alors que les sculpteurs soutiennent que la sculpture seule mérite cet honneur. Le conflit tourne finalement à l'avantage des premiers. Cellini est fou de rage: il se retire du projet et refuse d'assister aux funérailles, prétextant qu'il est malade.<sup>440</sup>

La violence et le caractère somme toute risible de la réaction de Cellini ne doit pas occulter le sérieux de la discussion. La jeune Académie voit dans les funérailles de Michel-Ange une occasion idéale pour présenter au public l'image la plus flatteuse d'elle-même. Elle compte également profiter de la situation pour officialiser le système unifié des trois arts du dessin nouvellement promu par l'institution. Le climat agressif dans lequel le monument michelangélesque voit le jour signale que, derrière ce programme unificateur, les tensions et les désaccords demeurent. La répartition des personnifications de la peinture et de la sculpture sur le monument dépasse alors largement la confrontation personnelle entre Cellini et les

---

<sup>439</sup> Au sujet des funérailles de Michel-Ange, voir Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of «Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti Florence 1564»*, Londres, 1964 (pour la dispute en question, voir p. 156 et suivantes). Sur la question du *paragone* entre les arts dans le contexte de ces funérailles, voir Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, 1982, pp. 80-83. Voir enfin Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan-Naples, 1971, vol. 1, p. 470.

<sup>440</sup> Dans une forme atténuée, on retrouve le même conflit au sujet du tombeau permanent de Michel-Ange à Santa Croce. Il est prévu initialement que la peinture y occupe la meilleure place au centre du monument. Des années plus tard, Lionardo Buonarroti insiste toutefois pour placer la sculpture *in primo luogo*, alléguant que son oncle était avant tout sculpteur. Son avis l'emporte et on peut voir aujourd'hui encore la personnification de la sculpture au centre, alors que la peinture et l'architecture se situent respectivement à sa droite et à sa gauche. Voir Kathleen WEILS-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's Monument: An Introduction to an Architecture of Iconography», *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, éd. Cecil L. Striker, Mayence, 1996, p. 29.

partisans de la peinture. Au-delà de leur mésentente, c'est la hiérarchie des arts, telle qu'elle est conçue, discutée et enseignée au sein de l'Académie, que les académiciens entendent fixer ici.

Si l'institution souhaite profiter des obsèques de Michel-Ange pour promouvoir la vision officielle du classement des arts (au profit de la peinture), la question est antérieure à 1564. Dès le XV<sup>e</sup>, le débat sur la hiérarchie des arts agite les esprits. La querelle – du *paragone* – relève de la compétition. Il s'agit de confronter la peinture et la sculpture, à la recherche de leurs spécificités, l'objectif étant d'établir quelle est la discipline la plus noble.

A la lumière de l'épisode de Cellini, on comprend aisément que les sculpteurs soutiennent leur art, alors que les peintres préfèrent défendre le leur. L'intervention même des représentants de la peinture et de la sculpture au sein de la querelle est très intéressante dans le contexte de notre enquête sur l'émergence de l'artiste. En participant à la dispute, les peintres et sculpteurs révèlent qu'ils ne se contentent pas de produire des images, mais qu'ils s'interrogent également sur le statut de ces représentations. Ils prouvent qu'ils veulent questionner leur art, à la recherche des différences et des similitudes entre le *médium* pictural et le *médium* sculptural. Le rôle du *paragone* dans la reconnaissance intellectuelle des artistes ainsi que dans l'amélioration de leur statut social n'est plus à démontrer. Pour les peintres et les sculpteurs, la querelle est une occasion unique d'auto-promotion. Quant aux autres intervenants, leur intérêt pour l'opinion des artistes signale que ces derniers ne sont plus considérés comme de simples manuels. On leur reconnaît non seulement une aptitude à développer une activité réflexive, mais, plus encore, on considère que leurs réflexions sont dignes d'intérêt. Enfin, le fait même que la peinture et la sculpture soient au centre d'un débat théorique d'une telle envergure indique que les mentalités ont changé de manière essentielle. Personne n'aurait effectivement songé à établir une classification des arts si la peinture et la sculpture avaient encore été considérées comme de simples pratiques mécaniques et manuelles.<sup>441</sup>

Il ne faut toutefois pas réduire le *paragone* à une lutte d'artistes pour obtenir plus de reconnaissance et une meilleure position sociale. La querelle et les débats qu'il provoque permettent en effet la mise au point d'un vocabulaire visuel inexistant jusque là. Ils sont

---

<sup>441</sup> Le lien entre le *paragone* et le statut de l'artiste est souligné par Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, [1940], trad. fr., Brionne, 1988, chapitre 4, pp. 75-86.

également le terreau de la théorie esthétique moderne, qui s'établira au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>442</sup>

S'étendant sur une longue période, la querelle des arts voit ses enjeux se modifier avec le temps. Alberti entame la réflexion dès 1435. Dans le second livre du *De Pictura*, il s'interroge ainsi sur la suprématie de la peinture:

«N'est-il pas vrai que la peinture est le maître ou, du moins, le principal ornement de tous les arts?»<sup>443</sup>

La question est toute rhétorique et l'auteur le prouve quelques pages plus loin:

«[...] la peinture est le plus beau et le plus ancien ornement des choses, digne des hommes libres, agréable aux savants et aux ignorants [...].»

Entre la question et la réponse, il a pris toutefois la peine de relever que:

«[c]es arts sont apparentés et un même esprit nourrit la peinture et la sculpture.»

Si Alberti ne peut cacher sa prédilection pour la peinture, son souci n'est nullement d'établir sa suprématie. Il semble au contraire qu'il prenne pour la première fois conscience de la nature intellectuelle de toutes les disciplines «visuelles» et qu'il souhaite briguer pour elles le statut d'art libéral.

Cette volonté sous-tend tout le texte. Ainsi, Alberti choisit de dédier la version toscane (1436) du traité à l'architecte Brunelleschi.<sup>444</sup> Au cours de la dédicace, il fait pareillement l'éloge de ce dernier, de Donatello, de Ghiberti, de Luca della Robbia et de Masaccio, mêlant sans forme de distinction toutes les disciplines. Il mentionne aussi que leur talent n'a rien à envier à celui des artistes de l'Antiquité. Dans la mesure où la peinture bénéficie d'un grand prestige auprès des anciens (livre II), Alberti pense qu'il doit en être de même de son temps. Consacré au caractère et à l'éducation du peintre, le livre III va également dans le sens d'une

---

<sup>442</sup> Voir à ce sujet Paul O. KRISTELLER, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, 12, 4, 1951, pp. 496-527.

<sup>443</sup> Les citations sont tirées de Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, p. 133, 143 et 139.

<sup>444</sup> *Ibid.*, pp. 68-70.



reconnaissance accrue de la noblesse et de la dimension intellectuelle des artistes. L'auteur insiste en effet pour que le peintre soit instruit dans tous les arts libéraux (surtout la géométrie).

Entamée par Alberti, la discussion sur le *paragone* est développée de manière essentielle par Léonard. On connaît son point de vue grâce à l'entreprise de son élève Francesco Melzi. En 1540, ce dernier compile les notes de son maître et les réunit dans ce qui est connu comme le *Codex Vaticanus Urbinas Latinus 1270*.<sup>445</sup> Contrairement à son illustre prédécesseur, il s'agit moins pour Léonard de contribuer à la reconnaissance du statut libéral des arts «visuels» que de discuter du *paragone* au sens strict.<sup>446</sup> Nettement en faveur de la supériorité de la peinture, le discours léonardesque s'articule autour de l'opposition entre *fatica di corpo* («effort physique») et *fatica di mente* («effort intellectuel»).<sup>447</sup> Alors que la première expression renvoie à l'univers poussiéreux et bruyant du sculpteur, la seconde évoque le monde raffiné et subtil du peintre:

«Cela [le plus grand effort physique du sculpteur et le plus grand effort intellectuel du peintre] se démontre, car le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre, ou de la pierre quelle qu'elle soit, qui dépasse la figure enfermée en son sein; ce qui exige un exercice tout mécanique, s'accompagnant souvent de beaucoup de sueur qui se mêle à la poussière et devient une croûte de boue; il a le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger, et il est couve[r]t de petites écailles comme s'il avait neigé sur lui; son logis est sale et plein d'éclats et de poussières de pierre. Avec le peintre, c'est tout le contraire (parlant des meilleurs parmi les peintres comme parmi les sculpteurs), car il est assis très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant un pinceau léger avec des couleurs agréables, et il est paré de vêtements à son goût, et son logement est propre et rempli de belles peintures, et souvent il se fait accompagner par la musique ou la lecture d'œuvres belles et variées, qu'il écoute avec beaucoup de plaisir, sans être gêné par le bruit des marteaux ou par d'autres fracas.»<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup> Voir sur le sujet Claire J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's «Paragone». A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the «Codex Urbinas»*, Leyde [etc.], 1992.

<sup>446</sup> Notons toutefois que s'il discute bien de la supériorité relative de la peinture et de la sculpture, il ne parle pas lui-même de *paragone*. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que le terme apparaît pour la première fois au sujet de la comparaison des arts faite par Léonard. Voir Claire J. FARAGO, *ibid.*, pp. 8-14.

<sup>447</sup> Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, p. 475. Pour la traduction française: Léonard de VINCI, *Traité de la peinture*, p. 98.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 98.

Le *paragone* connaît son plus grand développement en 1547, à l'occasion de deux *Lezzioni* de Benedetto Varchi. Tandis que la première Leçon se propose d'examiner le sonnet michelangélesque *Non ha l'ottimo artista*, la seconde – sur la base de l'exégèse du poème – a pour thème la hiérarchie des arts. Intitulée *Qual sia piu Nobile, o la Scultura o la Pittura*, la deuxième dispute de la seconde Leçon nous intéresse plus particulièrement.<sup>449</sup>

Au cours de cette dispute, Varchi répertorie les arguments évoqués respectivement par les peintres et les sculpteurs en faveur de leur art. Il indique notamment les critères de fatigue, de durée, d'universalité et de réalité. Puis – et malgré son penchant pour la sculpture – il opte pour une résolution philosophique de la querelle. Au-delà des différences qu'il considère comme purement fortuites, Varchi se propose de mettre en exergue ce qui unifie les deux arts et en constitue l'essence commune. Il relève ainsi que tous deux ont la même finalité morale et un même principe, le *disegno*. Dans la mesure où la peinture et la sculpture partagent la même essence et ne se distinguent que par des caractéristiques accidentelles, Varchi conclut que les deux disciplines ne forment qu'un seul art et qu'elles doivent bénéficier de la même noblesse.

Plus encore que sa Leçon, l'enquête épistolaire que Varchi mène dès 1546 mérite d'être examinée avec soin. Afin de préparer sa conférence, il invite huit artistes à se prononcer sur le *paragone*.<sup>450</sup> Parmi ses correspondants, on compte trois peintres (Vasari, Bronzino, Pontorno), trois sculpteurs (Francesco da Sangallo, Tribolo, Cellini), un *intagliatore* (Tasso), ainsi que l'universel Michel-Ange. A l'exception du dernier, tous prennent parti en faveur du *médium* dans lequel ils exercent. De même, ils se contentent majoritairement de ressasser les arguments mis en circulation par Léonard et tellement absorbés par la tradition qu'ils ne sont plus identifiables comme des contributions personnelles.

Que Varchi sollicite directement les artistes pour intervenir dans le débat prouve que leurs avis comptent véritablement. Le fait qu'il joint leurs réponses à ses Leçons, au moment de

---

<sup>449</sup> Les trois disputes de la seconde Leçon sont reproduites et commentées dans Vincenzo BORGHINI / Benedetto VARCHI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, sous la direction de Paola Barocchi, Livourne, 1998. Voir également Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol 1, p. 465 et suivantes ; et Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*.

<sup>450</sup> La totalité des lettres est reproduite dans Vincenzo BORGHINI / Benedetto VARCHI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, pp. 61-84. Voir également Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol 1, pp. 493-523. Pour une analyse individuelle de chaque lettre, voir Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*, Appendix A, pp. 147-159.

publier ces dernières, le confirme.<sup>451</sup> Une remarque s'impose toutefois. Le philosophe ne choisit pas au hasard les artistes qu'il soumet à la question. Les peintres et sculpteurs qu'il retient pour son enquête sont tous membres de l'*Accademia Fiorentina*, devant laquelle il donne ses *Lezioni*. De l'enquête de Varchi à l'épisode cellinien de 1564, le *paragone* se révèle ainsi comme un exercice essentiellement académique au XVI<sup>e</sup> siècle.

Au vu de ce contexte, on comprend mieux que les artistes interrogés fassent peu de références à des œuvres d'art réelles. S'ils sont respectivement peintres ou sculpteurs et qu'ils s'expriment en faveur de leur art, tous adoptent le masque de l'académicien et du *letterato* pour rédiger leur réponse. La lettre de Vasari illustre parfaitement cette tendance. Alors qu'il affirme écrire en tant que peintre (*Ma parliamo dell'arte mia [...]*)<sup>452</sup>, il semble surtout préoccupé par l'élégance de ses formules, et de fortes prétentions littéraires transparaissent dans son argumentation.

Si peu d'œuvres sont mentionnées dans la discussion sur le *paragone*, la réciproque est également vraie. On trouve peu de références claires au débat dans la production artistique du XVI<sup>e</sup> siècle. Il existe toutefois quelques exemples dignes de notre attention.<sup>453</sup> C'est le cas notamment de la *Descente de croix*, exécutée en 1505 par Sodoma (Sienne, Pinacoteca Nazionale). Observons les deux soldats, visibles au premier plan (fig. 40). L'un est de dos. Jambes écartées et bras relevés à hauteur d'épaules pour tenir sa lance, il tourne vigoureusement la tête vers la droite. Parallèle à la surface de la toile, son visage fait alors face à celui du second soldat. La mise en scène est habile: se trouvant dans une très grande proximité, les deux visages sont toutefois séparés par le montant de l'échelle contre laquelle l'un des soldats est appuyé. Ce face à face ludique mérite un commentaire. On peut effectivement y déceler la volonté de Sodoma de représenter plusieurs points de vues différents dans une image unique. Le casque visible entre les jambes du premier soldat le

---

<sup>451</sup> La chronologie des événements (début de l'enquête, réception des lettres, Leçons, publication des Leçons) est complexe. Habituellement, on considère que les lettres remontent à 1546, alors que les Leçons datent de 1547. Varchi aurait ainsi reçu toutes les réponses au moment de donner ses conférences. A cause de variations dans le calendrier florentin, un doute demeure toutefois. Quant à la publication, elle a lieu après l'intervention de Varchi devant l'Académie. Sa datation oscille entre 1549 et 1550. Pour plus de détails, voir encore Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due lezioni» and Cinquecento Art Theory*, p. XV, XVII, XXIII, 3, 10, 89 et 93. Sur l'édition des leçons, voir *ibid.*, pp. 89-102.

<sup>452</sup> La citation est tirée de Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol 1, p. 494.

<sup>453</sup> Voir Peter HECHT, «The *Paragone* Debate: Ten Illustrations and a Comment», *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 14, 2, 1984, pp. 125-136; ainsi que Christiane J. HESSLER, «Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der *Paragone* in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts», *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, pp. 82-97.

thématise de manière exemplaire (fig. 41). Lisse et brillante, la pièce d'armurerie agit comme une surface réfléchissante permettant d'accéder à une vue normalement inaccessible des soldats: alors que les deux hommes se présentent de dos au premier plan du tableau, leur reflet dans le casque nous en révèle le devant.

La représentation des soldats vus simultanément sous deux angles ou deux points de vue peut être mise en relation directe avec la confrontation de la peinture et de la sculpture au sein du *paragone*. L'un des arguments classiques en faveur de la sculpture relève en effet de sa capacité à représenter une figure selon diverses vues simultanées et d'égale qualité, alors que la peinture est limitée à ne représenter ses sujets que sur un seul plan. Dans la lettre qu'ils adressent à Varchi, Bronzino et Francesco da Sangallo évoquent tous deux cet argument. Tandis que la sculpture peut prétendre à *d'infinita vedute* ou à *de molte viste*<sup>454</sup>, la peinture est limitée à une *sola veduta*.

Le dispositif de Sodoma permet de détruire l'argumentation des sculpteurs sur plusieurs points. D'une part, la peinture présente les soldats selon deux angles différents. De l'autre, le spectateur peut accéder à ces deux visions en même temps, alors que la sculpture exige qu'on multiplie les regards, qu'on tourne autour de la statue pour en percevoir tous les points de vue. Recourant à la surface brillante du casque en vue de produire une double image des soldats, Sodoma renforce encore son triomphe, puisqu'il est impossible pour la sculpture de représenter le reflet d'un miroir ou de toute autre surface réfléchissante.

La représentation simultanée de plusieurs vues d'un même sujet constitue également l'enjeu du *Saint Georges* de Giorgione. Perdue, l'œuvre ne nous est connue que par le biais de témoignages écrits. La première source mentionnant ce tableau est le *Dialogo di Pittura* de Paolo Pino (Venise, 1548), dans un contexte qui nous concerne directement, puisqu'il s'agit d'une discussion sur la suprématie des arts. S'exprimant en faveur de la peinture, le Vénitien Lauro souhaite «fermer la bouche» aux défenseurs de la sculpture. Dans cette optique, il rapporte que:

«[Giorgione da Castel Franco] a perpetua confusione degli scultori, dipinse in un quadro un San Giorgio armato, in piedi, appostato sopra un tronco di lancia, con li

---

<sup>454</sup> La première expression est de Bronzino, tandis que la seconde est empruntée à Sangallo. Voir respectivement les lettres de ces deux artistes dans Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, p. 501 et 512.

*pedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo; poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual riflettava tutta la figura integra in schena et un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del San Georgio, volendo sostenere ch'uno pittore può far vedere integramente una figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore [...].»<sup>455</sup>*

Le dispositif décrit par Pino est similaire à celui de Sodoma. Il est toutefois plus évolué, puisqu'il combine plusieurs types de reflets (dans les miroirs et sur la surface de l'eau) et parvient à représenter simultanément un nombre plus important de vues. Si nous ne pouvons pas être certains que Sodoma pense bien à la querelle des arts en exécutant sa *Descente de croix*, il n'y a pas de doute possible au sujet de Giorgione. Pino affirme en tout cas que l'artiste recourt consciemment à une mise en scène spéculaire, dans le but de prouver aux sculpteurs que la peinture peut montrer l'intégralité d'une figure en un seul regard.

Vasari évoque le tableau de Giorgione à deux reprises dans l'édition *giuntina* des *Vies* (1568). Dans l'*Introduction générale* ou *Proemio di tutto l'opera*, il se contente de paraphraser le récit de Pino:

«Giorgione da Castelfranco par exemple a peint autrefois un tableau où la figure, vue de dos, est flanquée de chaque côté d'un miroir et d'une fontaine à ses pieds, de sorte qu'on la voit de dos sur la toile, de face dans la fontaine et de côté dans les miroirs; ce que jamais n'a pu faire la sculpture.»<sup>456</sup>

Le contexte du passage est très similaire à celui du *Dialogo*: Vasari l'intègre à la discussion sur la primauté et la noblesse relatives de la sculpture et de la peinture. Alors qu'il prend nettement parti pour la seconde dans la lettre qu'il envoie à Varchi, il se contente ici de répertorier les arguments des deux camps. L'évocation de Giorgione a pour seul but d'illustrer le point de vue des peintres.

Le fragment introduit cependant certaines variantes par rapport au récit de Pino. Dans le *Dialogo*, le miroir appuyé contre le tronc d'arbre révèle le dos du saint (*in schena*). Si l'auteur ne le mentionne pas explicitement, on comprend que la figure se présente de face au

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, pp. 551-552.

<sup>456</sup> [Vasari-Chastel], vol. 1, Paris, 1981, p. 61.

spectateur. La situation est renversée chez Vasari, qui prend le soin de préciser que la figure est «vue de dos sur la toile». De plus, il ne s'agit plus d'un saint Georges en armure, mais d'une «figure», dont on ne connaît ni l'identité, ni la manière dont elle est habillée.

Plusieurs questions émergent au vu de ces modifications. L'œuvre mentionnée par Vasari est-elle la même que celle évoquée par Pino? Si oui, a-t-il eu l'occasion de la voir (il fait plusieurs séjours à Venise entre 1540 et 1566)? Si non, glose-t-il directement le *Dialogo* ou ne bénéficie-t-il que d'un savoir de seconde main (le récit de Pino devient rapidement si célèbre qu'il est totalement absorbé par la tradition populaire)? Le fait qu'il ne mentionne ni le titre de l'œuvre ni le nom de Pino pourrait bien indiquer qu'il ne bénéficie que d'une connaissance indirecte.

La seconde mention vasarienne du tableau, dans la *Vie* de Giorgione, semble aller dans le même sens. Cette fois, Vasari ne se contente pas d'omettre le nom de l'auteur du *Dialogo*. Il place tout le fragment sous le signe du «on-dit»:

«Giorgione, raconte-t-on, eut une discussion avec quelques sculpteurs, au moment où Andrea Verrocchio exécutait son cheval de bronze. Ceux-ci soutenaient que la sculpture, en raison des multiples points de vue offerts quand on en fait le tour, qui permettent de montrer les différents aspects d'une seule figure, était supérieure à la peinture qui, d'une figure, ne montre qu'un seul côté. Giorgione avait un avis différent: dans une peinture, d'après lui, on pouvait voir d'un seul coup d'œil, sans avoir à en faire le tour, toutes les vues qu'offrent les divers gestes d'un homme; ce que ne peut réaliser la sculpture, à moins que l'on ne change de position et d'angle de vue, et alors ce n'est plus d'un seul regard qu'on la voit. Il proposa de leur montrer qu'une seule figure peinte pouvait être vue de devant, de dos et de profil et il parvint à les faire changer d'opinion. Voici comment il s'y prit: il peignit un nu vu de dos; à ses pieds une source très limpide reflétait le devant du corps. D'un côté, la légère cuirasse d'acier poli dont il s'était dépouillé, si brillante que tout s'y reflétait, renvoyait le profil gauche. De l'autre côté, dans un miroir, on voyait l'autre profil. Cette œuvre d'une si originale fantaisie voulait prouver que la peinture demande plus de talent et de travail et qu'en une seule image prise sur le vif, elle en montre plus que la sculpture. Elle fut suprêmement louée et admirée pour sa belle ingéniosité.»<sup>457</sup>

---

<sup>457</sup> [Vasari-Chastel], vol 5, Paris, 1983, pp. 62-63.

Si le «raconte-t-on» inaugural sème le doute quant aux connaissances de Vasari sur le tableau et l'origine de l'anecdote qu'il raconte, il semble également autoriser le biographe à prendre quelque distance par rapport à la «réalité» décrite par Pino.<sup>458</sup> Il choisit ainsi de placer la genèse du tableau giorgionesque dans un contexte historique et artistique signifiant. Selon lui, l'affrontement verbal entre Giorgione et les sculpteurs a pour origine le *Monument équestre de Colleoni*, sur lequel Verrocchio travaille dans les années 1479-1488. C'est en réaction à cette œuvre que le peintre entend prouver que son art est supérieur à la sculpture et qu'il se lance dans la réalisation du tableau à la figure nue de dos. Cette anecdote est probablement fictive. Cela ne l'empêche cependant pas de contenir une part de vérité. En tant que rare sculpture monumentale indépendante de Venise, le *Colleoni* a sans doute dû faire beaucoup parler de lui. Renforçant l'estime des sculpteurs, de même que la reconnaissance publique à leur égard, il est possible que le monument ait également suscité certaines tensions dans la relation entre les représentants de la peinture et de la sculpture.

Comme dans la première mention du tableau, Vasari ne se réfère pas à un saint Georges en armure et de face, mais à un nu anonyme de dos. Surtout, il remplace l'un des miroirs par une «cuirasse d'acier poli». Cette substitution lui permet d'embellir l'anecdote originale: le tableau de Giorgione se transforme alors en véritable tour de force. Non seulement le peintre s'y révèle capable de déjouer les prétentions des sculpteurs par une habile mise en scène spéculaire, mais il prouve également sa virtuosité, en représentant des reflets sur des surfaces planes (fontaine et miroir) aussi bien que sur les surfaces arrondies de l'armure (qu'il s'agisse du casque, du bouclier ou de la cuirasse). La substitution de l'un des miroirs par l'armure de métal évite également la répétition du même motif et permet d'introduire plus d'ornements et de variété dans le tableau. Vasari décrit d'ailleurs la peinture comme empreinte d'une «originale fantaisie» (*cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio*<sup>459</sup>), appréciation faisant totalement défaut dans les précédentes présentations de l'œuvre.

---

<sup>458</sup> Pour autant que l'œuvre décrite par Paolo Pino ait réellement existé, ce que de nombreux spécialistes mettent en doute aujourd'hui. C'est le cas notamment de Peter HECHT, «The *Paragone* Debate: Ten Illustrations and a Comment», p. 127 ou de Gabriele HELKE, «Giorgione als Maler des *Paragone*», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1, 1999, pp. 11-79 (pp. 62-79).

<sup>459</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 46.

La lecture vasarienne est cette fois tout à fait plausible.<sup>460</sup> Paolo Pino ne précise pas quel moment est représenté par Giorgione. Il ne définit pas non plus le contexte narratif de l'image. Il semble toutefois qu'il faille replacer la scène après la lutte de saint Georges avec le dragon. Épuisé par le combat, il est possible qu'il abandonne son armure pour se rafraîchir. En évoquant la cuirasse en lieu et place de l'un des miroirs, Vasari tend ainsi à introduire une trace narrative dans l'image. Le fait que l'armure se trouve à la gauche de la figure renforce cette impression.

Au-delà des nombreuses questions encore en suspens, nous devons retenir du tableau giorgionesque qu'il relève de l'exercice argumentatif en faveur de la peinture. De même que Sodoma, Giorgione souhaite battre les sculpteurs sur le terrain de la représentation multifocale simultanée d'une même figure. Le *paragone* peut toutefois intervenir à d'autres niveaux dans des œuvres contemporaines. Sebastiano del Piombo choisit ainsi de s'attaquer au critère de la durabilité (*lunghezza del tempo*)<sup>461</sup> des œuvres, traditionnellement en faveur de la sculpture. Se proposant de réaliser des peintures résistant au temps, il tente de peindre sur des supports inédits, tels que le péperin, le marbre, le porphyre, l'argent, le cuivre ou l'étain.<sup>462</sup>

Il faut également mentionner la peinture exécutée par le Titien vers 1510-1512 et connue sous le nom de *La Schiavona* (Londres, National Gallery, fig. 42).<sup>463</sup> De manière unanime, on considère que le tableau présente un double portrait du modèle, une souriante vénitienne au visage rond et aux épaules larges, dont l'identité n'est pas attestée.

Sur la toile – en peinture – la femme est représentée debout. Elle fait face au spectateur et regarde dans sa direction, vers l'extérieur du tableau. Son habillement et sa coiffure correspondent au code vestimentaire en vigueur dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle. Sa main gauche repose sur le rebord d'une plaque de marbre appuyée contre un petit parapet de pierre.

---

<sup>460</sup> Gabriel HELKE va jusqu'à envisager que la version vasarienne (avec miroir et cuirasse) est plus exacte que celle de Pino (comprenant deux miroirs). Dans la mesure où l'auteur du *Dialogo* présente le *Saint Georges* comme une pièce de démonstration, on peut concevoir qu'en évoquant «*uno specchio appostato a un tronco*», il ne pense pas forcément à un «objet-miroir» mais à un «effet de miroir», dont l'armure brillante du saint pourrait très bien constituer l'origine. Voir «Giorgione als Maler des Paragone», pp. 62-79.

<sup>461</sup> Pour les arguments des sculpteurs et des peintres au sujet de la durabilité des deux arts, voir Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, pp. 532-533.

<sup>462</sup> Vasari consacre un long passage à la nouvelle technique élaborée par del Piombo afin de rendre la peinture «éternelle». Voir [Vasari-Chastel], vol. 7, Paris, 1984, pp. 215-216.

<sup>463</sup> Pour une bibliographie récente sur le tableau, voir *Titian*, Essays by Charles HOPE et al., catalogue édité par David Jaffé et al., Londres, 2003, p. 80.



Ce dernier concourt de manière essentielle à l'organisation spatiale de la scène. Se détachant sur un fond sombre, le modèle est placé derrière lui, alors que la plaque de marbre se trouve clairement devant lui. Le rôle du parapet ne se limite toutefois pas à cela. Coïncidant avec le bord inférieur du tableau, il en constitue la frontière esthétique. Ce n'est sans doute pas un hasard si le Titien y appose un énigmatique «T. V.» en guise de signature (celle-ci paraît plus gravée dans la pierre qu'inscrite à sa surface). Image dans l'image, la plaque de marbre du premier plan est présentée parallèlement à la surface du tableau. En son centre, elle comporte un relief sculpté: il s'agit du second portrait du modèle. Cette fois, on ne voit que le buste de la femme, présentée dans un profil à l'antique.

La double thématization du modèle entraîne une série de contrastes très marqués. Il faut relever le changement entre vue de face et vue de profil. Il faut distinguer également les couleurs saturées du portrait sur la toile et la quasi monochromie du portrait de pierre. Enfin et surtout, il faut être attentif à la juxtaposition de deux *médias* artistiques, sous forme de portrait peint et de bas relief sculpté. Il fait peu de doute que la réunion de ces deux types de portrait ait des fins comparatives et doive être rattachée à la réflexion sur le *paragone*.<sup>464</sup> Si le Titien n'a laissé aucun écrit sur la question, *La Schiavona* nous révèle qu'il n'était pas indifférent à la querelle. Alors que le sculpteur ne peut pas imiter les couleurs de la vie ou de la peinture, la peinture peut reproduire la vie aussi bien que la sculpture.<sup>465</sup> De plus, elle peut représenter une figure selon plusieurs points de vue en même temps. Le *Joseph en Egypte* de Pontormo est le lieu d'une réflexion similaire sur les aptitudes de la peinture.

### **Pontormo et le prodige de la peinture**

Avant de revenir aux statues, haut perchées sur leur support et marquant le panneau comme autant de points d'exclamation, observons brièvement les bambins visibles derrière les escaliers du premier plan. Formellement, ils ressemblent beaucoup au *putto* dansant au sommet de sa colonne. Comme lui, ils sont plus dévêtus que vêtus par la légère draperie

---

<sup>464</sup> Pour une analyse du tableau dans le contexte du *paragone*, voir Luba FREEDMAN, «*The Schiavona: Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture*», *Arte Veneta*, 41, 1988, pp. 31-40.

<sup>465</sup> Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur le fait que la «sculpture» soit représentée par un bas-relief plutôt que par une statue indépendante. L'explication la plus vraisemblable concerne la prise en considération du climat artistique vénitien. Au moment où Titien peint cette œuvre, la sculpture vénitienne est marquée par une tendance classicisante. La production de reliefs l'emporte alors largement sur celle de statues. Voir à ce sujet Luba FREEDMAN, *ibid.*

ornant leur taille. Ils partagent également avec lui la qualité de leur chair rosée et potelée. Leur ressemblance ne se limite cependant pas à des critères formels. Comme le *putto*, les trois enfants permettent à Pontormo de s'interroger sur les aptitudes particulières de la peinture.

Au vu des expériences de Sodoma et de Giorgione, la manière dont Pontormo exécute les trois têtes enfantines attire immédiatement le regard. On y repère facilement la succession de trois points de vue différents: de face, de profil et de dos. Le contraste marqué des postures des trois têtes est d'autant plus intéressant que le reste des corps est peu différencié. On ne distingue ainsi que deux bras, et trois jambes seulement sont perceptibles. Le fait qu'aucun des enfants ne soit visible dans sa totalité ajoute encore à la confusion qui se dégage du trio. Si les bambins se cachent partiellement les uns les autres, ils se complètent toutefois de manière réciproque. Ainsi, c'est de la confrontation entre les deux personnages du premier plan que semble émerger la tête du troisième enfant. De même, on peut remarquer la manière dont l'épaule, puis le bras du bambin de gauche se prolonge – malgré le radical changement de point de vue face / dos – dans le membre de l'enfant de droite.

Le contraste entre la relative indifférenciation des corps et le découpage net des têtes fait émerger une question. A t-on vraiment affaire à trois enfants différents ou s'agit-il d'un seul bambin, dont Pontormo représenterait simultanément plusieurs attitudes? En acceptant la seconde hypothèse, le spectateur est amené à reconnaître qu'il peut embrasser en un seul regard les trois profils d'un sujet, rendus grâce à la magie des seuls pinceaux pontormiens. S'il ne fait aucun doute que Pontormo se plaît à montrer la puissance de la peinture dans la version très personnelle qu'il livre des épisodes de *Joseph en Egypte*, il semble ne pas vouloir opter pour la solution à un enfant plutôt que pour celle du trio. Les deux variantes lui permettent en effet d'élaborer une réflexion sur le *paragone*, en prenant le parti de la supériorité de la peinture.

Dans la variante à un seul bambin, l'argument en discussion concerne la pluri-focalisation du sujet. Dans la variante à trois enfants, Pontormo s'interroge sur le non fini (*non finito*)<sup>466</sup> et l'œuvre en train de se faire. Pour bien comprendre les enjeux de cette discussion, il est important de revenir brièvement aux statues présentes dans le panneau. Par le biais de leur figuration, le peintre nous invite à assister à un processus de transformation: la pierre

---

<sup>466</sup> Merci à Henri de Riedmatten d'avoir attiré notre attention sur cet aspect essentiel du trio.

commence à se mouvoir (statue de l'homme); elle prend l'apparence de la carnation humaine (statue de la femme); elle devient véritable chair vivante (*putto*). On assiste alors à une animation progressive des figures.

On est également témoin d'une métamorphose dans le cas du trio de bambins. Cette fois cependant, elle ne relève pas de la transformation de la pierre inerte à la chair vivante. Ici, c'est le passage de la matière à la forme que Pontormo nous invite à observer. Par le peu de différenciation des bambins, par le flou entretenu sur leur nombre, le peintre nous invite à réfléchir sur une figure-qui-émerge. La manière dont un bras, une tête, un enfant sort de la masse informe et homogène de la chair révèle que leur émancipation est difficile. Le type de représentation choisi par Pontormo semble renvoyer aux réflexions de Michel-Ange. Soucieux de la façon dont la figure prend forme et sort littéralement de la matière, ce dernier conserve souvent une partie du bloc de marbre visible à la base (c'est le cas de certaines *Pietà*) ou dans le fond de ses sculptures (les *Esclaves* en sont la meilleure illustration). L'artiste révèle les mêmes préoccupations dans son activité poétique. Son sonnet *Non ha l'ottimo artista* interroge précisément la relation entre la main du sculpteur et le bloc de pierre à partir duquel il peut donner naissance à ses figures. C'est un même type de réflexion que Pontormo propose dans le *Joseph en Egypte*. Mais au lieu de sculpter réellement le marbre, il peint sous nos yeux des enfants potelés se dégageant d'un bloc de chair.

### ***Braccio in aria, figura viva et autres curiosités***

Si la thématization des enfants comme «figures-qui-prennent-forme» permet de soulever certaines interrogations concernant le *paragone* et le statut de la représentation, nous avons vu qu'il en va de même des statues, entendues comme «figures-qui-prennent-vie». Alors que les enjeux méta-picturaux sont identiques, chacun aborde la question selon des modalités propres. Ainsi, chacune des trois statues alimente le débat et propose des pistes de réflexion différentes, selon sa forme et son origine spécifiques.

La statue de l'homme, à l'extrême gauche, est particulièrement intéressante dans ce contexte (fig. 43). Dans la réponse qu'il adresse à Varchi le 18 février 1547, Pontormo passe brièvement en revue les embarras propres à chacune des disciplines. Au sujet de la sculpture, il mentionne:

«[...] les difficultés d'un bras en l'air avec quelque chose en main, chose difficile et délicate à exécuter sans le rompre [...].»

«[...] *difficoltà d'un braccio in aria con qualche cosa in mano, difficile e sottile a condurla che non si rompa [...].*»<sup>467</sup>

La notion de *braccio in aria* n'est pas une invention pontormienne. Alberti recourt déjà à une expression similaire, lorsqu'il évoque les mouvements des «membres qui s'élèvent en l'air» comme étant les plus gracieux que le peintre puisse représenter.<sup>468</sup> Si l'attitude évoquée est identique chez les deux auteurs, le contexte est différent. Alberti prodigue un conseil à un peintre désireux d'obtenir l'œuvre la plus réussie. Avec Pontormo, nous quittons le domaine de la peinture pour rejoindre celui de la sculpture. Ce glissement d'un champ artistique à l'autre s'accompagne également d'un changement de point de vue: pour Alberti, le «bras en l'air» constitue pour le peintre un moyen d'obtenir plus de grâce et d'élégance; pour Pontormo, il s'agit d'une source d'embarras pour le sculpteur.

Dans sa lettre à Varchi, Pontormo ne mentionne aucune œuvre présentant l'attitude difficile dont il parle. Il ne cite pas non plus d'artistes s'étant confrontés à ce type de posture. Il est d'autant plus intéressant de remarquer alors que dans la *Leçon* consacrée au *paragone* que Varchi donne en mars de la même année, l'argument de Pontormo est repris et exemplifié de manière apparemment originale.<sup>469</sup> Evoquant les difficultés de la sculpture, il dit:

«È ancora gran fatica [...] fare un membro spiccato, come sarebbe un braccio in aria, e tanto più se avesse in mano alcuna cosa, come si vede nel bellissimo, anzi miracoloso Bacco di M. Iacopo Sansovino.»

«C'est encore un travail très ardu de faire un membre complètement dégagé, comme ce serait la cas d'un bras en l'air, et cela d'autant plus si la figure tient quelque chose dans la main, comme on le voit dans le très beau, voire prodigieux Bacchus de M. Iacopo Sansovino.»<sup>470</sup>

---

<sup>467</sup> On trouve l'intégralité de la lettre en français chez Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 349. Pour sa version italienne: Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, pp. 504-507.

<sup>468</sup> Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, p. 167.

<sup>469</sup> Pour les raisons de variation de calendrier déjà évoquées, il est difficile de savoir si Varchi a vraiment reçu la lettre de Pontormo au moment de donner sa *Leçon*. Il est cependant traditionnellement admis que c'est le cas.

<sup>470</sup> Traduction française personnelle. Pour la version italienne, voir Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, p. 540.

Ce qui n'était qu'allusion dans la lettre de Pontormo est ainsi clarifié par Varchi, qui évoque explicitement le *Bacchus* de Sansovino (1511-1512, Florence, Museo Nazionale del Bargello, fig. 44). Mais comment être sûr que Pontormo connaît l'œuvre sansovinienne et que celle-ci est présente, en filigrane, dans la lettre qu'il adresse à Varchi? La réponse se trouve du côté de ses dessins de jeunesse.

Au début de 1514, Pontormo réalise une esquisse en vue de la réalisation d'un saint Jean-Baptiste pour le *Carro della Zecca* (Florence, Uffizi 6581Fr, fig. 45).<sup>471</sup> Le dessin montre un nu masculin debout. Se déployant largement hors de la feuille, son bras droit est nettement levé. L'autre bras, dirigé vers le sol, fait balancier. La main droite tient un bâton, qu'on devine se prolonger jusqu'à terre. Le cadrage au-dessous des genoux permet à l'artiste de mettre l'accent sur le déhanchement de l'homme. Au vu de sa posture et de sa nudité, Janet Cox-Rearick pense que le modèle du dessin est une statue antique, vraisemblablement un Bacchus. Luciano Berti, croît y reconnaître le *Bacchus* de Sansovino.

On retrouve pratiquement la même attitude dans une étude pour la statue masculine du *Joseph en Egypte* (Rome, GNS F.C. 122r, fig. 46).<sup>472</sup> Le dessin propose une variante de l'esquisse de 1514. On reconnaît le même nu masculin, mais dans un cadrage resserré. Le dessin étant coupé en dessous des hanches, les jambes ont disparu. De même, le bras gauche est désormais à peine esquissé, traînant le long du corps. Quant au bras droit, la partie visible s'est encore réduite par rapport à la version de 1514. Sa position diverge également: prolongeant la courbe du flanc, le bras se projette plus nettement vers le haut. Avec des coups de crayons beaucoup plus vifs que dans le dessin de Jean-Baptiste, Pontormo cherche à faire sentir les effets de ce mouvement radical. Le déhanchement du corps est plus marqué et surtout, la tension musculaire due à la projection du bras vers le haut, est nettement visible sous la chair. Janet Cox Rearick pense que Pontormo recourt au même modèle que pour le dessin préparatoire du Jean-Baptiste, soit probablement un Bacchus antique.

Dans le panneau de *Joseph*, la version définitive de la statue répète la même attitude, avec bras en l'air et *contrapposto* accentué. Elle révèle pareillement la musculature du flanc droit, fortement mise à contribution par le mouvement dynamique du bras vers le ciel.

---

<sup>471</sup> Au sujet des dessins de Pontormo, voir Janet COX-REARICK, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*. Pour le cas qui nous concerne: vol. 1, p. 101 et vol. 2, (cat. 1).

<sup>472</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 156 et vol. 2, (cat. 92).

Au cours de nos précédentes recherches sur le *Joseph en Egypte* pontormien, la similitude de ces deux dessins préparatoires nous était clairement apparue. De même, nous avons relevé que la présence de «bras en l'air» dans le panneau devait être mise en relation avec le contenu de la lettre que Pontormo adresse à Varchi. Nous n'avions toutefois pas su voir le lien manquant entre ces différents éléments, soit le *Bacchus* de Sansovino. Suivant la piste à peine esquissée par Luciano Berti, c'est à Victor Stoichita que nous devons ce rapprochement essentiel.<sup>473</sup>

Il n'est pas possible de saisir pleinement les enjeux de la reprise pontormienne sans évoquer l'histoire de la création et de la réception du *Bacchus*. Réalisée en 1511-1512 pour le jardin de la villa familiale de Giovanni Bartolini à Gualfonda (nord-est du couvent de Santa Maria Novella), la statue connaît un succès immédiat et devient très rapidement une source de reprises et d'imitations pour les artistes contemporains.<sup>474</sup> Bien que plus tardivement, Vasari participe de manière essentielle à sa popularisation. Par le biais des *Vies*, en effet, le *Bacchus* entre dans la légende.

Jacopo Sansovino ne bénéficie pas de chapitre propre dans l'édition de 1550. C'est dans celui consacré à son maître (Andrea Sansovino) que Vasari mentionne rapidement la statue, parmi d'autres œuvres du sculpteur. L'enthousiasme du biographe transparait malgré la brièveté du fragment: le *Bacchus* est «prodigieux» (*miracolosissimo*) et il est «estimé, pour sa grâce et son style, comme le chef-d'œuvre absolu de l'art moderne».<sup>475</sup> Nul doute que le maître de Sansovino, à qui, on s'en souvient, il emprunte son nom, est très fier d'avoir lui-même contribué à la réussite exemplaire du jeune sculpteur, en le formant avec soin et en l'aimant comme un fils.

Consacrant une *Vie* entière à Jacopo, l'édition de 1568 est beaucoup plus bavarde au sujet du *Bacchus*. Vasari y mentionne d'une part l'exploit technique que la statue implique:

---

<sup>473</sup> Voir Victor I. STOICHITA, *The Pigmalion Effect, Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, Chicago, 2006, chap. 3. Pour nos recherches antérieures: Sophie LUGON, «Vers une nouvelle conscience de la peinture: la trace de l'artiste dans *Joseph en Egypte* de Pontormo», p. 70; et *Héritage et filiation. Joseph en Egypte pour la Camera Borgherini*, p. 48 et fig. 33-34.

<sup>474</sup> Au sujet du contexte de la commande et de la réception du *Bacchus*, voir *Iacopo Sansovino. Il Bacco e la sua fortuna*, sous la direction de Daniela Gallo, Florence, 1986.

<sup>475</sup> Voir l'Appendice 3 faisant suite à la *Vie* d'Andrea Sansovino, [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 316. Pour la version italienne: [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 283.

«La statue achevée fut considérée comme la plus belle œuvre jamais réalisée par un maître moderne. Sansovino y surmonta une difficulté à laquelle on ne s'attaqua plus jamais: il dégagea entièrement un bras levé en l'air, tenant une coupe du même marbre, creusée avec une telle finesse qu'elle est entre les doigts presque transparente. De plus, sous tous les angles, l'attitude est si juste et harmonieuse, les jambes et les bras si beaux, bien proportionnés et heureusement rattachés au tronc qu'à la vue et au toucher, elle donne l'illusion de la chair.»<sup>476</sup>

La seule évocation du «bras levé en l'air» aurait suffi à faire du *Bacchus* un prodige. Vasari ne s'en contente toutefois pas et décrit la statue, non pas comme une œuvre de marbre, mais comme un véritable corps de chair. Le fait que le *Bacchus* soit «grandeur nature», selon les vœux de Bartolini lui-même, contribue sans aucun doute à l'aspect vivant de l'œuvre.

D'autre part, Vasari prend la peine de relater l'histoire de la création du *Bacchus*. Plus que son contexte, il évoque surtout la manière dont Sansovino recourt à un modèle, ainsi que la relation ambiguë que ce dernier entretient avec l'œuvre pour laquelle il pose:

«[...] le sculpteur se mit à la tâche avec une telle ardeur que ses mains et son esprit semblaient avoir des ailes. Il étudia tant, dans son empressement à la rendre parfaite, qu'il se mit à faire d'après nature, bien que ce fut l'hiver, des portraits d'un de ses aides nommé Pippo del Fabbro, le faisant poser nu une bonne partie de la journée. Pippo serait devenu un homme de mérite à force de peiner à imiter son maître. Mais, ou qu'il ait posé nu, la tête découverte, en cette saison, ou qu'il ait trop travaillé et enduré de maux, le *Bacchus* n'était pas terminé que cette façon de prendre des poses le rendit fou; on le vit bien un jour où il pleuvait à verse; Sansovino appela Pippo qui ne répondit pas; il le vit un moment après perché sur le toit en haut d'une cheminée, nu, dans l'attitude de son *Bacchus*; d'autres fois, il prenait des draps ou d'autres grandes toiles, les mouillait, les installait sur sa nudité comme s'il était un modèle de terre ou de chiffon, en arrangeant les plis, puis grimpait dans certains lieux étranges et se figeait dans des attitudes de prophète, d'apôtre, de soldat ou autres, se faisant reproduire en restant ainsi pendant deux heures sans parler, immobile comme une statue. Le pauvre Pippo fit bien d'autres folies aussi plaisantes; surtout il ne put jamais oublier le *Bacchus* de Sansovino, sinon à sa mort qui survint peu après.»<sup>477</sup>

---

<sup>476</sup> [Vasari-Chastel], vol. 10, Paris, 1986, p. 83.

<sup>477</sup> *Ibid.*

Sans entrer dans les détails de la maladie de Pippo ni de ses nombreux symptômes<sup>478</sup>, relevons plutôt la manière avec laquelle Vasari tisse un réseau de contrastes marqués entre les deux fragments de son texte. Ainsi, il décrit l'œuvre sculptée comme un miracle donnant l'illusion de la chair, alors que son modèle se fige dans l'attitude du *Bacchus* et reste sans parler, immobile comme une statue. Ce que Vasari met en scène relève d'un renversement radical des rôles: tandis que la statue s'anime, le modèle se statufie. De la même manière, il oppose radicalement le prodige que constitue le *Bacchus* et la souffrance endurée par le modèle, qui devient littéralement fou.

Que retenir de la belle page de Vasari, au moment de considérer la reprise pontormienne de l'attitude du *Bacchus* pour réaliser l'homme-statue du *Joseph en Egypte*? Trois éléments au moins méritent d'être mentionnés.

Nous avons repéré déjà les ressemblances formelles des deux sculptures, dont les traits essentiels sont le bras levé et le *contrapposto*. Il semblait par contre difficile de comprendre la manière dont la statue pontormienne est agencée par rapport à la maison d'apparence nordique qui se déploie derrière elle. L'habitation et la sculpture se trouvant sur des plans très éloignés, leur proximité donne une impression bizarre, relevant de la collision spatiale aussi bien que de l'incohérence d'échelle. La page de Vasari nous permet d'aborder cette mise en scène avec un œil nouveau, tant on est saisi par son évocation de Pippo:

«perché sur le toit en haut d'une cheminée, nu, dans l'attitude de son *Bacchus*.»<sup>479</sup>

Le *Joseph* est de cinquante ans antérieur aux *Vies*. Il est donc impossible que Pontorno transpose en peinture l'épisode narré par le biographe. Il n'est par contre pas impensable que Vasari, qui apprécie beaucoup le panneau pontormien (notamment pour sa «distribution des figures»<sup>480</sup>), en ait une réminiscence au moment de raconter les mésaventures de Pippo.

Il faut retenir aussi que, longtemps après l'enquête de Varchi, le «bras levé en l'air» reste dans les esprits comme une difficulté topique de la sculpture. En insistant sur l'attitude du *Bacchus*, Vasari renvoie ainsi aux discussions sur le *paragone* et à la Leçon dans laquelle Varchi mentionne l'œuvre sansovinienne, comme l'exemple suprême de la complexité de la

---

<sup>478</sup> Victor I. STOICHITA consacre un très beau chapitre aux mésaventures de Pippo. Voir *L'effet Pygmalion. D'Ovide à Hitchcock*, chap. 3.

<sup>479</sup> [Vasari-Chastel], vol. 10, Paris, 1986, p. 83.

<sup>480</sup> Voir la *Vie* de Pontorno, [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 128.



sculpture.<sup>481</sup> Etant donné que le *Joseph en Egypte* révèle l'intérêt de Pontormo pour la question, et au vu du contenu de la lettre qu'il adresse plus tard à Varchi (mentionnant le fameux *braccio in aria*), nul doute qu'il comprenne lui-même la performance de Sansovino comme un tour de force sculptural. Dans la mesure où Pontormo se révèle apte à traduire cette difficile attitude en peinture, il détourne toutefois la prouesse du sculpteur en faveur de son propre talent pictural et de sa propre discipline.

Enfin, il faut signaler que la fiction vasarienne concernant l'animation du *Bacchus* et la folie de Pippo trouve une variante dans la propre *Vie* de Pontormo. Dans les pages consacrées à Sansovino, Vasari met en scène une double transgression: le *Bacchus* de marbre adopte l'apparence de la carnation humaine et semble s'animer sous nos yeux, alors que son modèle devient fou et s'identifie lui-même à une statue. Le biographe prend le soin de préciser nettement la succession temporelle des événements: Sansovino se met à la tâche, en vue de la réalisation de la sculpture; il impose des séances de pose douloureuses à son aide Pippo; enfin, le miraculeux *Bacchus* terminé, Pippo devient fou.

La situation est un peu différente dans la *Vie* de Pontormo. On n'est plus confronté à la relation entre une statue inerte (bien que paraissant animée) et un modèle vivant, qui prête ses traits à l'œuvre. Cette fois, c'est d'une *figura viva* intégrée à un décor provisoire de fête qu'il s'agit. Pour le carnaval de 1515, Pontormo fait appel à un enfant pour tenir le rôle principal sur le char figurant le triomphe de l'Age d'Or qu'il exécute pour la compagnie du *Broncone*. Le bambin ne doit pas véritablement jouer un rôle, comme ce serait le cas dans une pièce de théâtre. On lui demande plutôt de «prêter» son corps à Pontormo, afin que ce dernier le transforme littéralement en statue et l'intègre au décor du char. Grimé et installé dans la pose souhaitée par l'artiste, l'enfant devient statue; il en incarne toutes les caractéristiques.<sup>482</sup>

Vasari prend un plaisir évident à décrire le riche décor mis au point par Pontormo:

«Puis venait le char, le véritable triomphe de l'Age et du siècle d'or [...]. Au-milieu du char se dressait une grande sphère faite comme le globe terrestre, sur laquelle un homme était prostré, couché à plat ventre comme s'il était mort, ses armes toutes

---

<sup>481</sup> Vasari adresse lui-même une réponse à Varchi, le 12 février 1547.

<sup>482</sup> Pour la pratique des «tableaux vivants» et l'utilisation de *figure vive* dans le contexte des décors temporaires à la Renaissance, voir Philine HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin, 1999. Selon l'auteur, le plus beau compliment pouvant être fait à un «acteur» de «tableaux vivants» est de lui dire qu'il est aussi immobile qu'une statue (p.180). A l'inverse, Vasari considère que la plus belle statue est celle qui a l'air la plus vivante.

rouillées à côté de lui. Son dos était ouvert en une fente de laquelle sortait un enfant nu et doré, représentant la renaissance de l'âge d'or et la fin de l'âge du fer que marquait l'élection du pontife. Le *broncone* sec sur lequel poussaient de nouvelles feuilles signifiait la même chose, bien que certains y aient vu une allusion à Laurent de Médicis, duc d'Urbin.»<sup>483</sup>

Il ne résiste pas non plus à introduire une anecdote morbide dans sa description:

«Je ne passerai pas sous silence le fait que le putto doré, le fils d'un boulanger, à la suite des souffrances endurées pour gagner dix écus, mourut peu après.»<sup>484</sup>

Alors que Pippo devient fou suite à la suite de ses séances de pose, voilà que le fils du boulanger meurt d'avoir servi de *figura viva*. Trépassant pour avoir incarné une statue, c'est toutefois la peinture qui le tue: comme la sulfureuse blonde de *Goldfinger*<sup>485</sup>, il meurt étouffé sous son vernissage d'or.

La pratique des *figure vive* est largement documentée.<sup>486</sup> La comparaison de ces documents avec le fragment vasarien permet de penser qu'une part au moins du récit est crédible. Il est vrai que de nombreux témoins de décors provisoires ou d'événements festifs prennent la peine de nommer les «acteurs» impliqués. Ne connaissant pas le nom de l'enfant, Vasari pourrait chercher à l'identifier tout de même en le présentant comme «le fils d'un boulanger». Il est possible cependant qu'en évoquant un boulanger anonyme, Vasari souhaite surtout signifier que le petit garçon n'aurait jamais du quitter le monde enfariné de son père. D'autres documents d'archive rapportent des accidents impliquant des *figure vive*. Ainsi, le rapport de Jacopo Nardi, à propos des festivités provoquées par l'entrée du cardinal Giovanni Medici à Prato, en 1492.<sup>487</sup> A cette occasion, la ville se pare d'arcs triomphaux richement décorés. Sur l'un d'eux, plusieurs jeunes enfants incarnent de petits anges. A la suite d'une mauvaise utilisation du mécanisme du char, deux de ces *fanciulli in forma d'angeli* tombent à terre et meurent.

---

<sup>483</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 124-125.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>485</sup> Basé sur le roman de Ian Fleming, le film dirigé par Guy Hamilton (1964) raconte les aventures de l'agent spécial 007 (Sean Connery) aux prises avec un magnat de l'or.

<sup>486</sup> Voir la riche documentation assemblée par Philine HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts* : sources, pp. 191-245.

<sup>487</sup> *Ibid.*, QLXXXVI, p. 218.

Fictif ou réel (et quelle que soit la part respective du mythe et de la réalité), le récit vasarien devient beaucoup plus significatif si on le lit en regardant le *putto* visible à l'extrême droite du panneau de *Joseph en Egypte* (fig. 39). Traversé par une énergie vitale et doté d'une carnation rosée, il n'a plus rien d'une statue. Véritable bambin de chair, il n'est pas étranger au petit garçon incarnant l'Age d'Or lors du carnaval de 1515.

Selon Charles Dempsey, le *putto* occupe une position de choix dans la tradition figurative de la Renaissance.<sup>488</sup> Il intéresse les artistes en tant qu'interprétation vernaculaire d'un motif classique. C'est surtout son énorme potentiel sémantique qui captive ces derniers. Traditionnellement, on identifie le *putto* à la joie enfantine innocente et irresponsable, ainsi qu'à toutes les sensations incontrôlables et toutes les altérations irrationnelles (telles que la peur ou le sentiment amoureux). Du point de vue narratif, le *putto* de Pontormo coïncide d'ailleurs avec l'apparition d'Efraïm et de Manassé, visibles, en vert, sur les escaliers. Il domine également la scène où Joseph apprend, choqué, la maladie de son père (sur son char, il tend littéralement l'oreille vers le messager porteur de mauvaises nouvelles). Le *putto* figure alors la tension narrative entre l'inconscience des enfants et la peur de leur père.

Il ne prend cependant tout son sens que du point de vue de l'image. A travers le panneau, tout se passe comme si Pontormo se prêtait à un exercice périlleux: celui de la perte de maîtrise volontaire des règles picturales établies, en vue de la formulation d'une nouvelle peinture. Au-delà du récit de Joseph, le panneau présente ainsi une image très forte marquée par la disjonction (on se souvient de l'aspect volontairement éclaté et chaotique du panneau, inscrit sous le signe de la multiplication des espaces, des moments, des actions ou des personnages).

On peut aller encore plus loin si l'on considère que le *putto* personnifie et célèbre traditionnellement le principe de vie lui-même. Marquée par son origine morbide (le bambin décédé lors du carnaval de 1515), la statue-*putto* joue un rôle fondamental dans le questionnement du statut de la représentation picturale mis en œuvre par Pontormo. Afin de mettre en lumière le fonctionnement du *putto* dans ce contexte, nous nous proposons d'opérer un double déplacement temporel. Avant d'analyser plus en détail la réponse que Pontormo adresse à Varchi en février 1547, revenons ainsi encore une fois au carnaval de 1515 et au décor provisoire conçu par le peintre pour la compagnie du *Broncone*.

---

<sup>488</sup> Pour toutes les questions abordées ici, voir Charles DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill & Londres, 2001.

A l'occasion de ces festivités, Jacopo Nardi compose une chanson sur le char pontormien de l'Age d'Or. A la Renaissance, il est habituel que des poèmes et des chansons enrichissent les décors mis au point pour les fêtes urbaines, telles que carnivals ou triomphes. Si ces différents textes sont essentiels aujourd'hui (ils constituent souvent les seuls témoignages ayant survécu aux décors éphémères), ils ont un rôle subsidiaire à l'époque. Ils se contentent de décrire et de commenter le contenu des chars ou des architectures provisoires déployées. L'abondance d'expressions démonstratives du type *quest'è un Bacco, queste ninfe, questi lieti satirelli*, etc. confirme la nature essentiellement fonctionnelle et descriptive de ces textes.<sup>489</sup> Qu'en est-il de la chanson de Nardi? Observons le premier couplet que Vasari cite dans la *Vie de Pontormo*:

«Celui qui donne à la nature ses lois  
Et ordonne états et siècles à la fois  
Est source de tout bien.  
Pourtant le mal, autant qu'Il le veut bien,  
Subsiste dans le monde. En contemplant cette figure,  
On peut voir comment, d'un pied sûr,  
Un siècle après l'autre au monde vient  
Changeant le bien en mal et le mal en bien.»

*«Colui che dà le leggi alla natura,  
E i varii stati e secoli dispone,  
D'ogni bene è cagione,  
E il mal, quanto permette, al mondo dura:  
Onde, questa figura  
Contemplando, si vede  
Come con certo piede  
L'un secol dopo l'altro al mondo viene,  
E muta il bene in male, e il male in bene.»*<sup>490</sup>

Invitant le spectateur-auditeur à voir, l'expression «en contemplant cette figure» appelle un commentaire. Il ne fait aucun doute que le contemporain de Nardi sache exactement où et

---

<sup>489</sup> Cette observation est tirée de *Trionfi e canti carnascialeschi*, sous la direction de Riccardo Brusciagli, Rome, 1986, vol. 1, pp. XXV-XXVI. Nous renvoyons également à l'introduction de l'ouvrage pour une synthèse sur le rôle des chansons et des textes dans les différentes fêtes à la Renaissance.

<sup>490</sup> Voir respectivement [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 125 et [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 313. Pour la reproduction intégrale du texte de Nardi consacré au char de l'Age d'Or, voir *Trionfi e canti carnascialeschi*, vol. 1, pp. 72-74.

quoi regarder, puisqu'il a le char sous les yeux quand il entend la chanson. Il n'en va pas de même aujourd'hui, où, sans références visuelles, le lecteur peine à savoir ce que cache la «figure» mentionnée. Vasari cite le couplet après la description du char pontormien. Plus précisément, la chanson de Nardi succède immédiatement au récit de la mort tragique du petit garçon. Deux hypothèses émergent alors quant au référent de la «figure» que Nardi invite à contempler.

L'expression peut renvoyer au char allégorique dans sa totalité. Elle peut cependant aussi se rapporter uniquement à la *figura viva* représentant l'Age d'Or et incarnée par le fils du boulanger.<sup>491</sup> S'il est difficile de découvrir quelle était la position de Nardi sur la question, la mise en scène vasarienne laisse peu de doute. La chronologie même du texte (description du décor d'ensemble du char / décès du petit «acteur» / citation du couplet) semble indiquer que Vasari rattache la *figura viva* de l'Age d'Or et la *figura* sur laquelle Nardi attire le regard dans la chanson.

Nardi précise que la contemplation de cette «figure» permet de voir:

«[...] comment, d'un pied sûr,  
Un siècle après l'autre au monde vient  
Changeant le bien en mal et le mal en bien.»

La conclusion du couplet est optimiste, et le char conçu par Pontormo illustre parfaitement l'avènement d'un temps heureux, après une période sombre (la référence au retour des Médicis, comme promesse d'un nouvel Age d'Or, est implicite ici). La situation semble toutefois précaire, puisque c'est dans le même vers que Nardi évoque le passage mal / bien et bien / mal. Si la venue de temps meilleurs est parfaitement matérialisée par l'ensemble du décor pontormien, il semble que le changement *in malo* ne soit compréhensible qu'en référence à la *figura viva* dorée. Dans le contexte de la mise en scène vasarienne, elle incarne à elle seule les deux aspects, positif et négatif, évoqués dans la chanson. Souvenons-nous que Vasari ne résiste pas à raconter que l'enfant incarnant l'Age d'Or meurt littéralement étouffé par le rôle qu'il endosse. On assiste alors à un jeu d'oxymore très maniériste entre l'évocation positive d'un avenir radieux et le décès tragique d'un innocent.

---

<sup>491</sup> Riccardo BRUSCAGLI est du premier avis: *Ibid.*, vol. 1, p. 72. Timothy VERDON est du second. Voir «"Colui che dà le leggi alla natura": norma, novità, stravaganza e solitudine in Pontormo», pp. 47-51.

Le contraste entre une vie pleine de promesses et une mort odieuse devient plus significatif encore si l'on observe le *putto* joufflu du *Joseph en Egypte*. Il est vrai que défiant «Celui qui donne à la nature ses lois», Pontormo anime une statue dont l'origine n'est autre que l'enfant mort de 1515. Dans une double transgression, il transforme la pierre inerte en chair palpitante et ressuscite le petit «acteur» décédé. Autrement dit, et pour reprendre la formule de Nardi, il change le mal en bien. Ce prodige ayant lieu grâce à la force persuasive de son pinceau et de ses couleurs, il vaut la peine de revenir ici sur la lettre que l'artiste adresse à Varchi en février 1547 et dans laquelle il se prononce sur le *paragone* entre les arts.

### ***Fastidi di mente***

Contrairement aux réponses des autres artistes sollicités, celle de Pontormo se distingue par un ton et un contenu plus personnels. A peine les politesses d'usage terminées, le peintre cherche à s'esquiver, en évoquant le caractère difficile de la dispute et l'impossibilité de la résoudre:

«[...] rechercher les noblesses et les raisons de chacun de ces deux arts, [voilà une] dispute certes belle et très difficile [...], je ne saurai ou pourrai peut-être avec des mots ou de l'encre exprimer entièrement les peines de celui qui travaille, mais à titre de raison et d'exemple (et sans même une conclusion), je vous dirais simplement ce qui me vient.»<sup>492</sup>

Aveu d'impuissance, le fragment révèle l'extrême modestie de l'artiste: il se contentera simplement d'écrire «ce qui [lui] vient». Cette entrée en matière est également révélatrice de la structure de la lettre. De manière discrète, on glisse en effet de l'objet du *paragone* («chacun de ces deux *arts*») au sujet produisant de l'art («*celui* qui travaille»). Et la suite du courrier s'articule de manière analogue: Pontormo évoque la sculpture, puis, au moment de passer à la peinture, traite du peintre.

Dans le paragraphe inaugural de la lettre, il n'utilise toutefois ni le terme de «peintre», ni celui de «sculpteur»; moins encore la notion d'«artiste». Désireux d'accentuer le caractère astreignant des deux disciplines, il choisit de mettre plutôt en avant «les peines de *celui qui travaille*» (*le fatica di chi opera*).

---

<sup>492</sup> Pour la version française de la lettre: Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 349. Pour la version italienne: Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, pp. 504-507.

Que cachent ces «peines»? On peut y voir d'une part la volonté pontormienne d'opposer avec humour l'«ornement» que constitue la discussion du *paragone* pour Varchi et la dure réalité professionnelle des praticiens de la peinture et de la sculpture. D'autre part, Pontormo cherche à interroger les différences entre la peinture et la sculpture. Le discours classique sur le parallèle entre les arts oppose l'effort physique du sculpteur à l'effort intellectuel du peintre. Comme c'est par exemple le cas avec Léonard, cette typologie prend nettement le parti de la supériorité de la peinture. La fatigue mentale provoquée par le travail pictural révèle la dimension intellectuelle de la discipline. Au contraire, l'aspect manuel et corporel de la sculpture la condamne à n'être guère plus qu'un art mécanique.

Si Pontormo conserve bien la distinction entre la fatigue physique et la fatigue mentale, il en détourne l'argumentation de manière originale. Il associe alors les peines engendrées par les deux disciplines à l'état de santé respectif du peintre et du sculpteur. Selon lui, l'exercice physique imposé par la pratique de la sculpture concourt à rendre le sculpteur plus sain et plus fort. La peine corporelle qu'il subit dans l'exercice de son art peut même rallonger ses jours. Sans ambiguïté, Pontormo associe ainsi la rudesse du travail du sculpteur à un état de santé très satisfaisant. Au contraire, les peines dont souffre le peintre ne lui valent rien de bon et le jettent dans un état de malaise mental:

«[la peine engendrée par la sculpture] garde l'homme plus sain, lui fait meilleure complexion, alors que le Peintre est à l'opposé, indisposé dans son corps à cause des peines de son art, plutôt chagrins d'esprit qu'accroissement de vie [...].»

«[la fatica] tiene l'uomo più sano, fagli migliore complessione, dove che el pittore è al contrario, male disposto del corpo per le fatiche dell'arte, più tosto fastidi di mente che aumento di vita [...].»<sup>493</sup>

Ce fragment constitue un moment essentiel pour la compréhension de la pensée pontormienne. On y assiste à un glissement significatif entre la sculpture (comme branche spécifique) et le Peintre (comme sujet). Le passage de la discipline sculpturale au peintre semble trahir encore une fois le contenu très personnel de la lettre. Peintre lui-même, Pontormo ne peut s'empêcher de quitter le caractère anonyme et général de la discipline, pour aborder le cas humain et intime de «celui qui travaille» les couleurs. On peut remarquer

---

<sup>493</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 350 et Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, p. 505.

d'ailleurs une certaine similitude entre les difficultés évoquées par Pontormo comme étant typiques de l'art de peindre et les propres tourments de l'artiste.<sup>494</sup> Dans les pages que Vasari lui consacre, il «se tortur[e] [ainsi] la cervelle à faire pitié» et fait preuve d'«[une] instabilité mentale».<sup>495</sup>

Interrogeons-nous maintenant plus en détail sur les causes des peines infligées au peintre en général et à Pontormo en particulier. La lettre rapporte que le malaise du peintre est dû à son ambition de:

«[...] vouloir imiter *toutes* les choses qu'a fait la nature avec des couleurs [...].»<sup>496</sup>

D'apparence anodine, cette expression renvoie en fait aux concepts de *varietas* et de *copia*. Quelques lignes plus bas, Pontormo évoque d'ailleurs la volonté du peintre d'enrichir ses œuvres en représentant «plein de choses variées» (*pieni di cose varie*). Le caractère infini de la peinture est précisément à la base du malaise et de la mélancolie du peintre. Par opposition, la sculpture ne s'occupe que de l'imitation de la forme humaine. Pontormo ne cherche pas ici à dévaloriser l'art du relief. Le caractère limité de son sujet permet plutôt de comprendre pourquoi les sculpteurs sont moins tourmentés, et plus sains de corps et d'esprit.

Si le peintre se distingue par sa volonté de tout imiter, son audace ne se limite pas à cela. Comme le relève Pontormo, il souhaite au contraire «améliorer» (le verbe revient à deux reprises en l'espace de quelques lignes) les choses qu'il observe dans la nature. Comment s'y prend-il? Au moins deux moyens sont à sa disposition. D'une part, il peut faire se rencontrer, «comme jamais ne le fit la nature», des choses très variées dans l'image peinte. De l'autre, il peut véritablement parfaire ces choses:

«[...] et avec l'art leur donner de la grâce, et les accommoder, et les disposer où elles seront au mieux [...].»<sup>497</sup>

---

<sup>494</sup> James ELKINS lit d'ailleurs toute la lettre comme une confession déguisée du propre malaise de Pontormo. Voir *In an Oppressive Atmosphere: Pontormo's Last Thoughts on Food, Drawing, and Criticism*. Texte non publié, disponible à l'adresse [www.jameselkins.com](http://www.jameselkins.com).

<sup>495</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 130 et 132.

<sup>496</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 350.

<sup>497</sup> *Ibid.*



Non content de braver la nature par le biais de son talent mimétique et de sa capacité à améliorer les choses, le peintre commet une ultime audace. Il entend animer aussi ce qu'il sait si bien imiter. Reprenons Pontormo:

«[...] ce que je disais être trop audacieux, et qui est la chose la plus importante, est de surpasser la nature à vouloir donner l'esprit à une figure, et la faire paraître vivante, tout en la faisant plate [...].»

«[...] *quello che io dissi troppo ardito, ch'è la importanza, si è superare la natura in volere dare spirito e farla parere viva, e farla in piano [...].*»<sup>498</sup>

La syntaxe du passage laisse planer un doute sur la nature de «la chose la plus importante». S'agit-il de surpasser la nature en donnant la vie à des représentations plates? Ou plutôt de sensibiliser le lecteur à l'énorme difficulté de se livrer à une telle audace? Il semble que les deux points de vue coïncident dans l'esprit de Pontormo. L'artiste considère que l'animation de la représentation est l'apogée de l'activité picturale. En cela, elle est donc importante. En même temps, et dans la mesure où Pontormo entend révéler l'origine du malaise du peintre, il attire aussi l'attention sur l'extrême audace et l'extrême difficulté de l'exercice, entraînant le peintre sur une voie de souffrances.

Un élément vient confirmer l'hypothèse d'une mise en garde. A en croire Pontormo, le peintre cherchant à «donner l'esprit à une figure, et [à] la faire paraître vivante» ne rivalise pas avec le sculpteur mais avec Dieu lui-même. Dans la suite de la lettre, il relève d'ailleurs qu'au moment de créer et de donner la vie au premier homme, Dieu le fait en relief, «comme étant chose plus facile pour le faire vivant». Encore une fois, et contrairement à la tradition, Pontormo ne recourt pas à cet argument pour minimiser la sculpture par rapport à la peinture. S'il recourt à cet exemple, c'est pour montrer la trop grande hardiesse et le trop grand danger de vouloir tenter ce que même Dieu a préféré éviter.

Il apparaît ainsi que Pontormo cherche autant à signaler les possibilités particulières de la peinture par rapport à la sculpture (le pouvoir de tout imiter, la capacité à animer les figures, etc.) qu'à faire le bilan d'une activité picturale toujours à la limite de l'excès d'audace, conduisant le peintre sur la voie dangereuse de l'indisposition physique et du chagrin d'esprit.

---

<sup>498</sup> Voir *ibid.* et Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, p. 506.

Observons le *Joseph en Egypte* à la lumière des déclarations faites par Pontormo. En dépit de la distance temporelle séparant la lettre à Varchi (1547) et l'œuvre du peintre (1518), certaines similitudes sont manifestes. D'une part, lettre et peinture sont marquées par le même esprit de codage symbolique systématique. Toutes deux nécessitent une lecture différée, seule susceptible de faire émerger la valeur prégnante de la production – qu'elle soit écrite ou peinte – de Pontormo. D'autre part, on rencontre dans les deux cas la trace allusive de l'auteur, sous la forme d'une confession écrite déguisée ou d'un autoportrait intégré.

Enfin et surtout, on retrouve dans le panneau les trois difficultés de la peinture évoquées par Pontormo dans sa lettre à Varchi: (tout) imiter, améliorer, animer. Mais tandis que dans la lettre, l'artiste cherche autant à signaler ses possibilités extraordinaires qu'à en révéler le danger pour la santé mentale du peintre, il relève ses défis dans le panneau, avec tout l'enthousiasme de la jeunesse. Plus encore, il y fait, sans crainte et avec une absolue confiance en son art, le pari de la supériorité de la peinture. Pontormo joue alors sur la possibilité offerte au peintre d'améliorer les choses qu'il emprunte à la nature. A la manière d'un manifeste visuel, il crée son image comme un puzzle et le panneau qui en résulte dépasse tout ce qu'on pourrait voir dans la réalité.

La présence des statues offre à Pontormo la seconde occasion de montrer la suprématie de la peinture. Par le simple recours à la couleur et par la maîtrise subtile de l'illusion, le peintre parvient, à représenter des sculptures plus vraies que nature. Dans le cas du *putto*, Pontormo va encore plus loin et lui donne littéralement vie. Le fait de ressusciter l'enfant mort du carnaval de 1515 par l'intermédiaire de la représentation d'une «statue» vivante n'est pas innocent. Il semble qu'on peut interpréter ce glissement comme une volonté de l'auteur de prendre sa revanche sur la vie, qui l'a privé de tous les membres de sa famille. Le recours à l'animation de la sculpture lui donne également l'occasion de révéler la magie de la peinture qui, d'un seul coup de pinceau, peut tout créer, tout animer. Le *putto* joufflu, virevoltant au sommet de sa colonne, devient alors l'emblème de la supériorité du peintre sur le sculpteur et sur la vie.

Si les mêmes sujets de réflexion sont présents dans le panneau et dans la lettre, force est de constater que le point de vue pontormien évolue considérablement entre le moment où il exécute *Joseph en Egypte* et celui où il participe à l'enquête de Varchi. Dans le premier cas, il s'engage à corps perdu dans la démonstration des prodiges et de la suprématie de son art; dans

le second, il se révèle plus prudent à l'égard des artifices de la peinture. Au moment de s'adresser à Varchi, il sait désormais que la peinture ne connaît pas de limites, qu'elle peut tout imiter, tout créer. Mais il connaît aussi le prix à payer pour de tels prodiges.

Sa souffrance et sa mélancolie transparaissent d'ailleurs à plusieurs reprises dans les lignes qu'il rédige à l'attention de Varchi. Ainsi en est-il lorsqu'il aborde la question de la durabilité respective des deux arts. Traditionnellement, le sujet est traité par les sculpteurs, en faveur de leur discipline. Reprenant la réponse classique opposée par les peintres (c'est le cas notamment de Bronzino), Pontormo veut bien admettre que la sculpture est plus durable, même si:

«[...] cette éternité tient plus aux carrières de marbres de Carrare qu'à la valeur de l'Artiste [...].»<sup>499</sup>

Au lieu d'utiliser cette riposte pour faire l'éloge de son art, il relève cependant que les deux disciplines sont finalement égales:

«[...] puisque toute chose doit avoir une fin, elles ne sont éternelles ni l'une ni l'autre [...].»<sup>500</sup>

Insistant sur l'origine artistique du malaise des peintres – et, par ricochet, de lui-même – Pontormo laisse entendre ici que leur souffrance (la sienne en tout cas) peut également avoir des causes plus personnelles. Nous comprenons en effet la conscience pontormienne du caractère éphémère des deux arts, comme un écho de la propre tragédie de l'artiste. La résonance intime et douloureuse du fragment semble être confirmée par la suite de la lettre. Immédiatement après avoir révélé que les œuvres peintes et sculptées sont pareillement promises à disparaître, Pontormo met brutalement fin à ses réflexions:

«[...]elles ne sont éternelles ni l'une ni l'autre et j'aurais beaucoup à dire là-dessus, *mais* veuillez m'excuser de n'avoir pas le cœur à plus rien faire écrire à cette plume [...].»<sup>501</sup>

---

<sup>499</sup> La version italienne dit *virtù dello artefice*. Voir Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, p. 506.

<sup>500</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 350.

<sup>501</sup> *Ibid.*, pp. 350-351.

Comme si l'évocation du caractère éphémère des choses le faisait trop souffrir, comme s'il ne parvenait plus à maîtriser sa douleur et son esprit plus longtemps, il se retire prématurément, sans même avoir proposé de réponse à la question du *paragone*. De même que dans les *Vies*, Pontormo apparaît ici comme un esprit tourmenté, soumis à la mélancolie et aux excès de sa pensée.

Si ces excès sont particulièrement significatifs dans le cas du peintre de *Joseph*, ils constituent l'un des mots-clefs de la présentation vasarienne de *tous* les excentriques. Nous avons vu comment le biographe inscrit leur activité et leur attitude professionnelles sous le signe «trop» / «trop peu». Inscrite dans la tradition à partir du *Problème XXX*, l'instabilité inhérente au tempérament mélancolique n'affecte cependant pas seulement la manière de travailler de l'artiste. Elle a aussi une grande influence sur son comportement social. Ce sont précisément les bizarreries comportementales de Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone que nous souhaitons examiner maintenant.

#### **IV. Excentricités comportementales: solitude et frugalité**

La présentation du travail des excentriques nous a permis de mettre en avant l'enfermement volontaire de Pontormo, ainsi que son amour du travail solitaire. Nous avons mentionné également le différend qui oppose Piero di Cosimo au directeur de l'Hôpital des Innocents avec lequel il était par ailleurs très lié. Il est temps de revenir plus longuement sur cet épisode. Chargé de la réalisation d'un tableau dans la chapelle des Pugliese, Piero:

«[...] fit le désespoir du directeur qui ne put jamais le voir avant son achèvement. Il lui paraissait si étrange, étant donnés leur amitié et tout l'argent dépensé chaque jour, de ne pas voir ce que faisait le peintre qu'il lui déclara ne pas vouloir lui payer le dernier versement s'il ne pouvait regarder l'ouvrage. Piero le menaça de détruire ce qu'il avait fait; le directeur fut forcé de payer et de patienter, plus furieux qu'auparavant, jusqu'à la fin du travail.»<sup>502</sup>

Le récit thématise de manière exemplaire l'importance singulière et excessive que l'artiste excentrique donne à la création solitaire. Ainsi, le désir de travailler seul et dans le secret est présenté comme plus fort que l'amitié qui lie les deux hommes. Il l'emporte également sur les

---

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 89.

menaces financières proférées par le directeur. Il est plus fort enfin que l'œuvre elle-même, puisque Piero serait prêt à détruire son tableau plutôt que de le laisser voir.

Encore une fois, la solitude n'est pas critiquable en soi, c'est son excès que Vasari stigmatise. Cela est confirmé dans la *Vie* de Pontormo:

«[q]uand<sup>503</sup> à la solitude, j'ai toujours entendu dire qu'elle est propice à l'étude.»<sup>504</sup>

La solitude est présentée ici sous un jour positif. Conformément à la tradition établie par Pétrarque, la *vita solitaria* est utile à l'artiste qui veut travailler dans les meilleures conditions et agit de la même manière bénéfique qu'une retraite philosophique. Le contexte de la citation indique toutefois que Vasari s'écarte de la conception pétrarquiste:

«La façon d'agir et de vivre en solitaire et à sa guise de Pontormo ne méritait certes pas l'approbation, mais on peut lui trouver des excuses. En effet, pour les ouvrages qu'il a faits, on lui doit la reconnaissance, et il ne faut pas l'accuser ni le blâmer pour ceux qu'il n'a pas voulu faire. Tout artiste est libre de travailler quand et pour qui il veut; s'il fait du tort à quelqu'un, ce n'est qu'à lui-même.»<sup>505</sup>

La désapprobation est insidieusement distillée au fil des lignes. Si Vasari prétend ne pas vouloir «blâmer» ou «accuser» l'artiste, il ne peut s'empêcher d'évoquer la façon d'agir et de vivre en solitaire de Pontormo comme un «tort». Ce dernier est d'autant plus préjudiciable que l'artiste en est à la fois la cause et la principale victime.

Il est intéressant de relever que deux motifs sont imbriqués dans ce fragment: liberté et solitude. De manière révélatrice, Vasari ouvre son commentaire avec l'évocation de la «façon d'agir et de vivre en solitaire et à sa guise» de Pontormo. Il aborde ensuite séparément la liberté de l'artiste, qui peut travailler quand et pour qui il le souhaite, et la solitude. Reliant les deux revendications de l'artiste vis-à-vis de son commanditaire, Vasari s'exprime ici sur l'activité artistique de Pontormo.

---

<sup>503</sup> On devrait probablement lire «quant».

<sup>504</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 139-140.

<sup>505</sup> *Ibid.*

Au-delà du domaine strictement professionnel, le fragment évoque cependant aussi le comportement de l'artiste dans sa vie quotidienne. Comme dans toute son approche des excentriques, Vasari joue sur les contrastes et les ambiguïtés. Ainsi, alors que le travail solitaire peut – dans la mesure où il est pratiqué sans excès – être rattaché à la condition positive d'un isolement philosophique, il peut également être associé à la misanthropie mélancolique. Dans le cas de Piero et des excentriques, on se situe plutôt dans la seconde situation: la solitude y est liée à l'insuccès artistique et au manque de promotion sociale.

Le motif de la solitude est particulièrement présent chez Pontormo, qui voit mourir tous les membres de sa famille en quelques années. A cet esseulement initial subi, Vasari fait succéder un isolement volontaire de la part de l'artiste. Le choix lexical est révélateur dans ce contexte, puisque «solitaire», «solitude», «isolement» ou «paix» ponctuent le récit de la *Vie* pontormienne. Le nombre d'occurrences des différents termes est également révélateur.<sup>506</sup>

L'anecdote est célèbre mais il est impossible de ne pas interpréter l'énigmatique description que Vasari donne de la maison de Pontormo dans le contexte de notre enquête sur la solitude des excentriques. La présentation de la demeure se fait en deux temps. Le biographe révèle d'abord que l'acquisition d'une maison est un projet auquel Pontormo tient particulièrement:

«Après un long labeur, Jacopo obtint ce qu'il désirait depuis longtemps: avoir une maison à lui, au lieu d'être locataire, afin d'y habiter et de vivre à son idée.»<sup>507</sup>

La fin du passage est particulièrement révélatrice. Sans préciser ce que cache l'«idée» selon laquelle Pontormo veut mener sa vie, on sent que Vasari la désapprouve. Sa désapprobation se fait plus claire par la suite:

«Avec cet argent, Pontormo put songer à entreprendre l'aménagement de sa maison; il commença la maçonnerie mais n'y fit pas de gros travaux. On dit qu'il avait l'intention d'y faire des frais, très importants pour lui, et d'aménager une habitation confortable et convenable. Mais on constate que ce qu'il réalisa, par manque d'argent ou pour toute autre raison, a plutôt l'allure de la maison d'un homme original et

---

<sup>506</sup> *Solitudine* apparaît quatorze fois dans la Giuntina, dont cinq chez Pontormo. *Soletario* revient quatre fois, dont trois chez Pontormo. Enfin, *solitario* revient à six reprises. Alors que le terme était déjà présent dans la *Vie* d'Uccello (il devient solitaire – ainsi que bizarre, mélancolique et pauvre – à cause de l'amour excessif qu'il porte à son art), il n'est prononcé qu'une seule fois chez Pontormo. Voir [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it).

<sup>507</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 136-137.

solitaire que d'une demeure bien conçue. Pour accéder à sa chambre à coucher, où parfois il travaillait, on grimpait par une échelle de bois qu'il remontait à l'aide d'un treuil une fois arrivé, afin que personne ne puisse venir chez lui malgré lui ou à son insu.»<sup>508</sup>

Conformément au portrait que Vasari donne de l'artiste, sa maison est décrite comme celle d'un homme original et solitaire. La réception du passage est toutefois controversée. Eduard Hüttinger considère la maison de Pontormo comme la projection des propres extravagances du peintre.<sup>509</sup> Plusieurs arguments viennent étayer sa thèse. Hüttinger observe d'abord que l'artiste conçoit lui-même sa maison. Il peut dès lors en faire le théâtre de ses propres extravagances. Il constate ensuite que le *Diario* tenu par Pontormo confirme le refus d'ouvrir la porte de son atelier à des visiteurs jugés inopportuns.

Elizabeth Pilliod prend le point de vue inverse. Envisageant le récit vasarien comme de la pure fiction, elle souhaite rétablir la réalité des faits et redresser les erreurs, lacunes et autres distorsions des propos de Vasari.<sup>510</sup> Sur la base des informations découvertes au cours de ses recherches dans les documents d'archives du XVI<sup>e</sup>, elle parvient à dresser un portrait nouveau de Pontormo, en contradiction totale avec l'image véhiculée par les *Vies*. Elle affirme ainsi qu'il était le plus important des artistes médicéens et qu'il était le peintre officiel de la ville. Elle parvient également à montrer qu'il n'était pas pauvre (les documents affirment au contraire qu'il était salarié par les Médicis). Enfin, elle affirme qu'il n'était ni bizarre ni aussi esseulé que le prétend le biographe.

Soucieuse de restituer la vérité historique des faits concernant Pontormo, Elizabeth Pilliod s'intéresse longuement à sa maison.<sup>511</sup> Prenant le contre-pied de Vasari, elle refuse de considérer la résidence de l'artiste comme la métaphore de sa propre excentricité. Elle a découvert d'ailleurs que son habitation se situe dans le quartier préféré des artistes et des artisans florentins du XVI<sup>e</sup> siècle, soit dans la zone se distribuant autour de la Via de' Servi, de l'église de la Santissima Annunziata et de l'Hôpital des Innocents. Elle constate de plus qu'il s'agit d'une résidence tout à fait typique de la petite bourgeoisie (parmi laquelle figurent les artisans), construite selon un plan-type vernaculaire connu sous le nom de *casa a schiera*.

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>509</sup> *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, sous la direction d'Eduard Hüttinger, [1985], trad. it., Turin, 1992, p. 9.

<sup>510</sup> Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*.

<sup>511</sup> Elle lui consacre la totalité du cinquième chapitre. Voir *ibid.*, pp. 67-79.

Opposée à l'idée vasarienne que l'habitation de Pontormo est non conventionnelle par manque d'argent, elle va jusqu'à expliquer la présence de l'échelle. La chambre mystérieuse dans laquelle l'artiste dort et travaille selon Vasari est tout simplement la *camera a tetto* (chambre sous le toit) du deuxième étage. Dans la mesure où un escalier occuperait tout l'espace de la salle lui correspondant à l'étage inférieur, elle explique que le recours à une échelle est le moyen le plus adéquat pour accéder à la pièce.

Parvenue au terme de sa réhabilitation des faits concernant Pontormo, elle s'interroge sur les motifs de l'interprétation vasarienne de la maison de l'artiste. Selon elle, le récit vasarien concernant la maison de Pontormo ne relève pas de la volonté de transmettre quelque chose du caractère de l'artiste. Elle pense au contraire que cette anecdote porte la trace de la frustration même de Vasari devant le spectacle d'un artiste de cour qui préfère vivre comme un artisan.

Cette explication ne nous convainc que partiellement. Il est vrai qu'Elizabeth Pilliod inscrit toutes les erreurs et distorsions de la *Vie* de Pontormo sous le signe de la détermination vasarienne à minimiser l'importance de l'artiste, voire à passer sous silence le fait qu'il était véritablement le peintre officiel du pouvoir médicéen. C'est d'ailleurs dans le but de restaurer l'image de l'artiste en tant que peintre de l'*establishment* qu'elle part à la recherche de nouveaux documents. Comment comprendre alors qu'elle explique la description si négative de la maison de Pontormo par le regret de Vasari de voir le grand artiste courtisan se comporter comme un simple artisan? Sans vouloir entrer dans une discussion qui dépasse très largement notre propos. Il convient simplement de souligner que malgré les nouvelles informations apportées par Elizabeth Pilliod, nous pouvons prendre le parti de soumettre la *Vie* de Pontormo à une analyse littéraire. La question qui doit alors nous guider est de savoir pourquoi Vasari recourt précisément à ce type de mise en scène et quel est le message qu'il cherche à transmettre à travers elle.

En ce qui concerne la réception du récit que Vasari fait de la maison de Pontormo, nous souhaitons mentionner encore l'approche d'Ernst Kris et d'Otto Kurz, qui anticipent la démarche d'Elizabeth Pilliod et considèrent l'épisode comme une fiction littéraire.<sup>512</sup> Mais loin de vouloir restituer les faits historiques masqués par cette dernière, ils s'intéressent au

---

<sup>512</sup> Ernst KRIS / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*. Pour le récit de Ku-Chün-chih, voir p. 176.



contraire à la bizarrerie de l'habitation en tant que trait typique de la légende d'artiste. Ils découvrent ainsi un récit chinois du V<sup>e</sup> siècle après J.-C. rapportant une anecdote similaire: Ku-Chün-chih construit une maison avec une sorte de plate-forme lui servant d'atelier. Comme Pontormo, il en retire l'échelle afin que personne ne vienne le déranger pendant qu'il travaille.

Si l'on quitte la littérature artistique pour nous intéresser à la tradition de la mélancolie, on peut penser encore une fois au personnage de Démocrite. Diogène Laërce en fait le récit suivant:

«[...] il aimait tellement le travail qu'après s'être approprié une petite maison dans une portion du jardin, il s'y enfermait à clef.»<sup>513</sup>

On savait que Démocrite était obsédé par le travail. On apprend ici qu'il s'enferme dans sa maison afin de consacrer toute sa vie à l'étude sans subir le moindre dérangement. Mais la solitude de Démocrite est également la conséquence de sa singularité. A force de rire de tout, il s'est mis en marge de la société; à force de se singulariser, il s'est condamné à la solitude. La *Vie* de Pontormo contient également des traces de l'auto-marginalisation volontaire de l'artiste. On se souvient par exemple qu'il refuse de se soumettre à la volonté de ses commanditaires. On peut mentionner aussi que tout son comportement s'élabore en forte opposition avec l'artiste courtisan dont Vasari fait le modèle des *Vies*. Sa maison le cristallise de manière emblématique.

A la suite d'Ernst Kris et d'Otto Kurz, et sur la base des exemples de Ku-Chün-chih et de Démocrite, nous considérons la maison de Pontormo comme un *topos*. Cela ne nous empêche pas de reconnaître une certaine similitude entre le récit donné par Vasari et le *Libro mio* que Pontormo rédige entre 1554 et l'année de sa mort.<sup>514</sup> Par deux fois, l'artiste y évoque la venue de visiteurs qu'il ne daigne pas recevoir:

«dimanche soir je soupai avec Piero grives bouillies et rôti comme je le lui avais promis  
le matin à Saint-Pierre et le soir sur le tard Bronzino et Ottaviano passèrent

---

<sup>513</sup> Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, p. 1076.

<sup>514</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN propose l'édition de référence du texte en français. Voir *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992.

et le commis leur ouvrit, sans s'arrêter, il dit seulement et Jacopo,  
puis vers les 2 heures Ottaviano vint frapper et me demanda  
disant qu'Alessandra voulait me voir, à ce que dit le commis»<sup>515</sup>

Et plus loin:

«dimanche vint frapper Bronzino puis le même jour Daniello  
je ne sais pas ce qu'ils voulaient»<sup>516</sup>

De la main même de Pontormo, on apprend qu'il refuse de répondre aux hôtes qu'il juge inopportuns. Il n'évoque cependant pas l'échelle si chère à Vasari et on comprend qu'il évite la confrontation avec ses visiteurs en restant tout simplement invisible, à l'intérieur de la maison. Si le *Libro* confirme dans une certaine mesure le récit de Vasari, le texte n'est pas sans soulever de nombreuses questions. Il semble en effet que les spécialistes ont trop souvent lu les notes de Pontormo à la lumière du portrait vasarien de l'artiste. Ils y ont vu alors le journal intime ou l'autobiographie d'un homme dérangé, voire d'un névrosé.<sup>517</sup> C'est cependant loin d'être le cas.<sup>518</sup>

D'une part, le texte n'a rien d'un journal intime. Par défaut de mémoire ou pour toute autre raison – peut-être n'y a-t-il tout simplement rien à dire que l'écoulement régulier du temps – Pontormo se contente parfois d'énumérer les jours, sans leur rattacher aucune information:

«lundi soir je soupai un pain bouilli avec du beurre et un poisson d'œuf et 2 onces de  
tourte  
mardi  
mercredi  
jeudi  
vendredi

---

<sup>515</sup> Folio 70 r. *Ibid.*, p. 45.

<sup>516</sup> Folio 70 v. *Ibid.*, p. 47.

<sup>517</sup> Dario TRENTO indique que l'entrée officielle de l'artiste dans le monde des névrotiques est l'édition de son *Journal* par Emilio Cecchi en 1942, puis en 1956. Voir *Pontormo. Il diario alla prova della filologia*, Bologne, 1984, p. 9.

<sup>518</sup> Outre le texte déjà cité, voir également Dario TRENTO, «Due edizioni del diario di Pontormo e la pontormomania», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1988, 34, pp. 35-54; Dino S. CERVIGNI, «Il Diario Privacy, Concern and Estrangement in Pontormo's *Diario del Pontormo*», *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 28, 327, 1977, pp. 116-128; Hélène GIOVANETTI, «Diète et misanthropie dans *Il libro mio* de Pontormo», *Cahiers de la Renaissance italienne 4. La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, pp. 173-196.

samedi j'allai à la taverne, salade et poisson d'œufs et fromage et je me sentis bien  
dimanche je dînai et soupai avec Bronzino»<sup>519</sup>

Surtout, les annotations pontormiennes ne dévoilent rien d'intime. Elles n'évoquent jamais ses émotions<sup>520</sup>, ni aucune réflexion personnelle. Pontormo répertorie les jours qui passent, dresse la liste des éléments ingurgités (un chou, une moitié de tête de chevreau, cinq liards de pain, deux onces de tourte, etc.), énumère ses maux et soucis de santé (embarras d'estomac, douleurs persistantes aux flancs) ou recense l'avancée de son travail à Saint-Laurent (un bras, une tête, une jambe, etc.). L'impression qui se dégage de ses notes est celle d'un catalogue au ton neutre et froid, marqué par une prose domestique et anti-éloquente. L'étonnante utilisation du passé simple (je soupai, j'allai, etc.) semble étayer la thèse de l'anti-journal intime, dans lequel on écrit traditionnellement dans le temps du langage parlé.<sup>521</sup>

D'autre part, Pontormo n'y apparaît pas comme un dément névrotique. Tout au plus, le *Libro* donne-t-il l'image d'un homme extrêmement soucieux de parvenir au terme de l'immense travail qui est le sien dans le chœur de Saint-Laurent et nous pensons que c'est afin de pouvoir travailler de manière optimale que l'artiste souhaite maîtriser tant bien que mal son état physique (notamment en mangeant de la manière la plus adéquate possible). De manière classique, les contributions sur le *Libro* mettent en avant la récurrence des termes *cominciai* et *finii* («commençai et «terminai»).<sup>522</sup> S'il est indéniable que ces expressions reviennent régulièrement, il faut toutefois noter que l'ensemble du *Libro* se caractérise par un désintérêt vis-à-vis de la langue et de tout effet de style. Quel que soit le sujet abordé, on peut remarquer que Pontormo a tendance à recourir toujours aux mêmes formules et à la même syntaxe.

Revenons maintenant à la maison de Pontormo telle que thématisée dans la *Vie* de Vasari. Il est révélateur de remarquer que, désireux de donner le portrait le plus riche possible de l'artiste, Vasari s'intéresse précisément à son habitation. Il s'inscrit parfaitement dans la pratique du XVI<sup>e</sup> siècle, puisque la vénération des grands hommes se porte à l'époque sur leurs maisons et leurs tombeaux. Nous avons déjà insisté longuement sur l'importance du monument funéraire dans les *Vies* de Vasari. Quant au rôle majeur de la maison, on peut

---

<sup>519</sup> Folio 76 v. Voir Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 21.

<sup>520</sup> Le «je me sentis bien» du fragment précédent signale simplement la bonne digestion du repas.

<sup>521</sup> Il s'agit du présent, du passé composé ou de l'imparfait. Merci à Claire-Lyse Donnet d'avoir attiré notre attention sur cet aspect du *Libro*.

<sup>522</sup> C'est le cas notamment de Dario TRENTO, *Pontormo. Il diario alla prova della filologia*, p. 28.

simplement rappeler le soin que Vasari attache au décor des siennes. De manière emblématique, il y construit et y exhibe une image de lui-même sous forme de véritable programme. Vasari est également responsable de la description et de la mise en scène de la maison pontormienne. Sachant que l'habitat d'un homme (plus encore d'un artiste) est révélateur de l'image et du statut qu'il souhaite véhiculer de lui-même, on comprend que le biographe ne se prête pas indifféremment à l'exercice. Au contraire, il présente l'habitation de Pontormo de manière à cristalliser une certaine image de l'artiste, celle d'un homme excentrique, pauvre et solitaire.

Piero di Cosimo partage le motif de la solitude et de l'isolement avec Pontormo.<sup>523</sup> Chez lui cependant, le *topos* se décline selon une autre modalité; celle de la sauvagerie et de la bestialité. Présenté dès le départ comme un artiste étrange, sa bizarrerie croît de manière outrancière après la mort de son maître:

«Il en fit preuve d'avantage encore après la mort de Cosimo [Rosselli], en restant perpétuellement enfermé, ne permettant à personne de le voir au travail et *menant une vie de sauvage*. Il ne voulait pas qu'on fasse son ménage; il ne voulait manger que lorsque la faim venait, il ne voulait pas qu'on pioche ni qu'on taille son jardin, mais laissait ses vignes pousser, les sarments traîner par terre, ses figuiers et ses autres arbres sans élagage; il aimait voir tout à l'*état sauvage*, comme lui-même, disant qu'il fallait laisser la nature veiller sur elle-même sans intervenir.»<sup>524</sup>

La critique se fait encore plus virulente dans la version italienne:

«[...] *teneva una vita da uomo più tosto bestiale che umano* [...]»<sup>525</sup>

Plus que sauvage, Piero est décrit comme bestial. Son animalité se décline selon plusieurs axes. Elle se fait d'abord *solitude* et enfermement volontaire. Le refus du ménage et de l'entretien du jardin relèvent d'une profonde *barbarie*. Enfin, évoquant le désir de l'artiste de manger uniquement quand il a faim, Vasari le présente comme un être *instinctif*. Par le biais de ces multiples facettes, Vasari fait de Piero un être inhumain, en contradiction totale avec

---

<sup>523</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 84: «Il aimait tant la solitude qu'il ne prenait plaisir qu'à s'en aller tout seul [...]»

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>525</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 61.

l'homme civilisé, dont les attributs essentiels sont le désir de compagnie et l'habilité à vivre en société. En tant que tel, l'artiste est associé ouvertement à une bête *indomptable*.

Le portrait est encore plus décisif pour la compréhension du personnage et de ses œuvres quand on sait qu'il se prolonge par l'évocation de l'observation des anomalies de la nature, puis la contemplation des crachats sur les murs, deux pratiques que nous avons déjà eu l'occasion de commenter. On assiste alors à une progression significative. Par le biais des multiples facettes de l'animalité de Piero, on glisse vers la pratique artistique même du portraituré: l'artiste est si sauvage qu'il trouve son inspiration dans le crachat des malades. Très habilement, Vasari parvient à associer inextricablement le comportement et la pratique artistique. Plus encore, il impose l'idée essentielle d'une cohérence entre le tempérament et l'œuvre de l'artiste.<sup>526</sup>

\*\*\*

De même qu'à l'intérieur de la description du travail des excentriques, on assiste à une différenciation entre le comportement de Pontormo et Piero et celui de Jacone. Les deux premiers sont présentés comme solitaires et critiqués pour le caractère excessif de leur isolement. A l'extrême inverse, Vasari déplore les excès de sociabilité de Jacone:

«Jacone produisit peu, comme tous ceux qui préfèrent parler et plaisanter [...]»<sup>527</sup>

L'abus de vie sociale est thématiqué à nouveau un peu plus loin:

«[...] il eut toujours l'esprit plus à se donner du bon temps, à plaisanter et à festoyer avec ses amis [...]»

---

<sup>526</sup> PANOFSKY sera lui-même piégé par l'efficacité du portrait psychologique dressé par Vasari lorsqu'il interprète les panneaux de Piero di Cosimo consacrés aux origines de la vie humaine. Voir «Les origines de l'histoire humaine: deux cycles de Piero di Cosimo», *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes de l'art de la Renaissance*, [1939], trad. fr., Paris, 1967, pp. 53-103. Daniel ARASSE analyse très bien le processus qui entraîne Panofsky dans ce qu'il considère comme des excès d'interprétation. Voir «Après Panofsky. Piero di Cosimo, peintre», *Erwin Panofsky, Cahiers pour un temps*, Paris, 1983, pp. 135-150. Du même auteur, voir également «Piero di Cosimo, l'excentrique», *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*, p. 43 et suivantes. Voir enfin la monographie de Sharon FERMOR, *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and "Fantasia"*.

<sup>527</sup> Pour les trois citations, voir la *Vie d'Aristotele da Sangallo*, [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 261.

Si la conversation et les plaisanteries de la première citation renvoient bien à des activités de groupe, les choses sont exprimées de manière plus claire ici, avec l'évocation des «amis» de Jacone. La description se fait encore plus précise – et avec elle, la critique de Vasari – lorsque ce dernier raconte que l'artiste

«[...] appartenait à une confrérie, ou plutôt une bande d'amis [...].»

Lorsque l'on sait que, non content de perdre son temps avec ses camarades, Jacone fréquente précisément une bande dont les pratiques sont extrêmes, on comprend que sa conduite est impardonnable pour Vasari. La désapprobation du biographe est d'ailleurs patente: selon lui, Jacone désapprend carrément son art par abus de vie sociale.

### **1. *Vivere alla filosofica***

Malgré l'écart entre la solitude de Piero ou Pontormo et l'activité purement sociale de Jacone, Vasari ne dresse pas de frontière imperméable entre eux. Au contraire, la variante sauvage et bestiale de di Cosimo partage de nombreuses similitudes avec le comportement du cadet de la triade. Afin de faire émerger ces affinités, nous nous proposons d'interroger la relation de Piero, Pontormo et Jacone à la nourriture et à l'apparence physique. L'analyse de l'expression vasarienne «vivre en philosophe» (*vivere alla filosofica*) nous occupera particulièrement dans ce contexte.<sup>528</sup>

Les fragments cités de la *Vie* de Piero ont révélé le peu d'importance que l'artiste accorde à son alimentation (il ne mange pas par plaisir mais uniquement par faim) et à son apparence (il aime voir tout à l'état sauvage, comme lui-même). Vasari revient encore sur ces questions dans un autre passage, dans lequel il prend la peine de préciser le régime alimentaire du peintre:

«Il travaillait sans mesurer son temps ni ses efforts, seulement pour son plaisir et pour l'amour de l'art. Il ne pouvait en être autrement car cet amour était tel qu'il ne se souciait pas de son confort; il en était arrivé à ne manger que des œufs durs qu'il faisait cuire, pour économiser son feu, quand il faisait bouillir sa colle, et non par six

---

<sup>528</sup> Malgré l'importance centrale de la notion pour la compréhension des excentriques vasariens, elle n'a que peu retenu l'attention des chercheurs. Une contribution mérite toutefois d'être mentionnée dans ce contexte, même si elle se limite au seul cas de Jacone: Antonio PINELLI, «Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana», pp. 5-34.

ou huit, mais par une cinquantaine à la fois. Il les gardait dans un panier et les mangeait petit à petit. Cette vie détachée lui plaisait tant que toute autre à côté de la sienne lui semblait un esclavage.»<sup>529</sup>

Le fait que les œufs constituent l'unique nourriture de Piero mérite un commentaire. Selon une pratique ancienne, l'œuf s'emploie comme liant pour les pigments de couleurs (on parle de peinture *a tempera* ou à détrempe). On peut regretter alors que les rares mentions vasariennes de la technique picturale de Piero indiquent toujours la peinture à l'huile. Dans la mesure où le biographe prend toutefois la peine de mentionner qu' «[i]l se mit à peindre à l'huile, après avoir vu certaines œuvres de Léonard»<sup>530</sup>, il laisse entendre que le peintre recourait également à d'autres méthodes. Le *corpus* de di Cosimo le confirme: plusieurs œuvres de jeunesse sont peintes *a tempera* (c'est le cas notamment du *Saint Jean Baptiste enfant* du Metropolitan Museum of Art de New York) alors que d'autres associent huile et détrempe (notamment les deux tableaux de Vulcain). Le fait que l'œuf appartienne à l'arsenal technique du peintre nous semble d'autant plus intéressant que Vasari réunit volontairement la cuisson de la colle (utilisée comme apprêt ou comme liant) et celle des œufs. On peut voir alors comment le biographe associe encore une fois les pratiques artistique et comportementale de l'artiste, son art et sa vie privée.

Plus que la consommation unique et excessive d'œufs, c'est le désintéret de tout confort matériel que Vasari thématise ici. Le contexte dans lequel le biographe inscrit ce portrait nous semble particulièrement remarquable. L'alimentation minimale de Piero n'est pas présentée comme le résultat de la pauvreté ou de l'avarice de l'artiste. Au contraire, son mode de vie détaché est mis en scène comme l'*aboutissement* inéluctable de son amour excessif pour l'art. Le peintre est tellement absorbé par son travail, il est tellement dévoré par l'amour de la peinture, qu'il en oublie tout le reste. Mais la manière dont Piero s'alimente correspond également à un *choix* assumé de la part du peintre: soucieux de préserver sa liberté, Piero opte pour l'indifférence au monde.

En filigrane, on assiste à un renversement significatif. On se souvient que Vasari présente initialement Piero comme un sauvage, ayant une existence plus bestiale qu'humaine.

---

<sup>529</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 89.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 85.

Reprenant quelques pages plus loin la description comportementale de l'artiste, il permet au lecteur d'accéder à la propre opinion du peintre:

«Cette vie détachée lui plaisait tant que toute autre à côté de la sienne lui *semblait* un esclavage.»

La comparaison vasarienne de Piero avec une bête sauvage fait place alors à l'auto-célébration de la propre indépendance de l'artiste. Ce dernier finit ainsi par s'illustrer comme l'exemple suprême de la liberté (le choix n'est-il pas le privilège de l'homme doué de raison?) au détriment de ceux qui se plient aux conventions et aux usages de la vie en société.

Ce renversement radical bénéficie d'un précédent indirect et inattendu dans la tradition des philosophes excentriques. Voyant que Démocrite rit de tout, les Abdéritains croient qu'il a perdu la raison.<sup>531</sup> Ils font dès lors appel au médecin Hippocrate, afin qu'il délivre Démocrite de la démence. Ayant accepté de rencontrer le «malade», le médecin est cependant forcé de reconnaître que ses capacités intellectuelles sont intactes. Plus encore, il découvre que contrairement aux apparences, Démocrite est l'incarnation même de la sagesse alors que les Abdéritains sont les vrais déments. Les *Lettres* se finissent d'ailleurs de manière spectaculaire, par un renversement radical des rôles: Démocrite finit par soigner lui-même le médecin venu pour le guérir.

Au-delà d'une certaine similitude avec la construction de la description vasarienne de Piero, Démocrite possède plusieurs traits typiques des artistes excentriques. Nous avons mentionné déjà son isolement volontaire ainsi que ses excès de travail. Relevons également qu'il partage certaines caractéristiques physiques avec la triade formée par Piero, Pontormo et Jacone. La lecture des *Lettres* nous apprend en effet qu'il est vêtu d'une grossière tunique, qu'il est malpropre et que son menton est couvert d'une barbe trop longue.

Saleté et désintérêt pour l'apparence sont les maîtres mots du portrait vasarien de Piero. De plus, si Vasari ne mentionne pas explicitement que l'artiste porte une barbe, le fait qu'il aime tout voir à l'état sauvage et qu'il souhaite laisser la nature veiller sur elle-même sans intervenir laisse présager qu'il est bel et bien barbu.

---

<sup>531</sup> HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*.



C'est avec Jacone qu'on se rapproche toutefois le plus du portrait du philosophe Démocrite:

«Le plus risible ou le plus pitoyable, je ne sais, était qu'il appartenait à une confrérie, ou plutôt une bande d'amis qui, sous prétexte de vivre en philosophes, vivaient comme des porcs ou des bêtes sauvages. Ils ne se lavaient jamais, ni les mains, ni le visage, ni la tête, ni la barbe; ils ne balayaient jamais leur maison et ne faisaient leur lit que tous les deux mois; ils se servaient comme tables des cartons de leurs peintures et buvaient directement à la bouteille ou à la cruche. Ils tenaient cette vie misérable à la six-quatre-deux, comme on dit, pour la plus belle du monde. Mais comme la conduite extérieure est souvent le signe de nos sentiments intérieurs, je pense, comme je l'ai déjà dit, que leur âme était aussi sale que leur corps.»<sup>532</sup>

On reconnaît facilement certaines des caractéristiques de Piero di Cosimo. Comme lui, Jacone et sa bande vivent pareillement à des bêtes sauvages et refusent de se laver et de nettoyer leur maison. Comme lui également, Jacone considère ce mode de vie comme le meilleur du monde. Plus que les ressemblances, les éléments nouveaux qui font défaut dans la biographie du patriarche des excentriques nous interpellent ici. Ainsi, Jacone est clairement présenté comme barbu. Surtout, son portrait est placé dès l'origine sous le signe du «vivre en philosophe».

Si Vasari colle clairement cette étiquette à Jacone, la situation est plus ambiguë à propos de Piero.<sup>533</sup> Le biographe ne rattache pas directement l'artiste à la «vie en philosophe». En revanche, deux termes issus de la même famille lexicale apparaissent dans le prologue de la première édition de la biographie (1550). On y apprend que le travail des artistes *astratti e difformi* comme Piero est lié à *l'amore che e' portano a la filosofia*. Plus loin, Vasari raconte que ces peintres s'isolent car ils craignent que l'on découvre *le loro meschinità ricoperte da biz[z]arria o da altro spirito filosofico*.<sup>534</sup> La connotation «philosophique» est nettement atténuée dans la traduction de Chastel. Si les artistes agissent comme ils le font c'est «par amour de la *spéculation*». Il rapporte ensuite que les peintres abstraits refusent que d'autres

---

<sup>532</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 261-262.

<sup>533</sup> Au-delà de notre triade, plusieurs expressions liées à la terminologie de la «philosophie» ponctuent le *corpus*. Selon les chiffres du CRIBECU, *alla filosofica* n'apparaît qu'à une seule autre reprise, à propos de Cristofano Gherardi. *Filosofaccio* apparaît une fois, dans la *Vie* de Lappoli. On peut relever également une occurrence du terme *filosofando*, dans la biographie de Léonard de Vinci. Enfin, *filosofo* revient à seize reprises dans tout le corpus. La présence de ces termes est essentiellement négative. Elle renvoie au même type de comportements que ceux décrits à propos de la triade excentrique, qu'il s'agisse d'une pratique artistique (Uccello et Léonard par exemple) ou sociale (Baccio da Montelupo).

<sup>534</sup> Voir [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 4, p. 59.

«empiètent sur leur vie privée et voient leur médiocrité masquée de bizarrerie ou autres *élucubrations*». <sup>535</sup>

Pour en revenir à la version originale (italienne) du prologue, le contexte philosophique est facile à établir. Avant d'exposer la biographie de Piero à proprement parler, Vasari s'attache à établir le cadre général du texte. Aussi, le prologue a-t-il pour fonction de présenter les dangers des talents abstraits et d'inscrire l'artiste dans cette catégorie négative. La conclusion du préambule ne laisse aucun doute à ce sujet:

«[...] la vie fantaisiste [...] conduit à une fin misérable; Piero di Cosimo en est un bon exemple.» <sup>536</sup>

La *Vie* de Piero s'inscrit nettement sous le signe de ce qu'il ne faut pas faire, du modèle à rejeter. Alors que le prologue disparaît de la seconde édition, nous avons vu que la teneur négative de la biographie demeure. Nous verrons que la valeur de contre-exemple de Piero di Cosimo y est également très marquée.

En ce qui concerne Pontormo, aucun terme lié au champ lexical de la «philosophie» n'apparaît dans sa biographie. A la différence du riche portrait psychologique de Piero di Cosimo ou de celui purement comportemental de Jacone, on peut remarquer d'ailleurs que la présentation de Pontormo se distingue par la teneur essentiellement professionnelle et artistique des anecdotes qui émaillent sa *Vie*. Exception faite de sa maison, Vasari s'intéresse surtout à l'artiste qu'est Pontormo et à son art: il travaille seul et lentement; il recommence sans cesse ce qu'il a fait; il se distille le cerveau à la recherche de solutions nouvelles, etc.

Il semble cependant que, malgré le silence vasarien, d'autres auteurs plus tardifs ont su voir les affinités que le peintre a avec Jacone, exemple suprême des artistes vivant «en philosophe». Ainsi en est-il de Filippo Baldinucci, qui ne dédie pas de chapitre à Pontormo, mais lui consacre quelques lignes dans la biographie de Battista di Matteo Naldini. <sup>537</sup> Présentant ce dernier comme l'élève de Pontormo, Baldinucci dément partiellement l'image de solitaire endurci véhiculée par Vasari. Les anecdotes rapportées par Naldini à propos de son

---

<sup>535</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 91.

<sup>536</sup> *Ibid.*

<sup>537</sup> Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, [1681-1728], *Opere di Filippo Baldinucci*, Milan, 1811-1812, (vol. 9, Milan, 1812).

maître prolongent cependant parfaitement l'esprit du portrait vasarien. Sans beaucoup de surprise, Pontormo est alors décrit comme un:

«[...] *maestro insigne nell'arte; ma altrettanto nella fantasticheria del cervello*  
[...].»<sup>538</sup>

Surtout, Baldinucci vient compléter les silences vasariens en ce qui concerne la description de la vie quotidienne et des pratiques domestiques de l'artiste. On apprend ainsi que la table sur laquelle il mange:

«[...] *fu solito sempre apparecchiare con un foglio, o con qualche cartonaccio*  
*servito alle sue pitture a fresco* [...]»<sup>539</sup>

On retrouve ici le comportement bestial de Jacone et de son groupe, que Vasari prend plaisir à décrire et à critiquer vertement. Mais Baldinucci ne se contente pas d'évoquer les habitudes relevant de l'alimentation de Pontormo. Comblant une autre lacune vasarienne, il décrit également l'extrême précarité de l'habillement du peintre. Il nous raconte que Pontormo était une personne:

«[...] *tanto astratta, che per ordinario non mutavasi mai camicia, che non fusse*  
*recisa* [...]»<sup>540</sup>

Encore une fois, on reconnaît dans ce fragment un écho de la saleté légendaire de Jacone qui, sous prétexte de «vivre en philosophe», ne se lave pas, ne balaie pas sa maison et ne fait son lit que tous les deux mois. Si le contenu des deux descriptions est très similaire, le ton en est toutefois différent. Contrairement à Vasari qui transforme Jacone et ses amis en une bande de «porcs ou de bêtes sauvages», Baldinucci inscrit plutôt la malpropreté pontormienne sous le signe de l'«abstraction»: le peintre est tellement absorbé par son art, qu'il en oublie de changer de chemise tant qu'elle n'est pas déchirée. Son propos n'est toutefois pas dépourvu de critique. De manière radicale, il oppose le laisser-aller de Pontormo au comportement de son disciple:

---

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>539</sup> *Ibid.*, pp. 507-508.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 508.

«[...] *Agnolo Bronzino altro suo buon discepolo, che dipingeva col sajone di velluto*  
[...].»<sup>541</sup>

Alors que Pontormo travaille en haillons, Bronzino peint dans une tenue de velours. Ici encore, Baldinucci s'inscrit dans la tonalité du texte vasarien, tout en lui offrant un prolongement. Les pages que Vasari consacre à Bronzino se caractérisent par leur brièveté, ainsi que par un ton neutre et lisse. Le biographe révèle peu d'anecdotes concernant le peintre et ne dit presque rien de sa vie privée. Le silence vasarien peut s'expliquer de plusieurs manières. D'une part, Bronzino est bien vivant au moment de la rédaction du chapitre concernant les membres de l'Académie. Il est difficile alors de restituer trop de détails croustillants – voire d'en inventer – à son sujet. D'autre part, Vasari souhaite rendre compte de l'institution académique plus que des particularités des différents individus qui la composent. Ainsi, il s'intéresse moins au portrait psychologique de Bronzino, d'Allori, de Butcheri ou d'autres académiciens que de leurs grandes réalisations collectives, au premier plan desquelles figure le décor pour les noces de François I<sup>er</sup> et Jeanne d'Autriche.

Le silence vasarien au sujet de la vie quotidienne de Pontormo est plus difficile à comprendre. Selon le témoignage de Baldinucci, Battista Naldini a travaillé durant quatorze ans sous les ordres de Vasari au Palazzo Vecchio.<sup>542</sup> L'auteur des *Vies* aurait donc pu profiter de cette collaboration pour interroger Battista au sujet de son maître. La discrétion vasarienne est d'autant plus étonnante que les détails fournis par Baldinucci s'inscrivent à la perfection dans l'image de l'artiste excentrique véhiculée par les *Vies*. Il ne nous semble donc pas possible d'interpréter le silence vasarien comme une inadvertance. Il paraît relever au contraire de l'omission volontaire. Vasari souhaite éviter d'associer trop étroitement les pratiques quotidiennes de Pontormo et de Jacone. Si tous deux appartiennent bien à la même famille, on se souvient que le comportement du second fonctionne comme une version caricaturale et dégénérée de celui du premier. Dire que Pontormo porte des chemises sales et n'en change pas jusqu'à ce qu'elles se déchirent ou dire que – comme Jacone – il mange sur sa table recouverte de dessins, serait prendre le risque de voir tout ce système hiérarchique s'écrouler.

La tradition semble toutefois percevoir la relation intime qui unit Pontormo et Jacone. Les deux artistes paraissent tellement imbriqués que Musset finit d'ailleurs par fusionner leurs

---

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 509.

deux personnages en un seul. Le résultat est étonnant puisque, loin du portrait vasarien de l'artiste solitaire et tourmenté, Pontormo apparaît sous des traits très proches de l'image festive et joyeuse de Jacone:

«Et comme on rit chez Pontormo! toute la journée on fait des armes; on boit, on danse.»<sup>543</sup>

Un autre document vient compléter encore le portrait de Pontormo. Il s'agit du *Libro mio* que l'artiste rédige entre 1554 et 1556. De manière très mécanique, le peintre y énonce ce qu'il a mangé, ainsi que ce qu'il a éliminé (par le biais de l'expectoration ou de l'excrétion). Le texte donne l'image d'un homme soucieux de préserver le plus longtemps possible sa bonne santé physique et psychique. Il place alors son alimentation sous le double signe de la modération et du choix éclairé des aliments en fonction de la saison ou de son état de santé. Sa condition physique ne constitue cependant pas en soi le souci de Pontormo: ce qui le préoccupe vraiment est de réussir à terminer le décor de Saint-Laurent.

Il est intéressant de relever dans ce contexte que Pontormo recourt à un même processus pour décrire ce qu'il mange et ce qu'il peint. Dans le premier cas, il indique toujours la quantité des éléments ingurgités alors que, dans le second, il ne mentionne pas le personnage exécuté, mais quantifie le travail accompli sous la forme «un bras», «une jambe» ou «une tête». De plus, il entremêle souvent des annotations concernant le dessin [figure] et l'alimentation dans une même phrase. On peut lire par exemple:

«mercredi <sup>< saint ></sup> le soir deux liards d'amandes et un poisson d'œuf et des noix < et je fis la figure qui est sur la citrouille [figure] >».

Ou encore:

«jeudi je travaillai à ces deux bras, et je soupai 9 onces de pain viande et fromage et il fit frais [figure]».<sup>544</sup>

---

<sup>543</sup> Alfred de MUSSET, *André del Sarto*, Paris, 1978, p. 52.

<sup>544</sup> Respectivement folio 76 r et 66 r. Voir Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 18 et 29.

La contamination des deux champs est encore plus visible dans les cas où Pontormo utilise conjointement les verbes *disegnare* (dessiner) et *desinare* (manger).<sup>545</sup> Ainsi en est-il par exemple du folio 68 v:

«[...] et jusqu'à samedi je restai à la maison  
à *dessiner*, dimanche je *dînai* avec Bronzino et le soir je ne soupai pas».<sup>546</sup>

Cette homophonie presque parfaite est encore plus frappante lorsqu'on se souvient que, selon Baldinucci, Pontormo utilise ses dessins et ses cartons comme nappe.

Faisant écho à celle de Jacone et de sa bande d'amis, cette pratique pour le moins insolite nous permet de revenir à notre question de départ. Que cache cette «vie en philosophe»? Surtout, quel message Vasari cherche-t-il à véhiculer au sujet des artistes qu'il affuble de cette étiquette? Ces questions n'ont pas jusqu'ici bénéficié de l'attention qu'elles méritent. Afin de tenter de combler cette lacune, nous nous proposons de soumettre la notion de «vivre en philosophe» à l'enquête. Dans un premier temps, nous essaierons d'établir l'image que la culture occidentale s'est faite du philosophe, tant dans les œuvres littéraires que visuelles.<sup>547</sup> Nous nous efforcerons ensuite de relire les *Vies* des excentriques vasariens à la lumière de cette tradition.

## 2. La figure du philosophe

A la recherche de l'image iconique et littéraire du philosophe, c'est moins les personnages historiques de Socrate ou de Platon que nous allons étudier que leur transposition fictionnelle. Dire cela, c'est reconnaître que le philosophe existe dans la mémoire collective comme une «figure»; accepter également que c'est en tant que tel qu'une légende se cristallise autour de lui et qu'il devient l'objet d'un récit de vie. On comprend ainsi que le philosophe et sa figure anticipent le processus que nous avons décrit à propos de l'artiste. De même qu'il existe une

---

<sup>545</sup> Voir à ce propos l'excellent article d'Hélène GIOVANETTI, «Diète et misanthropie dans *Il libro mio* de Pontormo», p. 175.

<sup>546</sup> Voir encore une fois Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 39.

<sup>547</sup> C'est exactement le propos du livre *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, Actes du colloque de Dijon (18 et 19 novembre 1999, Centre de recherches Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité), textes rassemblés par Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, 2001.

légende de l'artiste constituée de récits topiques et d'images exemplaires, on rencontre préalablement la figure du philosophe, en tant que personnage de fiction et motif iconique.<sup>548</sup>

Si la figure du philosophe telle que thématifiée par la tradition influence bel et bien le projet de l'écriture des *Vies* et la notion de *vivere alla filosofica*, il faut toutefois noter l'écart important qui sépare le philosophe et l'artiste. Le premier ne se laisse réellement identifier que par sa posture réflexive, sa production intellectuelle ainsi que les événements de sa vie intérieure. Marquée par la production immatérielle de sa pensée, la vie du philosophe (que nous inscrivons sous le signe de la «vie en idées») est difficile à transposer d'un point de vue narratif ou graphique. Au contraire, les artistes extériorisent leur vie intérieure dans leurs images et leurs peintures. S'il va de soi que certaines spéculations se développent indépendamment de toute production d'images (on a vu d'ailleurs que c'est souvent le cas avec les excentriques), on attend de l'artiste qu'il donne un corps aux concepts et aux programmes. C'est pourquoi nous plaçons son existence sous le signe de la «vie en images».

A défaut de pouvoir matérialiser la pensée du philosophe, la tradition populaire évoque son caractère, ses bons mots ou son comportement. Le personnage en vient ainsi à occulter – du moins partiellement – sa philosophie. La légende retient que Thalès tombe dans un trou alors qu'il marche en regardant le ciel. Elle cristallise Diogène vivant dans son tonneau et Antisthène avec son bâton et sa besace. Plus proche de nous, l'imaginaire collectif est peuplé d'images telles que celle de Descartes dans son poêle ou de Kant répétant immuablement la même promenade. La situation est plus complexe en ce qui concerne l'artiste. La lecture des *Vies* révèle d'ailleurs que si Vasari évoque longuement le tempérament et la vie quotidienne des biographiés, il consacre également de longues pages à leur style et à leur production artistique. Le passage entre vie quotidienne et vie en images s'opère alors par le biais de la cohérence établie entre le tempérament, le comportement et la création de l'artiste. Le portrait vasarien de Piero di Cosimo en constitue un exemple très révélateur.

Les quelques anecdotes que nous avons mentionnées au sujet de Thalès ou de Descartes révèlent que l'attention du public est retenue par les traits insolites du philosophe. La distance séparant ce dernier du commun des mortels est d'ailleurs inscrite en filigrane dans la

---

<sup>548</sup> Anne CAUQUELIN s'interroge précisément sur la manière dont l'opinion commune est parvenue à créer une fiction encore et toujours tenace du philosophe. Voir *La mort des philosophes et autres contes*, Paris, 1991.

définition du terme.<sup>549</sup> Au sens strict, le *philosophos* est l'ami de la sagesse, qu'il fait tout pour cultiver et acquérir. Le philosophe se distingue ainsi du *sophos*, lui-même déjà initié à la sagesse. Entièrement voué à la réflexion spéculative ainsi qu'à l'exercice qui conduit à la sagesse, le philosophe se distingue également de l'homme normal. N'étant ni un homme comme les autres, ni véritablement un sage, le philosophe n'appartient à aucune catégorie; il est étranger au monde. A la suite de Pierre Hadot<sup>550</sup>, on peut remarquer que le sage est celui qui a su conquérir sa liberté intérieure. Comme tel, il est capable de s'opposer aux opinions, aux préjugés, aux impératifs de la Cité ou aux caprices du désir et de la passion. Sur la voie de la sagesse, le philosophe se libère progressivement des règles extérieures qui régissent le comportement du commun des mortels. Il se détache également de ses propres désirs. On comprend alors que l'exclusion du philosophe est double et qu'elle s'exerce dans deux directions opposées. D'un côté, la société ne reconnaît pas le philosophe comme l'un des siens et ne sait pas où le classer. Conscient du pouvoir qu'il a de s'affranchir de tout, et désireux de se rendre totalement indépendant, le philosophe participe lui-même à sa marginalisation.

Que retenir de cette ébauche de définition dans la perspective des *Vies*? Deux points nous paraissent essentiels. Perçu comme différent, le philosophe perturbe la société qui ne sait pas comment l'appréhender. Le processus est similaire au cœur des biographies de Vasari. La notion de *vivere alla filosofica* permet en effet d'établir une différenciation radicale entre les artistes «philosophes» et les autres. Mais, alors que cela n'est pas intelligible dans le domaine de la philosophie, la distinction établie par Vasari présente Jacone et les siens de manière nettement péjorative.<sup>551</sup>

D'autre part, le fait que la sagesse est étroitement associée à la liberté intérieure du philosophe doit également être relevé. Les excentriques vasariens qui vivent à leur idée et ne craignent pas d'offenser leurs commanditaires en s'enfermant durant des années sans rien laisser voir de leur travail, indiquent bien leur volonté d'émancipation. Il serait certes anachronique d'évoquer une conscience de soi nouvelle de la part de ces artistes. Il n'est en revanche pas abusif de lire leur comportement comme une volonté de s'affirmer de manière indépendante

---

<sup>549</sup> Voir Pierre HADOT, *Eloge de la philosophie antique*, Paris, 1998 ainsi que, du même auteur, *Études de philosophie ancienne*, Paris, 1998. On peut consulter également l'article de Joël THOMAS, «Roi, sage ou jardinier? L'image du philosophe à Rome», *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, pp. 55-64.

<sup>550</sup> Pierre HADOT, *Études de philosophie ancienne*, pp. 233-257.

<sup>551</sup> Au-delà de notre triade excentrique, un exemple typiquement négatif d'artiste philosophe est Bartolomeo Torri. Voir *Vie* de Giovan' Antonio Lappoli, [Vasari-Chastel], vol. 7, Paris, 1984, p. 310.



par rapport à certaines codifications comportementales et / ou artistiques. Cristallisant le refus excentrique de se plier aux normes établies, le «vivre en philosophe» thématise tout à la fois l'anti-conformisme, l'étrangeté et la sauvagerie de ces artistes hors du commun. En tant que telle, cette expression fait de l'excentrique le *médium* par excellence de la naissance de l'artiste moderne.

Une remarque s'impose ici. On a dit que Piero et Pontormo travaillent seuls, se livrent à des excès de recherche indépendamment de toute production d'images, refusent de se plier aux conventions en matière d'habillement, de nourriture ou d'habitation. Or, c'est seulement à propos de Jacone que Vasari recourt à la notion de «vivre en philosophe». Nous ne pensons pas qu'il s'agisse d'un hasard. Il semble au contraire que par le biais de la présentation volontairement burlesque du dernier de la lignée, Vasari thématise l'échec de la position anticonformiste de toute la dynastie. Plus encore, il en fournit une caricature. Souvenons-nous que le surnom dont il affuble le dernier de la triade n'est autre que Jacone, version abaissée et parodique du prénom de son maître Jacopo. Derrière cette déformation ridicule, Jacone lui-même est présenté comme une forme dégénérée du comportement et de la vie de Piero et de Pontormo (la structure même du texte le confirme, puisque Jacone est privé de biographie à part entière, alors que ses deux prédécesseurs excentriques bénéficient d'une longue *Vie*). Il est vrai que l'artiste pousse le comportement et la pratique de ses aînés à leur extrême. Il s'inscrit alors dans le *corpus* vasarien comme le cas limite de l'acceptabilité de l'excentricité. Ne produisant aucune œuvre et faisant de son propre comportement le seul sujet de ses préoccupations, Jacone va trop loin. C'est parce qu'il dépasse les limites et constitue une version excessive des excentricités de Piero et Pontormo que Vasari lui accole l'étiquette parodique de «vivre en philosophe».

Unique excentrique à être directement associé à cette expression, Jacone est également le seul dont le physique coïncide ouvertement avec celui du philosophe. Afin de mieux percevoir cette ressemblance, nous nous proposons d'étudier la tradition visuelle et l'iconographie du philosophe.<sup>552</sup>

---

<sup>552</sup> Voir à ce sujet Lucia Amalia SCATOZZA HÖRICH, *Il volto dei filosofi antichi*, Naples, 1986, ainsi que Jean-François CROZ, «Philosophes et dirigeants: quelques cas de contamination iconographique à travers l'art du portrait sculpté des deux siècles avant notre ère», *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, pp. 37-54.

Ce n'est qu'à partir du IV<sup>e</sup> ou du III<sup>e</sup> siècle qu'on assiste à l'émergence d'un type particulier pour le philosophe.<sup>553</sup> Représenté assis, de manière à consacrer sa mission d'enseignement, il porte un *chiton* et /ou un manteau. Il tient un rouleau de parchemin. Son visage est grave et surtout, il est orné d'une longue barbe fournie.

Dans la mesure où la figure de Socrate est si forte qu'elle en vient à représenter l'image même du philosophe, c'est avec l'un de ses portraits que nous souhaitons illustrer notre propos (fig. 47).<sup>554</sup> Il s'agit d'une œuvre romaine du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. (Musée du Louvre, inventaire MR 652).<sup>555</sup> A en croire Diogène Laërce, l'original de cette tête (perdu aujourd'hui) avait été commandé à Lysippe par les Athéniens qui regrettaient d'avoir condamné Socrate à mort. Plus que l'histoire de ce buste, c'est la manière dont il exemplifie la codification typique du philosophe qui nous intéresse. L'impression de profonde réflexion que dégage le visage, mais surtout la barbe fournie en constituent les traits caractéristiques. C'est sous cette forme que la figure du philosophe se cristallise et se développe dans la culture visuelle européenne. Platon, Aristote, Epicure, Zénon et bien d'autres verront alors leur portrait suivre cette codification.

Telle que codifiée dans l'Antiquité, l'image du philosophe se propage jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Œuvre extraordinaire d'un artiste légendaire, l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël, exécutée en 1509 pour la *Stanza della Segnatura*, dans le palais pontifical du Vatican, en offre une illustration particulièrement éclatante (fig. 48). Il n'est pas souhaitable d'entrer ici dans les détails de cette image abondamment commentée.<sup>556</sup> Contentons-nous de rappeler que, destinée à orner la pièce servant de bibliothèque personnelle à Jules II (pape de 1503 à 1513), la fresque représente une assemblée de philosophes antiques, répartie autour des figures de Platon et d'Aristote. Remarquons également que si tous les personnages ne portent pas de barbe, la majorité bénéficie de cet ornement pileux. Ainsi peut-on mentionner, outre la longue barbe

---

<sup>553</sup> Lucia Amalia SCATOZZA HÖRICHT (*ibid.*, p. 34) penche pour la première datation; Jean-François CROZ (*ibid.*, p. 37) pour la seconde.

<sup>554</sup> Sa laideur légendaire lui est toutefois spécifique. Voir Paul ZANKER, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, 1995 (surtout pp. 32-39). Pour la description des traits physiologiques typiques de Socrate, voir également Lucia Amalia SCATOZZA HÖRICHT, *Il volto dei filosofi antichi*, pp. 87-89.

<sup>555</sup> C'est essentiellement par le biais de copies romaines que nous connaissons les portraits des philosophes et penseurs grecs. Alors que l'art grec privilégie les portraits en pied, les copies romaines se distinguent par le fait qu'elles ne reproduisent que le buste du portraituré.

<sup>556</sup> Pour une approche globale de la *Stanza* en tant que programme cohérent voir Christiane L. JOOST-GAUGIER, *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, Cambridge, 2002. L'auteure propose une lecture très pertinente de l'*Ecole d'Athènes*, ainsi qu'une identification des différents personnages de la fresque («The School of Athens. The Great Philosophical Inventions», pp. 81-114). Nous renvoyons également à cet ouvrage pour la bibliographie complète sur la question.

blanche de Platon, celle de Diogène (affalé sur les escaliers) ou de Pythagore (en train d'écrire dans un livre, sur la gauche de l'image). Enfin, on peut citer celle, incontournable, de Socrate (chauve et drapé de vert, on le reconnaît immédiatement à l'arrière du groupe de Pythagore) (fig. 49).

Il est également intéressant de constater qu'aucune mention ne vient identifier formellement les personnages. Cette absence s'explique vraisemblablement par le fait que les caractéristiques des différents philosophes sont si connues des visiteurs lettrés de la *Stanza* qu'il est inutile d'alourdir la composition par la présence d'inscription. Il semble en tout cas que Raphaël s'est largement documenté au sujet de l'iconographie traditionnelle des différents portraiturés.<sup>557</sup> On sait par exemple qu'il a envoyé certains de ses assistants en Grèce, afin de recueillir des informations visuelles sur les philosophes. Il a également composé chaque figure sur la base d'informations archéologiques et littéraires précises. Son Socrate est ainsi très proche de la description ancienne du philosophe comme Silène ou comme un satyre. Il correspond également très bien à la laideur du buste du Louvre. Plus encore, il est proche de la variante antique conservée au musée national de Naples, dont les traits particuliers sont l'aspect étrangement plat de la tête, le nez épaté et retroussé, les oreilles placées haut sur la tête, le crâne lisse et la longue barbe (fig. 50).

Quel que soit le sens réel de l'absence d'inscriptions, nous devons admettre que la question de l'identité des figures à très vite passionné les spectateurs. La première description détaillée de l'œuvre, celle de Vasari, publiée en 1550 mais rédigée auparavant au cours de plusieurs séjours à Rome, propose ainsi d'identifier certaines figures. Vasari reconnaît Diogène dans le personnage allongé sur les marches. Au centre de la composition, il identifie Aristote et Platon, tenant l'un le *Timée* et l'autre l'*Ethique*. Il considère le «jeune homme d'une grande beauté, les bras ouverts en signe d'admiration et la tête penchée» comme le portrait de Frédéric II, Duc de Mantoue alors en visite à Rome. Plus loin, il mentionne encore:

«[le] personnage penché qui trace avec un compas des cercles sur des tablettes serait l'architecte Bramante [...]. A côté de lui, le personnage vu de dos qui se retourne et tient le globe céleste est Zoroastre; près de lui, Raphaël, l'auteur de la fresque, s'est

---

<sup>557</sup> C'est notamment la conviction de Christiane L. JOOST-GAUGIER, *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, p. 92 et suivantes.

peint lui-même au miroir. Son visage jeune à l'air modeste est plein d'une grâce admirable. Il est coiffé d'un béret noir.»<sup>558</sup>

Enfin, il identifie l'évangéliste Matthieu dans le personnage en train d'écrire dans un livre. Il faut attendre la fin du XVII<sup>e</sup> et Giovan Pietro Bellori<sup>559</sup> pour que cette identification soit corrigée: contrairement à l'opinion exprimée par Vasari, la figure est reconnue alors comme celle de Pythagore. En plus de rectifier certaines erreurs de Vasari, Bellori poursuit l'identification des personnages. Il parvient à nommer dix-huit figures. Quarante-neuf portraits sont identifiés aujourd'hui.

Nous devons retenir de la description inaugurale de Vasari qu'il n'était pas incongru pour l'époque de voir Bramante et Raphaël au sein d'une assemblée de philosophes. De plus, puisque Vasari reconnaît Bramante sous la figure identifiée unanimement aujourd'hui comme celle d'Euclide, les deux hommes doivent avoir certains traits communs.<sup>560</sup>

Au-delà de la possible assimilation entre les deux individus que sont Euclide et Bramante, c'est le rapprochement entre la figure du philosophe et celle de l'artiste que la lecture de Vasari rend possible. Il est alors intéressant de constater que les portraits gravés de Piero di Cosimo et de Pontorno que Vasari place en ouverture de leur *Vie* s'inscrivent parfaitement dans cette tradition. Si Jacone est le seul à être associé à la «vie en philosophe» et à être ouvertement décrit comme barbu, les effigies gravées des deux autres excentriques représentent bien des hommes à barbe (fig. 51 et fig. 52).

L'iconographie traditionnelle du philosophe nous a révélé que la barbe constitue l'un de ses attributs essentiels. Toute barbe n'associe cependant pas son porteur à Socrate et ses confrères. De même, et contrairement à ce que nos commentaires sur les *Vies* pourraient laisser croire, elle ne fait pas forcément de lui un excentrique.

---

<sup>558</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 200.

<sup>559</sup> *Descrizione delle Imagini dipinti da Raffaello d'Urbino nel Vaticano*, 1695.

<sup>560</sup> A la différence de la plupart des têtes de la fresque, la leur est imberbe. D'après nos recherches, il est très rare qu'Euclide soit représenté sans barbe. Il reste toutefois reconnaissable dans la fresque de Raphaël à cause de son compas et du schéma qu'il dessine. Tous deux renvoient en effet à ses *Eléments* (III<sup>e</sup> av. J.-C.), compilation du savoir géométrique et noyau de l'enseignement mathématique durant des siècles. Quant à Bramante, il était vraisemblablement imberbe. Telle est en tout cas l'image que Caradosso (1452-1526/1527) donne de lui sur la médaille en bronze qu'il lui consacre (Washington, National Gallery of Art).

Remarquons que la mode en matière de pilosité a évolué et que la barbe n'a pas toujours été considérée de la même façon.

Il semble que depuis le XI<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> siècle, les Italiens considèrent la barbe de manière négative. Elle est le signe distinctif des pénitents, des reclus, des ermites ou des orientaux et convient fort peu au clergé ou aux hommes de pouvoir. Cette perception critique se poursuit jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, période durant laquelle la barbe va progressivement être favorisée. Deux cas célèbres révèlent la manière dont la barbe commence à se faire une nouvelle place – positive – dans les mentalités.

Le premier n'est autre que celui de Jules II.<sup>561</sup> Contrairement à ce que pourrait laisser croire le très élégant portrait du pape par Raphaël (1511, Londres, National Gallery), le port de la barbe ne trahit pas de préoccupation de style ou d'apparence de la part du pontife (fig. 53). Au contraire, la barbe de Jules II est liée à un événement historique particulier. C'est à la suite de la défaite de son armée contre les Français, le 17 août 1510, que le pape renonce à se raser. Son acte est hautement symbolique: la barbe exprime sa profonde tristesse et donne un signe clair indiquant sa volonté de résister à l'envahisseur français. Il ne se rasera d'ailleurs qu'au début de l'année 1512, lorsque le Concile de Latran et le retournement des alliances laissent présager de l'évolution heureuse des événements et de l'imminente expulsion des Français.

Un peu plus tardif, le second cas concerne également un pape.<sup>562</sup> Il révèle pareillement que le port de la barbe ne correspond pas à l'apparence normale d'un souverain pontife. Comme dans le cas de Jules II, il s'agit d'un acte démonstratif vis-à-vis d'une situation perçue comme dramatique. De retour à Rome après le Sac de la ville, Clément VII affiche son nouveau visage, vieilli et barbu. Ce qui était signe de résistance et de courage chez Jules II se double ici d'une valeur de deuil et d'affliction face au triste sort infligé à Rome et à ses citoyens.

Ces deux exemples permettent de saisir que le fait de se laisser pousser la barbe n'est pas un acte innocent dans la société de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. On peut mentionner d'ailleurs que les contemporains de Jules II et de Clément VII interrogent et commentent

---

<sup>561</sup> Voir surtout Mark J. ZUCKER, «Raphael and the Beard of Pope Julius II», *The Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 524-533 et Bram KEMPERS, «Augustus and Julius II: an Archeological and Art Historical *Aperçu* on the Beard», *Aux quatre vents*, Florence, 2002, pp. 191-198. Voir aussi André CHASTEL, «La barbe du pontife», *Le Sac de Rome, 1527. Du premier Maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, 1984, pp. 257-263 (surtout 259-260).

<sup>562</sup> André CHASTEL, *ibid.*, pp. 257-263.

longuement leur changement d'apparence.<sup>563</sup> Il est important de souligner aussi qu'à l'image de celles de nos deux papes, la barbe est pour la première fois acceptée de manière positive. Loin d'être la marque distinctive d'un reclus ou d'un pénitent, elle est un signe de courage et de résistance. Ces deux exemples permettent enfin de comprendre que la barbe ne répond pas initialement à des critères de mode ou d'élégance. La situation particulièrement troublée dans laquelle les deux papes deviennent barbus indique bien qu'il s'agit d'un véritable engagement personnel, dont la valeur symbolique est essentielle.

Symbolique, leur geste est toutefois rapidement récupéré par la mode. Ainsi, les papes des deux siècles suivants seront uniformément barbus.<sup>564</sup> Hors du monde du clergé, la barbe s'affirme plus encore comme un «accessoire» à la mode. Elle s'impose alors dans les milieux courtisans et princiers. Auteur du *Livre du courtisan*, Baldassare Castiglione se présente barbu dans le portrait que Raphaël peint de lui vers 1514-1515 (Paris, Louvre, fig. 54). Mais la mode dépasse largement les frontières de l'Italie. A la cour de France, François I<sup>er</sup> donne lui-même l'exemple et arbore fièrement une barbe dans les différentes images qui nous sont parvenues de lui. Grâce à Holbein et à ses très célèbres portraits d'Henri VIII, on sait que la barbe était également en vogue à la cour d'Angleterre.<sup>565</sup> On peut citer enfin les œuvres de Titien (Münich et Madrid) représentant Charles V pour nous convaincre que la mode avait également rejoint la cour d'Espagne. A la lumière de ces exemples, on remarque que, devenue un accessoire de style, la barbe se décline en de multiples variations, telles que le collier, le bouc ou la pointe.<sup>566</sup> S'il est à la mode, le port de la barbe ne devient en aucun cas obligatoire. Castiglione est d'ailleurs très clair à ce sujet lorsqu'il évoque la question de l'habillement et des ornements corporels du parfait courtisan.<sup>567</sup> Il fait dire à l'un de ses protagonistes que chacun peut se vêtir à sa convenance et porter ou non la barbe. Le courtisan doit toutefois respecter certaines règles, en fuyant l'exagération et en cultivant la sobriété, le goût, l'élégance ainsi que la propreté.

---

<sup>563</sup> Voir Mark J. ZUCKER, «Raphael and the Beard of Pope Julius II». L'auteur cite plusieurs commentaires allant dans ce sens: sur la barbe de Jules II: p. 526; sur celle de Clément VII: p. 532.

<sup>564</sup> Cette situation ne change qu'en 1700, lorsque Clément XI inaugure son pontificat avec un visage glabre.

<sup>565</sup> Sur la question de la barbe dans l'Angleterre renaissante, voir Will FISHER, «The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England», *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, pp. 155-187.

<sup>566</sup> Luisa VERTOVA dresse un catalogue des différentes formes de barbes. Voir «La barba di Leonardo», *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino; nuove ricerche in margine alla mostra*, Actes du congrès international d'études (Turin, 24-25 octobre 1990), Turin, 1991, p. 18.

<sup>567</sup> Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, pp. 139-142.

Plus que par leur barbe, Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone s'opposent alors au modèle courtisan par leur désinvolture vis-à-vis de l'habillement et leur refus délibéré d'entretenir leur corps. Souvenons-nous que Jacone et sa bande vivent «comme des porcs ou des bêtes sauvages» et qu'ils ne se lavent jamais «ni les mains, ni le visage, ni la tête, ni la barbe». <sup>568</sup> Rappelons que «menant une vie de sauvage», Piero:

«[...]aimait voir tout à l'état sauvage, comme lui-même, disant qu'il fallait laisser la nature veiller sur elle-même sans intervenir.»<sup>569</sup>

Il s'oppose alors radicalement à l'homme de cour, qui cultive son image, réfléchit à son paraître et choisit de se coiffer ou de se vêtir selon l'image qu'il entend donner de lui-même.<sup>570</sup> Quant à Pontormo, Vasari se contente de dire que sa manière de s'habiller est plus misérable que modeste.<sup>571</sup>

En tant qu'accessoire de mode, la barbe est signe d'élégance et de bon goût. Elle est entretenue et s'accompagne généralement de la coupe fréquente des cheveux. La barbe est donc codifiée, et parce que son code est fort, il y a moyen de le détourner. Tout en s'inscrivant dans les mœurs de son temps, Léonard les adapte ainsi de manière très personnelle. Il porte la barbe non par élégance ou snobisme, mais pour signaler un désarroi et un malaise intérieurs.<sup>572</sup> Surtout, il prend le contre-pied des usages en vigueur, en ne soumettant pas plus ses cheveux que sa barbe aux ciseaux. Le visage hirsute de Léonard dégage alors une autre impression que celui, soigné et taillé de près, de Castiglione. On pourrait dire que leurs deux barbes ne signifient pas la même chose, qu'elles renvoient à des réalités différentes. D'un côté, il y a le mépris des conventions, de l'autre le monde de la cour et de l'apparence.

Si l'on pense ici au portrait vasarien de Piero di Cosimo, de Pontormo et de Jacone, on comprend que le discours mis en place par le biographe joue précisément sur ce type de

---

<sup>568</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, pp. 261-262.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>570</sup> Rappelons que si le courtisan est attentif à son apparence, il doit éviter autant que possible l'affectation et «[...] faire preuve en toute choses d'une certaine désinvolture [*sprezzatura*], qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser». Voir Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, p. 54.

<sup>571</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 144.

<sup>572</sup> Voir Luisa VERTOVA, «La barba di Leonardo», p. 18. L'auteure pose la double question de savoir quand et pourquoi Léonard renonce à se raser. Selon elle, il cesse de le faire à Rome, parce qu'il n'est pas à l'aise dans ce milieu hostile. Cette explication ne nous convainc que partiellement. Elle permet toutefois d'interroger la forte codification à laquelle la barbe est soumise ainsi que les manipulations dont elle peut être l'objet.

codification. En affublant les trois excentriques d'un ornement pileux, il ne les rattache pas à la mode de l'époque. Faisant de leur barbe un attribut typique de la vie sauvage – et plus encore, de la vie «en philosophe» – il fait au contraire référence à une conception antérieure, qui n'est plus en vigueur au moment de la rédaction des *Vies*. Comme c'était le cas pour la présentation de la mélancolie, il renonce à l'acception courante et positive pour une conception ancienne extrêmement négative. De même que dans la mentalité des XI<sup>e</sup>- XII<sup>e</sup> siècles, il considère alors la barbe comme un signe de bestialité et de soumission aux instincts naturels.

La question de l'apparence réelle de Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone doit être posée ici. Nous ne possédons malheureusement aucun portrait de Piero. Même celui que Vasari indique comme source de la gravure des *Vies* (il l'attribue à Francesco da Sangallo) est perdu.<sup>573</sup> A l'autre extrémité de la dynastie excentrique, le visage de Jacone est quant à lui parfaitement inconnu. La situation est heureusement différente au sujet de Pontormo, dont nous possédons plusieurs représentations. De manière unanime, toutes indiquent que le peintre est barbu. Par exemple, le dessin à la craie de Bronzino (Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1533-1534), représente le peintre avec une fine moustache et une barbe vaporeuse sur les joues et le menton (fig. 55). Le visage de Pontormo est également doté de ces ornements pileux dans le portrait<sup>574</sup> qu'Allori ajoute à sec en 1572 à la *Trinité* de Bronzino (1571, Florence, Santissima Annunziata, Chapelle-de-Saint-Luc, fig. 56).<sup>575</sup> Quant aux autoportraits attestés de Pontormo, ils révèlent que la barbe figure parmi les caractéristiques essentielles du visage de l'artiste.<sup>576</sup>

<sup>573</sup> Wolfram PRINZ, «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1966, pp. 1-158 (p. 110, n°[79] ).

<sup>574</sup> Le portrait de Pontormo fait pendant à celui de Bonzino, dont il est difficile de ne pas remarquer la longue barbe à double pointe.

<sup>575</sup> On peut penser encore au portrait de Pontormo au sein de la fresque d'Allori figurant *Jésus parmi les Docteurs* (Florence, SS. Annunziata, Chapelle Montauto). Nous renvoyons pour cela à Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, p. 169 et suivantes et à Janet COX-REARICK, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley & Los Angeles, 1993, p. 203 et suivantes. Dans la mesure où il s'agit ici véritablement d'un portrait intégré, la présence de la barbe est un peu problématique. On pourrait en effet se poser la question de savoir si elle est présente en tant que signe distinctif de Pontormo lui-même ou si elle appartient plutôt au personnage sous les traits duquel ce dernier est représenté. La récurrence de la barbe pontormienne dans les portraits et les autoportraits indique cependant que la première piste est exacte.

<sup>576</sup> Sur cette question, voir Doris WILD, «Le sembianze di Jacopo da Pontormo nel ritratto e nell'autoritratto», pp. 53-64. Voir aussi Janet COX-REARICK, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, p. 33 et suivantes; Sydney J. FREEDBERG, *Painting in Italy. 1500-1600*, p. 123; Luciano BERTI, *L'opera completa del Pontormo*, p. 84; Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 230.



Ces différents exemples prouvent que Vasari n'invente pas l'attribut pileux de Pontormo. On peut penser qu'il en va de même pour Piero di Cosimo et Jacone. Si ces artistes sont bel et bien barbus, c'est au niveau de l'interprétation de leur pilosité que la fiction vasarienne s'installe. Le biographe commente la barbe des trois hommes selon sa propre grille de lecture. Alors que, dans la réalité, les trois artistes sont dans l'air du temps (le XVI<sup>e</sup> est le siècle de la barbe), leur barbe est thématifiée dans les *Vies* comme le signe par excellence de l'excentricité.

A ce stade, une observation sur l'aspect physique de l'artiste au XVI<sup>e</sup> siècle s'impose. A l'instar du clergé et de la cours, il semble que la tendance générale soit au port de la barbe. C'est en tout cas l'impression qui se dégage des *Vies*, puisque seuls vingt-six pour cent des portraits du premier âge sont barbus alors que plus de soixante-deux pour cent le sont dans le troisième âge. Les œuvres qui nous sont parvenues indiquent la même tendance. On peut penser ici à certains portraits intégrés, comme celui de Vasari représentant les *Portraits des membres de son atelier* (1563-1565, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento) ou indépendants, comme le *Portrait de Michel-Ange* de Jacopino del Conte (vers 1535). On peut évoquer aussi des autoportraits intégrés (Federico Zuccaro, *Autoportrait avec son épouse*, fresque du palais Zuccaro à Rome, vers 1590) ou indépendants (*Autoportrait* de Titien, vers 1550, Berlin, Staatliche Museen). Enfin, certaines gravures (notamment celle de Niccolò della Casa figurant le *Portrait de Bandinelli* vers 1540-45, Washington) complètent ce catalogue dans lequel la barbe est omniprésente.<sup>577</sup>

\*\*\*

C'est par le biais de la tradition visuelle du philosophe que nous en sommes venus à considérer si longuement la barbe du penseur, puis celles du courtisan et de l'excentrique vasarien. Prenons maintenant le temps d'envisager la figure du philosophe, telle qu'elle apparaît dans la tradition littéraire. Le personnage de Socrate nous servira encore une fois de guide. Trois textes de Platon nous en donnent le portrait le plus impressionnant. Il s'agit du *Banquet*, de l'*Apologie de Socrate* ainsi que du *Phédon*.

---

<sup>577</sup> Plusieurs de ces portraits sont commentés par Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven & Londres, 1998. L'auteure ne s'intéresse pas à la présence de la barbe dans les portraits étudiés.

Au cours du *Banquet*, Alcibiade est chargé de faire l'éloge de Socrate.<sup>578</sup> Face à la difficulté de l'exercice, il commence par comparer le philosophe à Silène ou au satyre Marsyas. Rapprochant Socrate de ces personnages au physique ingrat, Alcibiade tente de définir l'apparence du philosophe.<sup>579</sup> En recourant aux silènes qui, explique-t-il, contiennent des statues de dieux à l'intérieur, il cherche cependant à signaler qu'au-delà de sa laideur, Socrate se distingue par une grande sagesse intérieure. A propos de leur expédition commune en Macédoine, Alcibiade décrit ensuite le comportement étonnant de Socrate. Il résistait mieux que tout autre aux fatigues et personne ne pouvait égaler son endurance quand il fallait rester sans manger. En revanche, personne ne pouvait manger ou boire plus que lui si le ravitaillement avait lieu. Alcibiade raconte encore que dans le froid terrible de l'hiver, tout le monde évitait de sortir ou s'emmitouflait de manière étonnante. Se distinguant encore une fois de ses compagnons, Socrate sortait avec le même manteau qu'à l'ordinaire et marchait pieds nus dans la glace. Enfin, il raconte comment un jour de guerre, le philosophe est resté debout du matin jusqu'à l'aurore à méditer à la poursuite d'une idée.<sup>580</sup>

L'impression générale qui se dégage de l'apologie de Socrate est celle d'un homme ne se préoccupant nullement de ce dont les gens normaux se soucient (vêtements, confort, etc.). Les *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce donnent une image très semblable de Socrate.<sup>581</sup> Laërce se montre toutefois plus bavard que Platon au sujet des traits domestiques de Socrate. Il raconte ainsi comment il fait rire de lui avec mépris, mais supporte la moquerie sans réagir. Il rapporte aussi que le philosophe suit un régime alimentaire très strict. Ce dernier est si bien réglé qu'il est le seul à ne pas tomber malade lorsque la peste s'abat sur Athènes. Il mentionne encore que Socrate est très fier de sa frugalité et qu'il refuse de se faire verser de salaire.<sup>582</sup> Surtout, Laërce souligne qu'il est:

«le premier parmi les philosophes à mourir par suite de sa condamnation.»<sup>583</sup>

---

<sup>578</sup> Voir le *Banquet*, texte établi et traduit par Paul Vicaire: PLATON, *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, Paris, 1991.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 148 (215b).

<sup>580</sup> *Ibid.*, pp. 153-154 (219e, 220b, c et d).

<sup>581</sup> Il n'y a là rien de très étonnant, puisque leur auteur se contente majoritairement de compiler toute la documentation disponible sur les grands noms de la philosophie grecque. Il puise alors indifféremment dans les *Successions* (ouvrages de l'époque hellénistique qui établissent des filiations entre les philosophes d'une même école), les *Vies* antérieures, les textes de type *Sur les écoles* (qui classent les philosophes par école et donnent un énoncé systématique des doctrines de chacune d'elles), les testaments, les lettres, les décrets, les poèmes composés par d'autres auteurs de traités, ainsi que de nombreuses citations d'auteurs anciens. Sur la question des sources de Laërce, voir Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, pp. 18-24.

<sup>582</sup> Voir *ibid.*, *Vie* de Socrate, pp. 226-250.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 230.

Placée en début de chapitre (elle occupe la cinquième page de l'édition que nous avons consultée), cette citation va bien au-delà de la simple anecdote. Nous y voyons la justification même de la *Vie* que Laërce consacre au philosophe: c'est parce qu'il est mort, et plus encore parce qu'il est mort de manière singulière, que Socrate mérite d'être immortalisé dans le recueil. *Phédon* raconte en effet que le philosophe, «visiblement heureux», va vers la mort avec une grâce divine.<sup>584</sup> Et alors que le poison commence à faire son effet et que ses amis ne peuvent plus retenir leurs larmes, Socrate, noble et tranquille jusqu'au bout, les exhorte à être calmes et courageux.<sup>585</sup> De manière emblématique, nous voyons affleurer le même schéma que celui que nous avons mis à jour à propos des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Comme chez Vasari, la mort agit ici en tant que cristallisateur de mémoire. C'est grâce à elle que l'artiste, respectivement le philosophe, peut entrer dans la mémoire collective et devenir une figure de légende.<sup>586</sup>

Si Diogène Laërce puise certaines de ses informations auprès des auteurs de *Successions*, dont le but est l'établissement de filiations entre les philosophes, il est également intéressant de savoir que les écoles de philosophes antiques fonctionnent selon des rapports mimant les rapports familiaux. Encore une fois, Socrate nous en donne une illustration probante. Au cours de *L'Apologie de Socrate*, Platon donne longuement la parole au philosophe.<sup>587</sup> S'exprimant devant ses juges, celui-ci cherche à les convaincre de son innocence et insiste sur le fait qu'il a constamment cherché à cultiver la sagesse et à aider ses concitoyens à rendre leur âme meilleure. Il rapporte aussi que totalement occupé par la sagesse, il n'a jamais eu le loisir de se soucier des affaires de la République, ni de ses propres affaires. Toujours, il a négligé ce que les autres recherchent avec empressement (richesse, dignité, etc.) et c'est pauvre qu'il se présente devant le tribunal. Dans un même esprit, Socrate a invité les Athéniens à ne pas s'occuper de leur corps ou de leurs richesses. Soucieux de les voir s'appliquer uniquement à la vertu, le philosophe raconte enfin comment il a pris chacun d'eux:

«[...] en particulier, comme un père ou un frère aîné pourrait faire [...]»<sup>588</sup>

<sup>584</sup> *Phédon*, texte établi et traduit par Paul Vicaire: PLATON, *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, p. 16 (58e).

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 90 (117c).

<sup>586</sup> Anne CAUQUELIN constate d'ailleurs que c'est le caractère unique de la mort de Socrate qui fait de lui la figure par excellence du sage. Voir *La mort des philosophes et autres contes*, pp. 12-13.

<sup>587</sup> PLATON, *Le Banquet, Phédon, L'Apologie de Socrate, Gorgias*, trad. d'André Dacier et de Jean-Nicolas Grou, Paris, 1991, pp. 246-258.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 249.

La double présentation de l'image iconique et littéraire du philosophe nous a permis de dégager certaines similitudes avec les artistes excentriques auxquels Vasari colle l'étiquette de «philosophes».

Renvoyant à leur étrangeté, à leur détachement matériel, à leur manque de préoccupation pour l'apparence et l'habillement, la formule «vivre en philosophe» est nettement négative. Par le biais du recours au philosophe, Vasari cherche à thématiser l'étrangeté, le caractère inclassable et le côté atypique de Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone. Il matérialise également leur auto-marginalisation, par excès de recherche et amour démesuré de leur art. Si ces aspects ne sont pas ouvertement critiqués dans l'approche de Laërce mais correspondent plutôt à une imagerie populaire un peu triviale, la situation est nettement défavorable dans le cas des artistes. Vasari voit dans la «vie en philosophe» une formule facile pour fixer ces artistes comme contraires à tout ce qu'il aime, respecte et érige en modèle. Il est vrai qu'à la Renaissance, le choix des aliments et la manière de se nourrir ne sont pas anodins. L'époque voit se constituer un véritable art de la table, s'accompagnant de codes normatifs définissant les règles de la convivialité, de la sélection éclairée des mets, ainsi que de la mise en scène fastueuse des repas (cela est en tout cas vrai des repas de fête).<sup>589</sup> Quant à l'habillement et au soin porté à sa propre apparence, Castiglione mentionne clairement qu'ils font désormais partie des exigences du rituel de la cour.<sup>590</sup>

Au-delà de la forte teneur critique du propos vasarien, le fait même que le biographe opère un rapprochement entre les artistes excentriques et la figure du philosophe, telle que fixée par la tradition, est digne de toute notre attention. Au travers de documents littéraires et visuels, le philosophe bénéficie d'une physionomie particulière, le distinguant sans ambiguïté possible des gens ordinaires. La légende le cristallise d'ailleurs en tant qu'inclassable et qu'auto-marginalisé. Le rapprochement entre excentrique et philosophe établi par Vasari joue alors un

---

<sup>589</sup> C'est ce qui fait dire à Adelin Charles FIORATO que la «civilisation de la table» est l'un des plus beaux fleurons de la Renaissance italienne. Voir «Introduction», *Cahiers de la Renaissance italienne 4. La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV<sup>e</sup>- XVI<sup>e</sup> siècles)*, études réunies par Adelin Charles Fiorato et Anna Fontes Baratto, Paris, 1999, pp. 7-11. On peut mentionner également dans ce contexte les banquets organisés par les Compagnies du type *Compagnia del Paiuolo* (la Compagnie du Chaudron). A l'occasion d'un repas donné en 1512, Andrea del Sarto crée un temple octogonal ressemblant au Baptistère, à base de gelée, de parmesan, de massepain et de saucisses.

<sup>590</sup> Jacob BURCKHARDT constate d'ailleurs que nulle part ailleurs on accorde autant d'importance à la toilette. En termes d'hygiène et de propreté, il remarque également que l'Italie de la Renaissance semble être en avance par rapport aux autres pays européens. Voir *La civilisation de la Renaissance en Italie*, [1860], trad. fr., Paris, 1958 (cinquième partie: «La sociabilité et les fêtes»).

double rôle. Certes, le biographe souhaite dégager les points communs entre les deux groupes d'hommes. Mais surtout, il voit dans cette association un moyen intelligible d'établir une distinction entre l'artiste – présenté selon le type du *vivere alla filosofica* – et le commun des mortels.

Sur les traces du philosophe, l'excentrique voit ainsi sa légende et sa physionomie se stabiliser sous la plume de Vasari. Contrairement aux autres membres de la société, sa fantaisie est exubérante; il est si envoûté par son art qu'il en oublie de manger ou de changer de vêtements; il est tellement obsédé par son travail qu'il vit seul et comme une bête; enfin, il est si mélancolique qu'il alterne les phases d'activité les plus intenses avec les périodes de passivité absolue.

On peut s'interroger ici sur le choix vasarien de recourir précisément aux excentriques (qui fonctionnent dans les *Vies* comme contre-modèles) pour tenter de tracer les contours de la physionomie artistique. Il semble que c'est parce que les excentriques offrent une caricature de l'artiste qu'ils sont choisis par Vasari. Il est vrai que provoquant un *surcroît de visibilité*, leurs excès permettent mieux que tout autre de thématiser la figure de l'artiste moderne, notamment dans sa recherche d'indépendance, son rejet des conventions, sa solitude ou son amour de l'art.

Au fil des pages que le biographe consacre à Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone, le lecteur découvre tous les traits qui constitueront la définition de l'artiste dans la bouche des romantiques et des post-romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela est d'autant plus vrai que, par le biais du recours à l'expression «vivre en philosophe», Vasari ne thématise pas uniquement les pratiques domestiques et quotidiennes des trois hommes. Il pointe également leur pratique artistique. Le fait que Vasari vise aussi bien la vie que l'œuvre de ces artistes s'explique, dans la mesure où il impose l'idée de la cohérence entre le tempérament (rendu visible par certains comportements typiques) et l'art. Le cas de Jacone met en scène une situation limite dans ce contexte. Produisant peu, il devient lui-même et pour lui-même digne d'un discours théorique. Vasari concentre alors son attention sur le «corps» et la «conduite extérieure» de l'artiste, considérés pour l'heure comme les seules productions visibles de la «saleté de son âme» et de la singularité de son tempérament.<sup>591</sup>

---

<sup>591</sup> Voir [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 262.

La situation est plus nuancée au sujet des deux autres excentriques de la triade. Si leur tempérament s'exprime bien à travers de leur comportement, il se révèle aussi et surtout dans leurs œuvres.

## V. Questions de style

Vasari est partisan de l'idée d'une interdépendance entre le tempérament et l'œuvre de l'artiste. Pour lui, on peut lire le caractère et le comportement d'un peintre dans ses productions et, réciproquement, ses œuvres peuvent être explicitées et interprétées selon son tempérament et sa conduite. Sur la base de cette conviction et à la lumière de la longue description comportementale de Piero di Cosimo, Pontorno et Jacone, nous souhaitons poser la question de l'impact réel de la typologie de l'artiste excentrique sur sa création.

Répondre à cette question est d'autant moins aisé que le *topos* de l'excentricité présente l'idée vasarienne d'une cohérence entre le tempérament et l'œuvre de l'artiste de manière limite. Dans ce contexte difficile, nous opterons pour une approche prudente, en trois phases. Nous évoquerons d'abord la question de la présence ou de l'absence d'œuvres dans les *Vies* des excentriques. L'observation des œuvres nous permettra ensuite d'interroger le style même des excentriques. Enfin, élargissant encore notre point de vue, c'est la démarche artistique de Piero, Pontorno et Jacone que nous soumettrons à l'analyse.

### 1. Absence, inachèvement, destruction

La présentation du *corpus* des excentriques se place souvent sous le signe de l'absence d'œuvres: soit l'artiste ne produit pas (ou peu), soit les œuvres produites sont inachevés ou détruites.

La première modalité trouve son exemplification parfaite en la personne de Jacone, dont l'existence est placée sous le signe de la vie «en philosophe».<sup>592</sup> La cristallisation vasarienne de Jacone comme «artiste sans œuvres» a plusieurs explications dans ce contexte. On peut y

---

<sup>592</sup> Nous savons aujourd'hui que Jacone a exécuté de nombreuses œuvres, dont certaines sont parvenues jusqu'à nous. Voir Ugo PROCACCI, «Di Jacone scolare di Andrea del Sarto», *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortone, 1979, 18, pp. 447-473. On peut consulter également Philippe COSTAMAGNA / Anne FABRE, «Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto», *Paragone*, 42, 25, janvier 1991, pp. 15-18. Sur le style de Jacone, voir Antonio PINELLI, «Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana», pp. 25-31.

lire le châtement imposé par le biographe à un artiste qui préfère résolument la débauche à l'étude et à l'art. Dans le cas de la filiation normale – et selon la conception vasarienne de l'histoire en termes de progrès – chaque artiste progresse, au fil de son existence, dans la pratique de son art. Sa vie se termine dans le succès, la gloire et la richesse. Dans un même schéma ascendant, l'élève dépasse généralement son maître. On peut se souvenir ici de Giotto, qui finit par reléguer Cimabue dans l'ombre. On peut mentionner également les exemples classiques de Léonard, qui devient plus brillant que Verrochio ou de Michel-Ange, qui surpasse Ghirlandaio. Dans ce contexte, l'absence d'œuvres de Jacone peut être perçue comme la sanction vasarienne de l'échec de toute la famille excentrique. Alors que son nom est une version dégénérée et caricaturale de celui de Jacopo Pontormo et que son comportement pousse à sa limite celui de ses deux ancêtres excentriques, le fait qu'il ne produise pas fonctionne comme une critique définitive de la déchéance de sa communauté artistique.

Tandis que Jacone incarne la décadence de sa famille spirituelle, sa propre vie se consume sous le signe du déclin:

«A voir cet essai de Jacone, on pensait vraiment qu'il produirait de grandes choses; mais comme il eut toujours l'esprit plus à se donner du bon temps, à plaisanter et à festoyer avec ses amis qu'à étudier, il se mit plutôt à désapprendre qu'à apprendre.»<sup>593</sup>

On comprend que, doté de certaines compétences et dessinant «très bien et avec une certaine fermeté», Jacone gâche son talent par excès de vie sociale. Plus encore, il en vient à oublier ce qu'il sait à cause de son existence dissipée. La déchéance personnelle de Jacone (telle que décrite par Vasari) dédouble la déchéance du lignage, que l'artiste stigmatise de manière radicale.

L'existence des autres excentriques est également placée sous le signe de la régression et de l'échec. Le motif est assez discret dans le cas de Piero di Cosimo. On apprend toutefois que:

«[a]tteint d'un tremblement sénile, il ne pouvait plus travailler quand l'envie lui en venait [...]»<sup>594</sup>

---

<sup>593</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 261.

<sup>594</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 90.

L'instabilité mentale de Piero se répercute ainsi sur sa capacité à peindre et la fin de sa *Vie* est placée sous le signe de la stérilité. Comme dans le cas de Jacone, ce manque vient sanctionner une existence trop excentrique et trop étrange.

La *Vie* de Pontormo est encore plus explicite dans ce contexte. Vasari insiste à plusieurs reprises sur les débuts prometteurs de l'artiste. Il est inutile de revenir sur le *Joseph en Egypte*. Examinons plutôt la première œuvre évoquée par le biographe. Il s'agit d'une petite *Annonciation*<sup>595</sup>, si belle que Mariotto Albertinelli, auprès de qui le jeune artiste se trouve à l'époque, la montre à tous ceux qui pénètrent dans l'atelier «comme une curiosité»:

«C'est ainsi que Raphaël d'Urbin, alors de passage à Florence, vit l'ouvrage et son auteur et, plein d'étonnement admiratif, prédit la future réussite de Jacopo.»<sup>596</sup>

Réelle ou fictive, la prédiction de Raphaël semble se concrétiser dans un premier temps. Décrivant le décor que Pontormo exécute au moment de l'élection de Jean de Médicis à la papauté (en 1513, sous le nom de Léon X), Vasari dit qu'il s'agit de «la plus belle fresque jamais vue jusqu'alors».<sup>597</sup> Comme si le compliment ne suffisait pas, il va jusqu'à faire intervenir son grand et divin modèle en faveur de Jacopo:

«Michel-Ange, voyant un jour cet ouvrage et considérant qu'un jeune homme de dix-neuf ans en était l'auteur, déclara: "A ce qu'on peut voir, ce jeune homme sera un tel artiste que, si Dieu lui prête vie et qu'il persévère, il portera cet art à de célestes hauteurs."»<sup>598</sup>

De manière emblématique, deux des plus grands noms des *Vies* s'extasient ainsi devant le talent du jeune prodige.

La carrière de Pontormo ne se déroule cependant pas comme ils l'avaient prévue. C'est à la chartreuse de Galluzzo que Vasari place le bouleversement stylistique de Pontormo, ainsi que l'origine de sa chute. Le biographe décrit le lieu comme marqué par la solitude, la paix et le silence. Surtout, il indique que ces conditions correspondent parfaitement au «génie naturel»

---

<sup>595</sup> L'œuvre est perdue aujourd'hui. Au sujet de sa datation, voir Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, p. 102.

<sup>596</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris 1985, p. 120.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>598</sup> *Ibid.*



de Pontormo (*genio e natura di Iacopo*<sup>599</sup>). Ainsi, la description vasarienne fait coïncider la mélancolie de l'artiste avec le lieu dans lequel il travaille. Il est dès lors significatif que Vasari fasse de la chartreuse le théâtre de l'explosion du nouveau style de Pontormo, en conformité avec sa vraie nature. Dans la mesure où la mélancolie est vue négativement dans les *Vies*, on comprend aisément que le revirement stylistique pontormien déplaît à Vasari et qu'il soit perçu comme la cause de son déclin. Celui-ci atteint son paroxysme à Saint-Laurent, dont la présentation est très habile. D'une part, le biographe fait coïncider l'activité de Pontormo dans l'église médicéenne avec le plus long isolement de l'artiste (onze ans). Mais surtout, en recourant aux on-dits, il inscrit le travail de Pontormo sous le signe de la volonté de dépasser Michel-Ange. Apparaissant en début de *Vie* pour faire la louange du jeune talent, le divin artiste est à nouveau sollicité à la fin de la biographie, pour stigmatiser l'échec radical du Pontormo vieillissant.<sup>600</sup>

Mais revenons à Jacone, dont l'absence d'œuvres peut avoir une seconde explication. On considère normalement comme «artiste» toute personne qui crée des œuvres. Dans la mesure où Jacone entre dans la mémoire collective comme un «artiste sans œuvre», il constitue un stade extrême qu'il convient de soumettre à l'analyse. Dans son cas, le tempérament et le comportement ne sont pas lisibles dans ses créations, mais se substituent entièrement à toute production artistique. Son extravagance – comportementale, vestimentaire ou alimentaire – devient ainsi une règle de conduite indépendante de toute création d'images. Si la dynastie des excentriques se termine avec l'échec et la paresse du pauvre Jacone, un type d'artiste nouveau naît avec lui: l'artiste devenu lui-même et pour lui-même digne d'un discours théorique. Ce discours, extrêmement négatif dans les *Vies*, sanctionne une pratique considérée comme déviante. Ayant élaboré un système marqué par la conquête graduelle du progrès de l'art et placé sous le signe d'une très forte hiérarchisation des modèles, Vasari ne peut que condamner cet artiste hors norme, qui, non content d'être excentrique, dépasse les limites mêmes de cette excentricité. Un bref regard sur la création contemporaine nous convainc que cette voie n'a plus rien d'anormal aujourd'hui. Qu'il s'agisse de l'art corporel, de la performance ou des pratiques relevant de la mythologie personnelle, l'artiste est partout présent comme son propre champ d'investigation artistique et son propre objet d'étude.<sup>601</sup>

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 131 pour la citation française; [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 319 pour la version italienne.

<sup>600</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 143.

<sup>601</sup> On trouve plusieurs approches à ce sujet dans *L'artiste en présence*, Actes du colloque, Département arts plastiques, Université Rennes 2 (Haute-Bretagne, 29-30 mars 1996), sous la direction de Jacques SATO, Rennes, 1998.

Considérons maintenant le cas où l'absence d'œuvres prend la forme de l'inachèvement ou de la destruction. Cette fois, Pontormo en constitue l'exemple le plus éclairant. Le motif de l'incomplétude se décline de manière récurrente aux travers des pages consacrées à l'artiste: pas moins de sept œuvres sont décrites comme inachevées. Deux raisons sont essentiellement invoquées par Vasari. Il s'agit d'une part de la mort du commanditaire ou de la disparition de l'artiste lui-même. De l'autre, Vasari évoque les propres imperfections du peintre. Ses excès de recherche l'empêchent ainsi de terminer le décor de Poggio a Caiano (nous avons déjà commenté la manière dont Pontormo s'y perd en «fantaisies et élucubrations»). On peut évoquer aussi la chartreuse de Galluzzo. Alors que Vasari en fait la matrice de la décadence du style de l'artiste, il est troublant de constater que le lieu cristallise un cas limite entre les œuvres créées (mais étranges) et celles non réalisées (notamment la *Crucifixion* et la *Descente de Croix*). Dans un autre registre, l'artiste renonce encore à poursuivre les cartons présentant des *Scènes de la vie de Joseph* destinés à être exécutés en tapisserie, car ils ne plaisent pas et semblent «étranges et impossibles à réussir en tapisserie».

L'inachèvement ponctue régulièrement les pages concernant Pontormo. Il est d'ailleurs emblématique de constater que la première et la dernière œuvre de l'artiste sont présentées comme incomplètes. Appartenant aux débuts prometteurs du jeune Jacopo et admirée par Raphaël lui-même, la petite *Annonciation* n'est pas terminée, pour cause de disparition de son commanditaire. A l'autre extrémité de sa *Vie*, c'est bien sûr le décor de Saint-Laurent que Pontormo ne parvient pas à achever. Cette fois, la propre mort de l'artiste, disparu selon Vasari «peu avant la fin de l'ouvrage»,<sup>602</sup> vient mettre un terme prématuré à son travail titanesque. Si le biographe évoque la disparition de Pontormo, il avance également une autre explication au sujet de l'inachèvement du décor. Ne prenant pas lui-même la parole, c'est sous la forme de on-dit qu'il choisit de s'exprimer. Il distille alors un propos très critique vis-à-vis de l'artiste:

«On raconte que Jacopo, lorsqu'il reçut la commande en dépit de la présence à Florence de Francesco Salviati, peintre de grand renom et brillant auteur de la décoration de la salle du Palais où la Seigneurie tenait jadis ses audiences, déclara qu'il allait montrer comment on dessine et on peint, et comment on travaille à fresque.»<sup>603</sup>

---

<sup>602</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 144.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 142.

Vasari désapprouve fortement le choix du commanditaire. Pourquoi recourir à ce vieux fou de Pontormo alors que le brillant Salviati est présent? Sa désapprobation se fait plus moqueuse en fin de fragment, au moment d'évoquer le désir pontormien de donner une leçon de dessin et de peinture aux autres artistes. Elle devient plus critique encore dans le deuxième temps du on-dit:

«Il aurait ajouté que les autres peintres n'étaient bons qu'à travailler en série et d'autres propos hautains et par trop insolents.»<sup>604</sup>

Vasari souligne ici le désir d'originalité et la créativité excessive de Pontormo. Ce n'est cependant que dans la dernière phase de propagation du on-dit, sur-laquelle nous nous sommes déjà penchés dans un autre contexte, que sa critique atteint son paroxysme:

«Il s'imaginait que, dans cet ouvrage, il allait surpasser tous les peintres, et même – murmure-ton – Michel-Ange.»<sup>605</sup>

Plus que la mort de Pontormo, l'inachèvement des fresques est stigmatisé ici comme la confrontation finale de l'artiste avec ses ambitions démesurées. Le cas de Saint-Laurent est d'autant plus puissant que, en plus d'être inachevées, les fresques seront rapidement détruites après la disparition de l'artiste.<sup>606</sup> Anticipant le désastre final de Saint-Laurent, le motif de la destruction accompagne celui de l'inachèvement au fil de la biographie de Pontormo. Ainsi, le blason du pape Léon X que Jacopo exécute dans sa ville natale subit les ravages de l'eau. Quant au décor qu'il peint pour la venue du pape à Florence, il est détruit par la négligence de ceux qui en avaient la charge.

Le manque d'œuvres pour cause d'inachèvement ou de destruction permet de cristalliser certaines thématiques typiques de la *Vie* pontormienne et – au-delà de cette biographie particulière – caractéristiques de la communauté excentrique. Souvenons-nous que Vasari présente la dynastie sous un jour très négatif, ce que la disparition des œuvres matérialise de manière radicale. Dans la variante de l'inachèvement, la double cause évoquée par le

---

<sup>604</sup> *Ibid.*

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>606</sup> Pour la réception unanimement négative du décor ainsi que les raisons de sa destruction, voir Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, 1997; Raffaella CORTI, «Pontormo a San Lorenzo: un episodio figurative dello "spiritualismo" italiano», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 6, 1977, pp. 5-47.

biographe dépasse également le cadre de la biographie de Pontormo. Nous avons vu déjà qu'élucubrations, excès de recherche et incapacité à produire constituent certains des traits typiques de l'excentricité. Nous allons voir que la mort est l'un des *topoi* les plus riches et les plus puissants concernant la triade formée par Piero, Pontormo et Jacone.

## 2. Manque / excès

Alors que Jacone figure dans les *Vies* comme un «artiste sans œuvres» et que Pontormo voit son *corpus* diminué par les pertes, les excentriques ont donné naissance à de nombreuses images. Vasari leur accorde un grand intérêt et c'est à partir de sa description que nous souhaitons interroger l'existence d'un style propre aux excentriques.

Une première remarque – sous forme de question – s'impose: qu'est-ce que le style d'un artiste? La définition courante fait du style «la *manière* particulière de traiter la matière et les formes en vue de la réalisation d'une œuvre d'art». <sup>607</sup> Dans la langue italienne de la Renaissance c'est d'ailleurs le terme de *maniera* qui est le plus proche de ce que nous appelons «style» aujourd'hui. La *maniera* y relève du trait individuel, de la marque personnelle distinguant un artiste d'un autre. Comme telle, elle peut être bonne ou mauvaise, *ideale*, *cruda*, ou *dilavata* pour ne citer que certaines entrées du *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* <sup>608</sup>; *greca*, *tedesca*, *secca* ou *bella* dans les *Vies* vasariennes. Marque expressive propre à chaque artiste, la *maniera* ou le style peut également définir l'ensemble des caractéristiques de toute une époque ou d'une zone géographique déterminée. Par l'observation du style de Piero di Cosimo, de Pontormo et de Jacone, nous allons précisément chercher à établir s'il existe une manière commune aux excentriques.

Observons d'abord le cas de Piero di Cosimo. Les commentaires vasariens sur ses œuvres et sa pratique picturale peuvent être séparés en trois catégories. Vasari mentionne d'une part des informations techniques sur l'art de Piero. Il raconte que, pour la scène de *Persée délivrant Andromède*, l'artiste:

«[...] a mis un soin extrême à fondre et estomper les couleurs autant que possible.»

---

<sup>607</sup> Selon la définition usuelle du *Petit Robert*.

<sup>608</sup> Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*: [www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it).

A propos de la *Madone* qu'il exécute pour la chapelle des Tedaldi, il rapporte aussi que:

«[...] les couleurs sont si bien fondues et il est certain que Piero maîtrisait parfaitement la technique de la peinture à l'huile.»<sup>609</sup>

Mais surtout, le biographe prend la peine de préciser que Piero opte pour la technique à l'huile:

«[...] après avoir vu certaines œuvres de Léonard [...]»<sup>610</sup>

Cette précision permet de glisser d'un niveau strictement technique à celui d'un bref discours sur le style. Vasari précise en effet que:

«Piero, en admiration devant cette technique, cherchait à l'imiter, mais il resta toujours fort éloigné de son [celui de Léonard] style [...]»<sup>611</sup>

Si Piero parvient à imiter les recettes de Léonard, il ne réussit pas à s'approcher de son style (ni d'aucun autre d'ailleurs). La brièveté du propos sur le style à proprement parler ne doit pas nous étonner. Le véritable intérêt de Vasari va à la singularité et à l'originalité des «trouvailles extravagantes» de l'artiste.<sup>612</sup> Le discours s'organise selon deux axes. D'un côté, Vasari insiste sur la *petite* dimension des œuvres de Piero, ainsi que sur la petite taille des personnages qui les peuplent ou la singularité des *détails* qui les agrémentent.<sup>613</sup> De l'autre, il souligne le caractère absolument original des inventions de l'artiste. A deux reprises, il mentionne le caractère «impossible» des créations fantasques issues de son imagination (fig. 57). Une phrase nous intéresse particulièrement, dans la mesure où elle synthétise parfaitement la pensée de Vasari au sujet de l'art de Piero:

«Dans tout ce qu'il a fait, on *retrouve* son esprit curieux et original; sa propre subtilité a su saisir les subtilités les plus aiguës de la nature.»<sup>614</sup>

---

<sup>609</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, respectivement p. 89 et p. 88.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> On ne compte pas moins de quatre occurrences de *piccola-piccole*. Vasari évoque également une *tavoletta* ou des *figure non molte grandi*.

<sup>614</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 89.

De manière emblématique, Vasari affirme ainsi que l'esprit abstrait de l'artiste se répercute dans son art. A en croire le récit vasarien, l'excentricité de Piero a un double effet sur sa pratique artistique: d'une part, son tempérament ne s'accompagne pas de l'acquisition d'un style propre; de l'autre, il produit un goût des formes particulières et un amour des détails les plus extravagants.

Du patriarche, passons au cadet de la famille excentrique. Le fait que Vasari présente Jacone comme un artiste sans œuvres est beaucoup plus révélateur que les commentaires généraux dont il gratifie sa production de jeunesse. Dans le premier paragraphe qu'il consacre à l'artiste, Vasari se contente ainsi de dire que:

«[...] il dessinait très bien et avec une grande fermeté.»<sup>615</sup>

La description vasarienne des dessins du jeune Jacone mérite toutefois un commentaire:

«Il donnait à ses figures des postures bizarres et fantastiques [...]»<sup>616</sup>

Le lexique est proche de la présentation vasarienne du *corpus* de Piero. Au vu des dessins conservés de l'artiste, on y voit actuellement plutôt des affinités avec les expérimentations graphiques de Pontormo. La version italienne du fragment est particulièrement intéressante:

«[...] *fu molto bizzarro e fantastico nella positura delle sue figure* [...]»<sup>617</sup>

De manière troublante, et contrairement à la traduction de Chastel, les figures ne sont pas directement présentées comme bizarres. Au contraire, c'est Jacone lui-même (*fu molto bizzarro* etc.) qui est décrit comme tel. Et la manière dont il dispose ses figures ne fait que refléter sa propre étrangeté. Comme dans le cas de Piero, on trouve ici la trace d'une possible influence de l'excentricité de l'artiste sur sa production, même si cet impact ne relève pas strictement du style (dans le cas de Jacone, Vasari s'intéresse surtout à son manque d'œuvres; dans celui de Piero, il décrit son *manque* de style, ainsi que ses trouvailles iconographiques).

---

<sup>615</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 261.

<sup>616</sup> *Ibid.*

<sup>617</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 403.

La situation se présente sous un jour un peu différent dans le cas de Pontormo, dont la biographie est nettement placée sous le signe de la *maniera* (le terme revient à trente-trois reprises). Historiquement, Pontormo est rattaché au style maniériste. Plus spécifiquement, il est l'incarnation parfaite de la première phase de son développement, marquée par l'expérimentalisme et la révolte contre l'idéal d'harmonie classique de la Renaissance. De son côté, Vasari en incarne la seconde phase, dans laquelle le maniérisme s'est quelque peu figé dans des formules très élégantes et stéréotypées.<sup>618</sup> Son art, loin des expérimentations et des excès pontormiens coïncide alors avec l'art officiel de la cour, au service de la puissance médicéenne.

En tant que le plus grand interprète de l'expérimentation anti-classique, Pontormo est jugé de manière très sévère par le biographe. Comme nous l'avons mentionné, ses œuvres de jeunesse constituent cependant une exception: Vasari les admire et fait appel à Raphaël et à Michel-Ange pour en faire les louanges. Mais ses œuvres de maturité et de vieillesse sont perçues négativement. De plus, Vasari omet de mentionner le nom de Pontormo (à côté de ceux de Léonard, Giorgione, Fra Bartolomeo, Raphaël, Andrea del Sarto, Corrège, Parmesan ou encore et surtout Michel-Ange) dans la Préface au 3<sup>ème</sup> Age des *Vies*.

De manière générale, on peut dire que Vasari lie expressément les excès artistiques de Pontormo à son tempérament mélancolique. C'est parce qu'il est enfant de Saturne, qu'il se distille le cerveau à la recherche de solutions inédites, qu'il est sans cesse insatisfait ou qu'il s'enferme pour travailler dans le plus grand secret. Cette cohérence est clairement affirmée à propos de son travail à la chartreuse de Galluzzo. Vasari y situe le changement stylistique de l'artiste, parce que le lieu correspond à son tempérament. On peut relever aussi que Vasari place les idées étranges de Pontormo à Galluzzo sous le signe de son «instabilité mentale».<sup>619</sup>

Plus précisément, Vasari établit une distinction nette entre ce qui relève purement du style et ce qui relève du motif dans la *Vie* de Pontormo. Encore une fois, nous devons revenir à la chartreuse, origine du déclin stylistique de l'artiste et frontière entre le fini et le non fini de ses œuvres. Vasari ne ménage pas ses critiques au sujet des fresques réalisées. Il prend la peine de commenter longuement la cause de leur étrangeté:

---

<sup>618</sup> Voir Antonio PINELLI pour les questions relatives à la définition du maniérisme, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI<sup>e</sup> siècle*, [1993], trad. fr., Paris, 1996.

<sup>619</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 132.

«Il venait depuis peu d'arriver à Florence une grosse quantité d'estampes originaires d'Allemagne, gravées au burin avec une rare finesse par Albert Dürer, le grand peintre allemand, remarquable graveur sur bois et sur cuivre; il y avait, entre autres, des *Scènes de la Passion* en grand et petit format, d'une qualité de taille aussi parfaite que possible pour la beauté, la diversité des attitudes et l'invention. Pour ses scènes de la *Passion du Sauveur* sur les murs du cloître, Jacopo eut l'idée de recourir à ces compositions de Dürer, fermement convaincu de plaire, non seulement à lui-même, mais aussi à la majorité des artistes florentins, tous d'accord et unanimes pour affirmer la beauté de ces gravures et la supériorité d'Albert. Il se mit donc à imiter ce style en cherchant à donner à ses figures la vivacité et la diversité d'expressions propres à Albert; il s'y employa avec tant d'énergie que la délicatesse qui avait donné à son premier style son naturel doux et gracieux fut altérée sous l'effet de cette préoccupation et de cet effort nouveaux; elle faiblit si bien sous le choc de ce style allemand que, dans toutes ses œuvres, si belles soient-elles, on ne retrouve presque plus rien de la qualité et de la grâce dont il avait jusque là doté ses figures.»<sup>620</sup>

Ainsi, c'est à la mauvaise influence de Dürer qu'incombe l'étrangeté des fresques pontormiennes de Galluzzo (fig. 58 et fig. 59). Les choses ne sont toutefois pas aussi simples et il convient de relire le fragment de manière attentive. Dans un premier temps, Vasari fait l'éloge du maître allemand. Tour à tour, il met en avant la «finesse» de son burin, ainsi que la grandeur et l'aspect «remarquable» du graveur. Evoquant ensuite ses *Scènes de la Passion*, il en souligne avec admiration «la beauté, la diversité des attitudes et l'invention» (*bellezza, varietà d'abiti et invenzione*). A strictement parler, il n'est pas question de style ici. Ce n'est qu'au moment d'évoquer la reprise pontormienne de Dürer que ce dernier intervient:

«Il [Pontormo] se mit donc à imiter ce style.»

L'aspect stylistique de la reprise est confirmé un peu plus loin:

«[...] la délicatesse qui avait donné à son premier style son naturel doux et gracieux fut *altérée* [...] ; elle *faiblit* si bien sous le choc de ce style allemand [...].»

On assiste à un changement de ton radical: alors que Vasari admire les *invenzioni* de Dürer, il reproche à Pontormo de reprendre la *maniera* du maître allemand (*imitare quella maniera*)<sup>621</sup>. Entre les lignes, on comprend que le biographe aurait accepté que Pontormo imite les motifs

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>621</sup> Les différents fragments en italien sont tirés de [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 5, p. 320.



de Dürer (qu'il s'agisse de la mise en place du sujet, de la composition ou des personnages), mais qu'il ne peut pas tolérer l'abandon du beau style italien au profit du style barbare des Allemands. La critique vasarienne du nouveau style de Pontormo se fait plus virulente encore dans la suite du fragment:

«Il peignit à côté de l'entrée du cloître le *Christ au jardin des Oliviers*, avec les ténèbres nocturnes si bien illuminées par la lune qu'on dirait presque le jour; le Christ est en prière, à quelques pas dorment Pierre, Jacques et Jean, peints dans un style étonnamment semblable à celui de Dürer. Un peu plus loin, Judas amène les Juifs; sa face est si bizarre, les mines de tous ces soldats si étranges, si proches du style allemand que le spectateur est saisi de pitié devant la naïveté de cet homme obstiné à acquérir avec tant de soin et de labeur ce que les autres évitent et veulent oublier, et tout cela pour se défaire d'un meilleur style qui séduisait infiniment tout le monde. Pontormo ignorait-il qu'Allemands et Flamands viennent ici apprendre le style italien qu'il s'efforçait avec tant de peine d'abandonner comme s'il était mauvais?»<sup>622</sup>

De manière subtile, on glisse du cas particulier de Pontormo à l'affirmation de la supériorité de l'art italien face à l'art allemand. Fort de cette conviction, Vasari revient toutefois à Jacopo et conclut par une petite leçon d'imitation:

«Personne ne doit croire que Jacopo est à blâmer pour avoir imité *certaines trouvailles* des compositions d'Albert Dürer. Là n'est pas l'erreur, beaucoup de peintres l'ont fait et continuent à le faire. Seulement il adopte *tous les aspects du style allemand* [...]; il aurait dû l'éviter en ne recourant qu'aux trouvailles particulières, puisqu'il possédait à fond la grâce et la beauté du style moderne.»<sup>623</sup>

La distinction – défavorable à Pontormo – entre invention et manière n'est jamais plus clairement affirmée que dans ce passage. Par le biais de ce recours abusif à l'œuvre de Dürer, mais aussi par l'évocation des recherches excessives, de l'inachèvement ou de la destruction d'œuvres, Vasari condamne lourdement l'art du peintre excentrique. Plus encore, il fait en sorte de suggérer un rapport pervers entre son tempérament mélancolique et ses extravagances artistiques.

---

<sup>622</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 132.

<sup>623</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

Au vu de ce que nous avons énoncé précédemment, nous voyons émerger une possible réponse à la question de l'existence d'un art proprement excentrique: si la triade partage bien un style commun, ce dernier n'est pas tangible et dédouble le motif de l'absence ou de la disparition des œuvres. A en croire Vasari, la triade ne partage pas un style, mais un commun manque de style. Ce *style en creux* s'explique dans le contexte de la présentation négative de la famille excentrique. De manière exemplaire, Vasari y trouve un moyen puissant de stigmatiser des artistes trop fervents d'expérimentations, trop souvent perdus dans leurs élucubrations, toujours à la recherche de solutions nouvelles et sans cesse insatisfaits de leurs découvertes. Réprouvant le non-conformisme qu'ils cultivent, Vasari les sanctionne en les privant du bien le plus précieux pour des artistes dignes de ce nom. Dépossédés de manière propre, ils sont condamnés à butiner de style en style selon l'œuvre à laquelle ils travaillent.

Nous avons évoqué déjà le rapport que Piero di Cosimo entretient avec l'art de Léonard. On se souvient que le biographe raconte que l'excentrique peine à s'approcher du style du peintre de Vinci, alors même qu'il parvient à en reproduire la technique. Relisons le fragment:

«Piero, en admiration devant cette technique, cherchait à l'imiter, mais il resta toujours fort éloigné de son style, ainsi que de tout autre, car on peut dire qu'il en changeait presque chaque fois qu'il faisait quelque chose.»<sup>624</sup>

L'instabilité stylistique est encore plus marquée dans le cas de Pontormo. De manière programmatique, le début de sa *Vie* est marqué par la succession rapide de plusieurs maîtres. Il est placé tour à tour chez Léonard de Vinci, chez Mariotto Albertinelli, chez Piero di Cosimo et chez Andrea del Sarto, ce qui rappelle les tribulations de Morto da Feltro à travers toute l'Italie.

La situation se complique par la suite. Au sujet du décor de la chapelle Capponi, Vasari rapporte notamment:

«[...] il est manifeste que l'esprit de Jacopo était sans cesse à la recherche de nouveaux concepts et de solutions inédites, sans jamais s'en satisfaire ni s'y tenir.»<sup>625</sup>

Puis, au sujet de la Vierge et de l'ange *de l'Annonciation* de la même chapelle:

---

<sup>624</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 85.

<sup>625</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 135.

«Tous deux sont tellement tarabiscotés qu'il est visible, comme je l'ai dit, que ce cerveau bizarre n'était jamais satisfait.»<sup>626</sup>

Dès lors que Pontormo est présenté comme un éternel insatisfait, il est logique qu'il multiplie les sources d'inspiration. Nous avons déjà commenté de quelle manière il fraie avec l'œuvre de Dürer. Evoquons ici l'autre grande source de Pontormo: Michel-Ange. Encore une fois, la mise en scène vasarienne suit une courbe nettement descendante. Au début de la *Vie* de Pontormo, Vasari recourt à Michel-Ange pour faire l'éloge du jeune peintre et lui prédire un avenir brillant.

C'est sous la forme de dessin que le divin artiste réapparaît dans la *Vie* de Pontormo. Vasari rapporte que Michel-Ange réalise un carton représentant le *Christ apparaissant à Madeleine* pour le marquis del Vasto (on situe le carton au début des années 1530).<sup>627</sup> A la demande du dessinateur, convaincu que personne ne peut le faire mieux que lui, Pontormo est chargé de traduire le dessin en peinture. Attestant du respect michélangélesque pour Jacopo, cet épisode se conclut par un succès:

«Jacopo s'acquitta à la perfection de cette tâche, et la peinture fut estimée exceptionnelle tant pour la grandeur du dessin de Michel-Ange que pour le coloris de Jacopo.»<sup>628</sup>

Loin d'être anodin, cet épisode a plusieurs conséquences:

«La considération de Michel-Ange pour Pontormo et le soin avec lequel celui-ci transposait en peinture les cartons de Michel-Ange conduisirent Bartolomeo Bettini à demander à Michel-Ange, son grand ami, le carton d'une *Vénus nue embrassée par Cupidon* pour que Pontormo en fit une peinture [...].»<sup>629</sup>

Encore une fois, le rapport entre Pontormo et Michel-Ange est évoqué de manière positive. Non seulement, il témoigne de la considération et de la confiance du divin artiste pour Jacopo, mais il donne encore à ce dernier l'occasion de réaliser une œuvre très réussie:

---

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> Trois tableaux d'après le carton (perdu) de Michel-Ange nous sont parvenus. Celui de Pontormo se trouve actuellement dans une collection privée milanaise. Voir Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, pp. 215- 216 (n° 69).

<sup>628</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 137.

<sup>629</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

«Jacopo reçut le carton et fit à son aise un merveilleux tableau [...]; tout le monde le sait sans que j'y ajoute mes éloges.»<sup>630</sup>

Un rebondissement inattendu vient toutefois entacher le succès de Pontormo. Dans un imbroglio complexe, le tableau finit par échapper à Bettini, à qui il était pourtant destiné. Même si Vasari atténue la responsabilité de Pontormo dans cette affaire, il raconte que:

«Michel-Ange [...] en fut peiné pour son ami et en voulut à Jacopo [...].»<sup>631</sup>

L'évocation du désappointement de Michel-Ange anticipe la propre déception de Vasari face aux œuvres de Pontormo, inspirées par l'artiste divin. Il est vrai que la transposition des cartons de Michel-Ange a une seconde conséquence très importante:

«[les dessins] enthousiasmèrent Pontormo et éveillèrent en lui la volonté de suivre et d'imiter par tous les moyens, selon ses capacités, le style de cet illustre artiste.»<sup>632</sup>

Non content de transposer les dessins du maître en couleurs, Pontormo veut ainsi suivre et imiter Michel-Ange dans ses propres créations. Ce faisant, il entre en concurrence avec son modèle. Selon Vasari, Pontormo ne se montre pas la hauteur et son ambition le conduit tout droit à l'échec de Saint-Laurent.

La réception de ce décor peint permet d'ailleurs au biographe de thématiser radicalement l'absence de style de Pontormo. Alors que celui-ci pense réaliser un chef-d'œuvre (il veut faire mieux que ses œuvres antérieures et surtout, mieux que Michel-Ange), ses fresques se transforment en un exercice de transgression raté. Nous avons déjà signalé le plaisir que Vasari prend à détailler les erreurs et les lacunes de Pontormo dans l'église médicéenne. Prenons enfin le temps de lire sa critique dans son intégralité:

«[...] il n'a tenu compte, me semble-t-il, ni de l'ordre de la narration, ni de la mesure, ni du temps, ni de la nécessité de varier les visages et les couleurs des chairs, bref il n'a respecté aucune règle, aucune proportion, aucune exigence de la perspective.»<sup>633</sup>

---

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 143.

De manière significative, la fresque est abordée uniquement par la négative<sup>634</sup> : il n'y a ni ordre, ni mesure, ni temps, ni variation des visages et des couleurs (fig. 60). Pire encore, Pontormo ne respecte aucune règle, aucune proportion, aucune perspective et s'oppose aux canons de l'art classique tels qu'énoncés notamment par Vasari dans la *Préface* au 3<sup>ème</sup> Age.<sup>635</sup> Les propos vasariens signalent l'absence même de style de Pontormo. Ils indiquent aussi que l'œuvre ne relève d'aucun genre ni d'aucune catégorie connus. Par retranchement, Vasari dit ce que les fresques ne sont pas, mais il échoue à cerner ce qu'elles sont.

La suite de la description de Saint-Laurent recourt moins directement à des formulations négatives (Vasari y indique pourtant qu'il ne «comprend *rien*» au décor). Son discours reste toutefois très critique:

«Il a placé partout des nus suivant un ordre, un dessin, une invention, une composition, avec des couleurs et une peinture selon son goût; et ceci avec tant de mélancolie, si peu de plaisir pour le spectateur, que je préfère, puisque tout peintre que je suis, je n'y comprends rien, laisser chacun libre de son jugement. Autrement, je crois que j'y perdrais la raison et que je m'embrouillerais, exactement comme il a cherché – me semble-t-il – pendant onze ans à s'embrouiller lui-même, et le public avec lui, avec de pareilles figures.»<sup>636</sup>

La clef de ce fragment se situe dans l'évocation de la «mélancolie». Si la formule n'est pas grammaticalement négative, Vasari convoque ici tout un arrière-plan théorique. Alors que le biographe ne remet pas en question la relation topique entre génie et mélancolie, il s'oppose cependant à Marsile Ficin dans la mesure où il choisit d'insister sur les effets délétères de Saturne, en termes d'excès et d'étrangeté. En disant que le décor de Saint-Laurent est marqué par «tant de mélancolie», il indique précisément son aspect transgressif et singulier. Non content de signaler que les fresques ne correspondent à rien de connu et qu'elles n'entrent dans aucune catégorie, il tente d'expliquer l'impossibilité de les définir: marquées par la mélancolie, les fresques sont à la fois *trop* (remplies ou embrouillées) et *trop peu* (respectueuses des règles de la belle manière). En même temps qu'elle permet de saisir – par contraste – le décor pontormien dans sa singularité, l'évocation de la mélancolie crée un lien

---

<sup>634</sup> Voir à ce propos l'excellent texte de James ELKINS, *In an Oppressive Atmosphere: Pontormo's Last Thoughts on Food, Drawing, and Criticism*.

<sup>635</sup> Il s'agit de la *regola*, de l'*ordine*, de la *misura* et du *disegno*.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 143.

indissoluble entre l'art informe et indescriptible de Saint-Laurent et le tempérament saturnien de son créateur.

La critique est encore plus éclatante dans la conclusion de la description. Sur un ton moralisateur, Vasari s'en prend ouvertement à l'art de Pontormo:

«[...] là où il avait espéré dépasser toutes les peintures existantes, il n'atteignit même pas, et de loin, ses propres ouvrages antérieurs. On constate ainsi que celui qui veut trop en faire et forcer la nature porte atteinte aux qualités que celle-ci avait généreusement octroyées.»<sup>637</sup>

La mélancolie de Pontormo est indirectement mise en cause ici. Poussant l'artiste à «trop en faire» dans la recherche et l'imitation des maîtres, son tempérament l'a privé d'un style personnel et mesuré, alors même que ses premières œuvres étaient prometteuses et dévoilaient un vrai talent naturel. Inhibant le développement d'un style personnel, c'est également la mélancolie qui empêche Pontormo d'aller au bout de ses œuvres.

Si Vasari blâme le manque de style et le peu de réussite de Pontormo, il critique également sa volonté de *trop faire* et ses *efforts démesurés*. Vasari ne dit pas autre chose lorsqu'il désapprouve le fait qu'il place «*partout des nus*» ou qu'il s'«*embrouille*» lui-même à Saint-Laurent.<sup>638</sup>

Ces abus ne sont pas propres à Pontormo. Vasari joue au contraire sur ce motif afin de décrire l'art de tous les membres de la triade. Alors que la mélancolie empêche Piero, Pontormo et Jacone de développer un style individuel, elle prend parfois la forme d'un *excès de style*. La dichotomie trop/ trop peu, dont nous avons déjà révélé la présence au niveau du portrait comportemental des excentriques, intervient ainsi également dans la description de l'art de la triade. Et alors que la «*belle manière*» marquée par la grâce coïncide avec les belles manières et la *sprezzatura* du courtisan, la «*non belle manière*» de Piero et de Pontormo correspond à un comportement asocial, solitaire, excentrique et bestial.

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>638</sup> Au-delà de l'église médicéenne, le motif de l'excès d'art pontormien revient à plusieurs reprises. Ainsi, Vasari critique ses «*solutions tarabiscotées*» et ses «*inventions capricieuses*». Voir *ibid.*, respectivement p. 132 et p. 133.

### 3. Obsession auto-réflexive

En considérant le style, non en tant que manière picturale, mais dans le sens large de démarche artistique, on peut voir se dessiner une ligne propre aux excentriques. Selon Vasari, la communauté excentrique partage une conception de la peinture comme investigation auto-référentielle. Dans cette perspective, Piero et les siens ne considèrent pas l'art comme un outil au service du pouvoir, mais comme une discipline d'auto-investigation, au même titre que la philosophie (on peut repenser ici à l'insistance vasarienne sur la barbe et la «vie en philosophe») ou la poésie. Peintre courtisan et académicien convaincu, Vasari désapprouve ce point de vue. Pour lui, les buts de l'art sont et doivent rester sociaux. Il condamne alors la pratique excentrique, qui trouve ses propres buts et ses propres justifications en elle.

Profondément personnel, l'art excentrique se distingue par sa subjectivité débordante. Selon les termes de Vasari, celle-ci prend tour à tour l'apparence de la *fantasia* (Piero di Cosimo) et du *capriccio* (Pontormo). Au cours du texte vasarien, fantaisie et caprice apparaissent essentiellement sous deux formes.

On peut mentionner d'abord l'introduction d'écarts volontaires et significatifs, c'est-à-dire d'aspects singuliers relevant de la présence de l'artiste dans le sujet énoncé par son œuvre.<sup>639</sup> Piero di Cosimo en constitue l'illustration parfaite. Nous avons mentionné déjà l'intérêt vasarien pour les détails extraordinaires de ses œuvres, ainsi que l'insistance du biographe sur leur petite dimension. Il convient de préciser maintenant le caractère même des trouvailles du peintre excentrique. Vasari est explicite à ce sujet, puisant tous ses qualificatifs dans le champ lexical de la fantaisie: des adjectifs tels que «extravagant», «fantasque», «bizarre», «inattendu», «original», «étrange» ou «extraordinaire» ponctuent la description. D'autres qualificatifs complètent ce panorama et contribuent au climat d'étrangeté des œuvres de Piero. Cette fois, «laideur» et «difformité» sont les maîtres-mots de la description, mais on peut signaler aussi la présence de termes tels que «horreur», «malformation» ou «monstre».

C'est d'ailleurs dans la réalisation des monstres que les écarts de Piero s'expriment le mieux. Ainsi en est-il de la scène illustrant Marguerite sortant du ventre du dragon (prédelle perdue

---

<sup>639</sup> Nous reprenons la terminologie de Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*. L'auteur considère comme «écart» la marque portée par le sujet de l'énonciation dans le sujet énoncé. Il étudie longuement le cas de Piero di Cosimo : voir *ibid* ainsi que «Après Panofsky. Piero di Cosimo, peintre», pp. 135-150.

du tableau de *Notre-Dame* pour la chapelle Tedaldi dans l'Eglise des Servites). Vasari prend soin de préciser que la scène est petite. Sa curiosité est ensuite attirée par le ventre du dragon, dont il dit qu'il est:

«[...] si difforme et si laid que je ne pense pas que l'on puisse faire mieux dans le genre.»

Le biographe poursuit par un commentaire général:

«Je crois que personne n'a jamais approché Piero, même de loin, dans la représentation et même la conception de semblables horreurs.»

Il évoque ensuite le monstre que Piero a offert à Julien de Médicis (l'œuvre est perdue):

«[le] monstre marin dont la difformité était tellement extravagante, bizarre, fantastique qu'il paraît impossible que la nature ait pu créer des malformations si étranges.»<sup>640</sup>

De manière caractéristique, c'est le mélange de petite taille, de fantaisie et de laideur qui fait la particularité de l'art du peintre excentrique. Alors que Vasari est inévitablement attiré par ces détails monstrueux, il est très révélateur de constater que le biographe raconte un épisode similaire au sujet de Piero lui-même. En début de *Vie*, il rapporte l'habitude qu'a l'artiste:

«[...] d'aller voir les anomalies que les hasards de la nature engendrent [...].»<sup>641</sup>

Présentée explicitement comme mélancolique et excentrique, cette pratique de Piero trouve un écho dans l'art même du peintre et coïncide avec les nombreux détails bizarres qui font la particularité de son œuvre.

Il est également intéressant de constater que la démarche de Piero entre aussi en résonance avec l'approche que ses peintures exigent de la part du spectateur. Au vu de leur petite dimension et de leur caractère de détail, seul un observateur attentif peut en percevoir toutes

---

<sup>640</sup> Pour ces trois citations, voir [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 88.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 85.



les merveilles. C'est ce qui fait dire à Daniel Arasse qu'il faut regarder «de près» comment le peintre travaille.<sup>642</sup> Cette proximité n'est pas pure rhétorique. Elle est encouragée par la situation particulière des œuvres, dans l'intimité de la demeure de certaines des plus grandes familles de Florence.<sup>643</sup>

Si les œuvres de Piero exigent qu'on les regarde de près, elles nécessitent également qu'on s'y arrête. Un spectateur pressé ne verrait rien de leurs particularités, tant il est vrai qu'elles se dévoilent à la limite de la lisibilité, de la visibilité. On retrouve alors la description que Vasari donne des propres habitudes de Piero. Peu après avoir mentionné que l'artiste parcourt la nature à la recherche d'anomalies, il indique en effet qu'il:

«[...] *s'arrêtait* parfois pour contempler un mur où s'étaient des crachats de malades [...].»

«*Fermavasi talora a considerare un muro dove lungamento fusse stato sputato da persone malate* [...].»<sup>644</sup>

La version italienne du fragment est encore plus explicite, puisque la durée sous-entendue par l'arrêt de Piero se prolonge dans le temps (*lungamento*) des crachats. La réaction de Piero, au cours de ses explorations de la nature, mérite également un commentaire. Selon Vasari,

«[...] il en tirait un contentement, une satisfaction qui le mettaient hors de lui [...].»<sup>645</sup>

La satisfaction éprouvée par l'artiste au cours de cet exercice se répète au moment de la création même de l'œuvre. A propos des scènes peuplées de petits personnages que Piero exécute pour Francesco del Pugliese, on apprend ainsi que:

«[i]l est impossible de rendre par des mots la diversité de toutes les créations fantasmagoriques de son imagination *qu'il s'est plu* à peindre dans ces scènes [...].»<sup>646</sup>

---

<sup>642</sup> Daniel ARASSE, «Après Panofsky. Piero di Cosimo, peintre», p. 136.

<sup>643</sup> Parmi elles, Vasari nomme notamment les del Pugliese et les Strozzi.

<sup>644</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 85 et [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)] vol. 4, p. 62.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 88.

Après la phase préparatoire, destinée à stimuler l'imagination du peintre, et la réalisation à proprement parler de l'œuvre, le plaisir de Piero se répercute chez son spectateur. Vasari rapporte ainsi que l'artiste est très recherché par les jeunes nobles, pour l'organisation des mascarades du carnaval. Au sujet du char de la Mort, réalisé dans le plus grand secret, il dit encore qu'il:

«[...] séduisit tous les esprits [...].»<sup>647</sup>

Fascinant la population florentine, cette œuvre présente un cas limite, tant le plaisir provoqué par sa contemplation est de nature ambiguë:

«Elle ne plut pas, comme les autres, pour sa beauté mais au contraire pour ce qu'elle avait d'étrange, horrible et inattendu [...].»<sup>648</sup>

De manière inhabituelle, la laideur est à l'origine de la satisfaction du public. A l'image de ce cas exemplaire, le plaisir engendré par les œuvres de Piero est souvent transgressif.

Si la transgression provoque le plaisir ou si ce dernier est lui-même transgressif dans le cas de Piero, la situation est moins favorable dans celui de Pontormo. Revenons au décor mis en place à Saint-Laurent. Marqué par le non respect des règles et la confrontation à Michel-Ange, il constitue l'œuvre transgressive par excellence. Or, la réception vasarienne est sans équivoque: il n'y a que confusion et embrouillement. Le spectacle des fresques est si déroutant, qu'il affirme à deux reprises qu'il n'y comprend rien. Pire encore, face à l'aspect mélancolique du décor, il évoque le «peu de plaisir»<sup>649</sup> ressenti par le spectateur et préfère renoncer à contempler les fresques, de peur de devenir fou.

Comment comprendre que Vasari prenne plaisir à contempler les transgressions de Piero, alors qu'il condamne sans appel celles de Pontormo? Une réponse semble s'esquisser au vu de ce que nous avons dit précédemment. Dans le cas du premier, l'excentricité et la mélancolie prennent la forme d'un manque de style et de trouvailles iconographique. Si celles-ci sont parfois laides et toujours étranges, elles ne mettent pas en danger les canons vasariens et peuvent donc être sources de plaisir. Au contraire, la mélancolie pontormienne se répercute

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>649</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 143.

dans son art sous la forme d'un excès de style ou d'une interrogation abusive du style et de la pratique artistique conventionnels. Marqué par une telle démarche réflexive, l'art de Pontormo présente un danger pour la tradition et les normes canoniques dont Vasari se fait l'écho. En tant que tel, il ne peut qu'être sévèrement condamné par le biographe.

Il faut relever ici que le *corpus* de Pontormo n'est cependant pas dépourvu de trouvailles plaisantes. Dans son cas, elles prennent la forme particulière de l'auto-insertion. On peut s'étonner que Vasari s'intéresse aussi peu à cet aspect du travail du peintre. Peut-être est-il tout simplement trop occupé à observer le style et la manière de l'artiste pour faire de telles observations. Relevons d'ailleurs que la seule fois où il repère une trace «auto-référentielle» dans le *corpus* pontormien (sous la forme du portrait de Bronzino, dans le *Joseph en Egypte*) il passe complètement à côté des nouveautés formelles et stylistiques du panneau.

Si Vasari avoue lui-même ne rien comprendre au décor de Saint-Laurent, on peut admettre que, dans les œuvres précédentes, il n'y voit rien car les formes sont trop compliquées. Ainsi en est-il du retable pontormien de la chapelle Capponi (1525-1528, fig. 61):

«Cherchant de nouveaux effets, il le fit sans ombres, dans un coloris si clair et si peu contrasté que l'on distingue à peine les lumières d'avec le demi-teintes, et celles-ci d'avec les ombres. Ce tableau représente le *Christ mort* qui, déposé de la croix, est porté au tombeau: la Vierge s'évanouit, entourée des Saintes-Femmes...»<sup>650</sup>

Très clairement, l'attention du biographe se focalise sur les nouveaux effets et la manière étrange de cette peinture (fig. 62). Ce n'est d'ailleurs que dans un second temps qu'il mentionne ce que le retable «représente».

La façon même dont Vasari expose le sujet du tableau laisse entendre que sa lecture et sa compréhension ne vont pas de soi. Le biographe voit le Christ; il repère la Vierge et les Saintes-Femmes, mais peine à comprendre la relation qui unit les personnages. La ponctuation renforce d'ailleurs l'impression éclatée de la description. De même, Vasari semble peiner à définir la scène représentée dans le tableau: le Christ mort déposé de croix est porté au tombeau, pendant que la Vierge s'évanouit au milieu des Saintes-Femmes. Or, entre la croix et le tombeau, l'iconographie de la Renaissance articule la dramaturgie en trois actes,

---

<sup>650</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

soit la descente de croix, la *pietà* et la mise au tombeau.<sup>651</sup> De quel moment s'agit-il ici? Vasari ne le précise pas.

Aujourd'hui encore les spécialistes de Pontormo ne parviennent pas à se mettre d'accord sur le statut de la scène représentée et hésitent entre une déposition, une mise au tombeau et un moment transitoire entre les deux. A la suite de Vasari, il semble bien que les chercheurs modernes soient aveuglés par les choix formels de Pontormo. Il y a bien sûr les couleurs et le manque d'ombre des chairs et des draperies. Le trouble vient aussi du climat d'apesanteur étrange installé par le peintre. Partout, les corps semblent dépourvus de poids. Morcelés, ils se superposent jusqu'à priver la scène d'horizon. Pour renforcer encore l'aspect énigmatique de l'image, Pontormo tend à gommer les sexes et idéalise le tracé des acteurs et figurants, tous d'une beauté incroyable. Outre la forme étrange du retable, l'absence de tombeau ou de référence à un lieu défini et la présence d'un petit nuage doivent également être mentionnés comme éléments opacifiant le mystère de l'image.

Nous ne souhaitons pas entrer ici dans le vaste débat concernant le statut de la scène représentée. Notre intérêt se limite au personnage au turban vert que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder dans la partie consacrée à la peinture de *Joseph en Egypte*.<sup>652</sup> Alors que Vasari n'en dit rien, la critique actuelle est unanime pour reconnaître que Pontormo y projette sa propre physionomie.<sup>653</sup>

La genèse du retable est bien connue, grâce à un dessin préparatoire d'ensemble (Christ Church Library d'Oxford, fig. 38). La pensée de Pontormo y est déjà cristallisée. Elle sera cependant soumise à de légères modifications au moment de la réalisation de la version peinte. En haut à gauche, Jacopo remplacera l'échelle par un nuage, supprimant ainsi toute trace narrative. Il faut souligner également le flou entourant le personnage de droite, à l'endroit où apparaîtra l'homme au turban vert. On y trouve bien à sa place l'esquisse d'une tête, mais elle se réduit à un contour peu individualisé. Si Pontormo laisse cette partie dans le

---

<sup>651</sup> Nous empruntons cette remarque à Jean-Claude LEBENSZTEJN à qui l'on doit une très belle étude sur la chapelle. Voir *Jacopo da Pontormo*, p. 271. L'auteur propose de confronter les lectures essentielles (surtout Shearman 1971 et Steinberg 1974) à son propre point de vue sur la chapelle. Il donne également la bibliographie récente sur la question.

<sup>652</sup> La littérature spécialisée a pris l'habitude de nommer ce personnage «l'homme au béret vert». Il semble pourtant bien s'agir d'un turban, ce qui correspondrait mieux à l'esprit de la scène (tous les autres personnages sont enturbannés) et justifierait mieux l'excès d'étoffe visible sur la droite de la tête du personnage.

<sup>653</sup> Pour l'état de la question sur cet autoportrait, nous renvoyons à Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 320.

vague, il lui consacre un dessin indépendant (Florence, Uffizi, 6587F) (fig. 63). Dans un cadrage serré, on y voit une étude détaillée du visage et du buste du futur homme au turban. La seule différence entre dessin et retable concerne justement l'ajout de l'étoffe.

A l'écart du groupe de la déposition et regardant vers l'espace du spectateur, le visage du retable s'inscrit clairement dans la rhétorique du portrait. Sur la base des autoportraits attestés<sup>654</sup>, les spécialistes reconnaissent Pontormo lui-même. Cette insertion de l'auteur se distingue de la tradition auto-représentative. Le peintre ne se contente pas ici de glisser ses traits sous le visage d'un figurant. Au contraire, il joue le rôle d'un acteur à part entière auquel la Bible<sup>655</sup> accorde d'ailleurs une large place: Pontormo choisit d'être Joseph d'Arimatee, l'homme à qui Pilate remet le corps du Christ en vue de son ensevelissement.

Remarquons encore la délicatesse du visage de l'homme au turban. Pour s'accorder à l'esprit du panneau, Pontormo adoucit un peu ses traits. Malgré l'idéalisation à laquelle il soumet son propre visage, il reste reconnaissable. Comme le dit joliment Jean-Claude Lebensztein, «Jacopo s'est maquillé, mais non grimé».<sup>656</sup> Ce «maquillage» est une constante des autoportraits de Pontormo. Toujours, il conserve ses traits essentiels, mais les camoufle de manière chaque fois nouvelle sous ceux de ses personnages. Le résultat est troublant: de nombreuses créatures ressemblent à l'artiste et se ressemblent entre elles, tout en étant pourtant différentes.<sup>657</sup>

L'*Adoration des Mages* (1519-1520, Florence, Palazzo Pitti) constitue un excellent exemple de ces variations sur le même thème. Le personnage à l'extrême gauche pourrait être une insertion du peintre (fig. 64). On y retrouve en tout cas les oreilles décollées, le front large, le nez busqué ou la barbe pointue. De plus, un peu à l'écart du reste du groupe, il regarde en direction du spectateur. Cette interprétation ne fait pourtant pas l'unanimité et Doris Wild trouve que la figure est trop laide et trop vieille pour être Pontormo.<sup>658</sup> Sa relative vieillesse et

---

<sup>654</sup> Le dessin conservé à Florence (Horne Foundation 5542) et intitulé par Janet COX REARICK, «*Self-Portrait Study*» (n° 306) est l'un des autoportraits les plus sûrs que nous possédions de Pontormo. Voir *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*.

<sup>655</sup> Matthieu XXVII, 57-62; Marc XV, 42-47; Luc, XXIII, 50-56 et Jean, XIX, 38-42.

<sup>656</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 321.

<sup>657</sup> On peut penser ici au Vertumne de Poggio a Caiano ou à l'homme portant la croix de la *Montée au calvaire* de la chartreuse de Galluzzo.

<sup>658</sup> Doris WILD, «Le sembianze di Jacopo da Pontormo nel ritratto e nell'autoritratto», pp. 61-62. Dans le camp adverse, on trouve Luciano BERTI, *L'opera completa del Pontormo*, p. 84; et Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 321.

sa laideur ne nous semblent cependant pas contradictoires avec l'idée d'une auto-insertion: c'est volontairement et pour mieux se mêler aux autres personnages de la scène que Pontormo se représente plus âgé. Recourant à un procédé fréquent de vieillissement, il force alors le trait et exagère certaines de ses caractéristiques.

Certains lisent cette figure comme une caricature. Le mélancolique Pontormo y interrogerait ses beaux traits à la recherche d'une trace de décrépitude et de mort. L'hypothèse est d'autant plus intéressante que la *Vie* vasarienne de Pontormo nous apprend que l'artiste est touché par la mort dès son plus jeune âge et qu'il en a une peur obsessionnelle. On peut rappeler également ici le fait que le peintre choisisse de s'intégrer au retable Capponi sous l'apparence de Joseph d'Arimatee, celui qui demande le corps du Christ pour l'enterrer dans le tombeau qu'il a fait creuser pour sa propre dépouille.

Par le biais de ces exemples, la mort s'impose comme un motif omniprésent de la *Vie* et de l'œuvre de Pontormo. Nous verrons bientôt qu'il en va de même de tous les excentriques. Avant cela, et pour conclure notre enquête sur le style excentrique, nous souhaitons toutefois revenir à la démarche artistique de Jacone. Dans le cas des deux premiers membres de la triade, les caprices, les trouvailles et les traces de la présence de l'artiste se placent *dans* l'œuvre. La situation est complètement inversée dans celui de Jacone. Le comportement remplace chez lui toute création artistique et devient, en tant que tel, digne d'un discours théorique. Dans la mesure où l'attitude sociale de Jacone en vient à remplacer toute œuvre et ainsi – d'une certaine manière – à prendre elle-même valeur d'art, nous pouvons y voir un cas limite d'auto-insertion auctoriale. Au lieu de projeter son image dans sa peinture, Jacone fait simplement de sa propre image (comportementale) sa seule production artistique.

## **VI. La mort ou le paroxysme du bizarre**

L'examen du style de Piero di Cosimo, de Pontormo et de Jacone a été l'occasion de révéler le rôle particulier de la mort dans l'art et dans la vie des excentriques. C'est à cette présence frappante et à la manière dont Vasari opère une dramatisation volontaire de la mort des excentriques que nous souhaitons nous consacrer maintenant.

Obsédante dans les pages consacrées aux trois artistes, la mort se répète à la manière d'un *topos*. Elle apparaît parfois comme un déclencheur de l'excentricité, ce qui est le cas dans la

*Vie* de Piero di Cosimo. A propos de son étrangeté et de son amour des difficultés, Vasari rapporte:

«Il en fit preuve d'avantage encore *après la mort* de Cosimo, en restant perpétuellement enfermé, ne permettant à personne de le voir au travail et menant une vie de sauvage.»<sup>659</sup>

Très clairement, la mort agit comme révélateur de la vraie nature et du vrai tempérament de l'artiste. On rencontre une mise en scène similaire dans le cas de Pontormo. Sa *Vie* s'ouvre de manière tragique, sous le signe de la mort:

«[...] son père étant mort en 1499, sa mère en 1504 et son grand-père en 1506, il fut élevé par sa grand-mère Brigida.»<sup>660</sup>

Quelques lignes plus loin, Brigida expire à son tour; suivie de peu de la sœur de l'artiste. Pour Vasari, ces événements funestes marquent profondément Pontormo. Dès la deuxième page de la biographie – après avoir recensé les morts de sa famille ainsi que les différents maîtres auprès desquels il apprend successivement son art – Vasari mentionne que:

«Jacopo était un jeune homme mélancolique et solitaire.»<sup>661</sup>

A en croire Burton, dont *l'Anatomie de la mélancolie*<sup>662</sup> constitue une étape décisive de l'histoire du discours médical et philosophique sur la mélancolie, la disparition ou le décès d'amis peut revendiquer la première place parmi les causes accidentelles de cette humeur malade. Ayant vu toute sa famille décimée en un temps record, Pontormo sait mieux que personne que la mort frappe qui est quand elle le souhaite. Il est plus lucide que tout autre sur la fragilité de la vie et de sa propre existence. D'un côté, il partage alors une certaine familiarité avec la mort; de l'autre, il en est maladivement obsédé.

C'est sous la forme de peur et d'obsession que la mort trouve d'ailleurs sa seconde expression dans les *Vies* excentriques. Vasari raconte par exemple que Pontormo craint tellement la mort

---

<sup>659</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 85.

<sup>660</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 119.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>662</sup> Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, vol 1, p. 598 et suivantes.

qu'il refuse d'en parler.<sup>663</sup> Un fragment du propre *Libro* de l'artiste a souvent été lu dans cette perspective:

«mardi je fis la jambe avec la cuisse sous le dos susdit savoir [figure]  
et le soir je soupai une moitié de tête de chevreau  
mercredi deux œufs, et le soir Ceccho le boulanger eut un coup d'apoplexie  
jeudi l'autre moitié frite»<sup>664</sup>

La neutralité du ton de Pontormo, ainsi que le fait qu'il enregistre indifféremment le décès du boulanger entre deux demi-têtes de chevreau sont perçus comme le reflet de la terreur pontormienne face à la mort. Si l'on élargit toutefois le point de vue au-delà de ce seul fragment, on constate que l'artiste recourt toujours à la même écriture elliptique et détachée. Quant au contenu du passage, il est fort semblable au reste du *Libro*, dont le propos purement énumératif est dépourvu de toute confession et de tout commentaire personnel. Plus qu'une trace de l'angoisse pontormienne de la mort, le passage concernant Ceccho s'intègre parfaitement dans le cadre du *Libro*. Nous avons vu que Pontormo mélange souvent des références à la nourriture et au dessin (pensons à l'homophonie *disegnare* - *desinare*). Il ne fait qu'un pas de plus ici, intégrant la mort entre les deux activités vitales de manger et de dessiner.

Les œuvres peintes de Pontormo sont beaucoup plus explicites dans ce contexte: cherchant à résister à sa propre disparition, l'artiste y multiplie son image sous forme d'auto-insertions. Il faut évoquer également le cas de Galluzzo. Comme nous l'avons dit, Vasari y place l'origine de la décadence de son style et de la perversion de son art, par contamination des gravures allemandes. De plus, la chartreuse cristallise la limite entre les œuvres achevées et celles non réalisées. Le fait que les scènes non peintes soient précisément celles qui devraient figurer le Christ mort – soit la *Crucifixion* et la *Descente de Croix* – n'est certes pas un hasard.

Tandis que Vasari suggère la terreur de Pontormo vis-à-vis de la mort, Giovanni Cinelli (*Le bellezze delle città di Firenze*, 1677) raconte que pour faire au naturel les figures de Saint-Laurent noyées dans l'eau du *Déluge*, le peintre conservait des cadavres dans des bassins

---

<sup>663</sup> [Vasari-Chastel], vol. 8, Paris, 1985, p. 145.

<sup>664</sup> Voir Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, p. 29 (folio 66r).



remplis d'eau. La puanteur était telle qu'elle se répandait dans tout le voisinage.<sup>665</sup> Cette anecdote macabre contredit partiellement le portrait vasarien de Pontormo. Terrorisé par la mort au point de ne pas pouvoir en parler, il est impossible qu'il cotoie aussi facilement des cadavres. Elle amplifie cependant remarquablement son image de mélancolique et d'excentrique, puisque la tradition associe la proximité avec les morts ou les tombes et la mélancolie. Ainsi en est-il de la littérature astrologique, dans laquelle les personnes travaillant au contact des sépultures sont placées sous le signe de Saturne. De son côté, Diogène Laërce nous raconte que le philosophe mélancolique Démocrite hante les tombeaux pour stimuler ses images intérieures.<sup>666</sup> Enfin, plus proche de Pontormo, *Morto da Feltro* incarne une version moderne de la relation entre mélancolie et mort, par le biais de l'exploration des sépultures et des grotesques.

A côté de l'obsession angoissée de la mort, les excentriques auraient ainsi également en commun une certaine intimité avec elle. Cette fois, c'est avec Piero di Cosimo qu'il convient de mener l'enquête. Alors que Vasari situe les excès majeurs de l'artiste après la mort de son maître, il présente la fin de sa carrière sous un jour encore plus excentrique:

«[...] parvenu à la vieillesse, aux environs de quatre-vingt ans, il devint si étrange et délirant qu'il en était insupportable.»<sup>667</sup>

Le biographe détaille ensuite les comportements et les idées étranges du vieux Piero. On apprend qu'il ne veut plus de domestiques autour de lui; qu'atteint de tremblements, il ne peut plus travailler autant qu'il le souhaite et entre dans des colères terribles; qu'il se fâche contre les mouches et même contre son ombre; qu'il dit du mal des médecins et des apothicaires qui infligent de véritables supplices à leurs patients. Enfin et surtout, Vasari raconte que Piero en vient à évoquer les douceurs de la peine capitale:

«[...] c'était beau d'aller à la mort en voyant tout le ciel et tant de monde, réconforté par les douceurs et les bonnes paroles. Tu avais le prêtre et le peuple qui priaient pour toi, et tu allais droit au Paradis avec les anges. C'était avoir un grand destin que de le voir se dénouer ainsi tout d'un coup.»<sup>668</sup>

---

<sup>665</sup> N'ayant pu consulter le texte original de Cinelli, nous citons (dans une traduction libre) d'après le fragment rapporté par Hélène GIOVANETTI, «Diète et misanthropie dans *Il libro mio* de Pontormo», p. 174, note 6.

<sup>666</sup> Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, p. 1077.

<sup>667</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 90.

<sup>668</sup> *Ibid.*

Ce fragment complexe mérite un commentaire. La peine capitale prend essentiellement la forme de la pendaison durant la Renaissance. Réservée aux traîtres et aux grands criminels, elle agit à plusieurs niveaux. Elle punit le coupable pour la faute commise. Elle a également pour vocation d'être *vue*. Ainsi, la pendaison fixe à jamais l'image du condamné dans une posture honteuse, et c'est comme traître et pendu que la société se souviendra désormais de lui. En même temps, elle doit marquer les esprits et dissuader quiconque de se livrer au même type d'exaction que celui pour lequel le condamné a été exécuté. La forme même du gibet, qui sert aussi bien à pendre qu'à exposer de manière humiliante le cadavre du condamné, confirme le caractère de spectacle de la punition.<sup>669</sup>

La valeur visuelle de ce type de peine est attestée par un épisode relayé par Benedetto Varchi dans la *Storia Fiorentina*. On y apprend que, durant le siège de Florence, en 1530, les capitaines Cecco Orsino, Iacopantonio Orsino et Giovanni da Sessa abandonnent la défense de la ville républicaine pour rejoindre les assiégeants. Coupables de trahison, les trois hommes mériteraient la pendaison. Leur fuite empêchant qu'on mette la main sur eux et qu'on les pendre réellement, on recourt à une peine de substitution. Varchi raconte alors comment les trois traîtres, représentés en tissu, sont pendus par un pied sur la tour du jardin de San Miniato. Chacun des simulacres de chiffon est accompagné de légendes donnant à lire le nom et prénom du traître, ainsi que *Fuggitivo, Ladro e Traditore* (Fugitif, voleur et traître).<sup>670</sup>

La faute est si grave que l'*executio in effigie* ne suffit pas. Pour renforcer encore la puissance de cette peine volontairement humiliante, la triple pendaison des poupées de chiffon est redoublée sur la façade de la Mercatanzia, sous forme de peinture infamante.<sup>671</sup> Encore une fois, l'image montre les trois traîtres pendus la tête en bas. Varchi prend la peine de souligner la qualité mimétique des corps peints:

«[...] furono [...] così vivi e naturali, che chiunque gli aveva pure una sol volta veduti, gli riconosceva subitamente.»<sup>672</sup>

---

<sup>669</sup> Pour plus de détails, voir Gilbert J. CALLANDRAUD, *De l'exécution capitale à travers les civilisations et les âges*, Paris, 1978.

<sup>670</sup> Benedetto VARCHI, *Storia Fiorentina*, sous la direction de Lelio Arbib, Rome, 2003, vol 2, pp. 315-316.

<sup>671</sup> Pour la pendaison et la tradition de la peinture infamante, voir Gherardo ORTALLI, *La peinture infamante du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, [1979], trad. fr., Paris, 1994 et Samuel Y. EDGERTON, Jr., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Renaissance Florence*, Ithaca & Londres, 1985.

<sup>672</sup> Benedetto VARCHI, *Storia Fiorentina*, p. 316.

Il en attribue ensuite la réalisation à Andrea del Sarto, précisant toutefois que, de peur de se voir affublé du sobriquet funeste de «peintre de pendus» (*dipintore d'impiccati*), ce dernier préfère que la fresque porte le nom de son disciple, Bernardo del Buda.<sup>673</sup> Une série de dessins de la main de Sarto, datant des années 1530 et figurant des hommes pendus par un pied confirme son récit (fig. 65 et fig. 66).<sup>674</sup>

Au vu de la valeur absolument négative de l'exécution capitale, les indications faites par Piero concernant les «douceurs», les «bonnes paroles», la présence de «tant de monde» et le réconfort donné par le prêtre et le peuple sont paradoxales. Nous comprenons toutefois ces fragments comme une possible référence aux confréries du type des *Battuti* (à Florence) ou de celui de San Giovanni Decollato (à Rome)<sup>675</sup>, qui avaient pour mission d'accompagner le condamné durant les dernières heures de son existence. Selon la coutume, des membres de ces confréries se rendaient en prison la veille de l'exécution. Pourvus d'images ou de retables portatifs, ils priaient pour le prisonnier et l'invitaient à se repentir et à recevoir l'absolution. Certains membres accompagnaient également le condamné lors de son exécution. Répétant prières et paroles de réconfort, ils allaient même jusqu'à suivre le criminel sur l'échafaud, pour l'encourager et l'empêcher de voir le bourreau ou le gibet. Leur mission se poursuivait enfin après l'exécution: ayant récupéré le corps du pendu, ils le ramenaient dans l'église de leur confrérie et assumaient tous les frais d'enterrement.

La motivation de telles entreprises prend sa source dans l'exemple du bon larron, auquel le Christ a accordé son pardon sur la croix. Les *Battuti* et les membres de la compagnie de San Giovanni Decollato souhaitent que, selon son modèle, le condamné puisse avoir une belle mort – en reconnaissant ses fautes et en recevant l'absolution – et aller au paradis. S'il n'est pas certain que Piero fasse consciemment référence à ces compagnies, il est troublant de constater que son propos est très proche du leur quand il affirme:

---

<sup>673</sup> Voir *Ibid.* VASARI rapporte la même anecdote. Il la complète cependant en expliquant comment del Sarto travaille uniquement de nuit et caché dans un abri. Voir [Vasari-Chastel], vol. 6, Paris, 1984, pp. 79-80. Les précautions prises par le peintre indiquent que la peinture infamante est prise au sérieux et qu'elle est efficace: elle atteint non seulement la personne représentée, mais risque de rejaillir sur l'artiste qui en exécute la charge. Voir à ce sujet Gherardo ORTALLI, *La peinture infamante du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 39-40.

<sup>674</sup> Pour les œuvres de del Sarto, voir John SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965, I, pp. 161-162 et II, pp. 320-321.

<sup>675</sup> Marcia B. HALL consacre quelques pages à la compagnie de San Giovanni Decollato, ainsi qu'au très riche décor de son église. Voir *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1999, p. 141 et suivantes.

«[...] c'était beau d'aller à la mort [...], réconforté par les douceurs et les bonnes paroles. Tu avais le prêtre et le peuple qui priaient pour toi, et tu allais droit au Paradis avec les anges.»

Il est également intéressant de constater que les *Vies* vasariennes elles-mêmes témoignent de ce type de pratique. La scène se déroule à Pise et a pour principal protagoniste l'artiste Silvio Cosino. Dans la mesure où l'usage donne lieu à un débordement tout à fait excentrique, nous ne pouvons résister à mentionner le texte dans son entier:<sup>676</sup>

«Il était membre de la confrérie de la Miséricorde qui accompagnait dans cette ville les condamnés à mort jusqu'au lieu du supplice. Un jour, il lui vint une fantaisie des plus étranges. Comme il était sacristain, il put retirer de son cercueil le corps d'un pendu de la veille et, dans son désir de s'instruire, il le disséqua; puis, obéissant à une impulsion et peut-être à un envoûtement, en homme qui croirait à la magie et à toutes ces sottises, il l'écorcha entièrement, tanna la peau comme on lui avait appris et, persuadé qu'elle possédait un grand pouvoir, s'en fit un pourpoint; il le porta quelque temps sur sa chemise à l'insu de tous.»

Ce passage est très intéressant dans le contexte de notre discussion. D'une part, il atteste que pendaison et soutien des suppliciés sont des pratiques courantes dans l'Italie de l'époque. De l'autre, il souligne que, comme dans le cas de Piero, un épisode macabre thématise à l'extrême un artiste résolument irrégulier. Silvio est en effet décrit par le biais des mêmes critères que la triade excentrique. Il pratique les grotesques et a une certaine familiarité avec la mort. Il est «instable par nature» et change souvent de ville. Enfin, son portrait s'achève comme celui de Piero di Cosimo, sur un constat d'échec.<sup>677</sup>

Depuis Vasari, le propos de Piero est considéré comme un «éloge de la peine capitale».<sup>678</sup> Cette conception doit être nuancée. Dans les lignes qui précèdent son discours, Piero est présenté comme «étrange et délirant». «Atteint d'un tremblement sénile» qui l'empêche de «dompter l'agitation de ses mains», il est très «affaibli par la vieillesse». L'image qui s'impose est donc celle d'un homme sur le déclin, perdant tout à la fois ses capacités mentales et

---

<sup>676</sup> Ce que l'on sait de lui se résume à quelques pages dans les *Vies* d'Andrea de Fiesole et de Michel-Ange. Le fragment cité provient de la biographie du premier, voir [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, pp. 288-289.

<sup>677</sup> Voir *ibid.*, pp. 288-289.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 90.

physiques. Ayant posé ce climat délétère, Vasari rapporte l'un des sujets de conversation du vieux peintre:

«Il lui arrivait de discuter des maux qui tourmentent et qui détruisent le corps et de la souffrance de ceux qui meurent en perdant peu à peu l'esprit, ce qui était à ses yeux la pire misère.»<sup>679</sup>

C'est la souffrance même de Piero qui s'exprime ici. Vient ensuite la critique des médecins et des apothicaires qui ajoutent à la souffrance du malade, en lui imposant d'affreux traitements. Après ces remarques sévères à l'encontre de la vieillesse et de la médecine, Piero évoque la beauté de la peine capitale. Son «éloge» répond alors à sa propre déchéance. Tandis qu'il assiste, impuissant, au déclin progressif de ses forces, la mort par pendaison lui paraît préférable à sa lente agonie: rapide, elle fauche l'homme en pleine conscience et en pleine capacité de ses moyens. Plus qu'un éloge, son discours s'apparente à un aveu de faiblesse: vieux et souffreteux, le peintre en vient à jalouser le sort des condamnés à la pendaison. Piero semble également faire l'aveu d'une certaine défaillance, lorsqu'il évoque plaisamment la foule qui accompagne le condamné. Alors qu'il a érigé la solitude et la sauvagerie en art de vivre et qu'il ne veut plus de domestiques autour de lui, il redoute soudainement de mourir abandonné de tous.

L'aspect le plus intéressant – et le plus excentrique – du discours se trouve cependant ailleurs. Piero affirme:

«C'était avoir un grand destin que de le voir se dénouer ainsi tout d'un coup.»<sup>680</sup>

Cette déclaration n'est pas très éloignée du propre point de vue de Vasari, qui affirme tout au long des *Vies* le pouvoir suprême de la mort, comme moyen de cristalliser le nom et la mémoire de l'homme. Dans la mesure où Piero di Cosimo prend pour référence ceux dont la société cherche à éliminer toute trace, il propose toutefois une version abaissée et irrégulière de l'opinion vasarienne.

---

<sup>679</sup> *Ibid.*

<sup>680</sup> *Ibid.*

Evoquée immédiatement après le discours de Piero sur l'exécution capitale, la propre mort de l'artiste incarne elle-même cette version négative. A la manière des pendus dont il envie la mort, Piero représente pour Vasari un individu suspect dont il faut éliminer toute trace ou du moins toute influence. La mise en scène vasarienne présente alors l'artiste comme un excentrique qu'il ne faut surtout pas imiter (au risque de finir sa vie dans la même décrépitude) et dont il faut garder un souvenir horrifié. De même que le pendu qui fait spectacle sur la place public, Piero est érigé comme contre-exemple absolu.

Revenons une dernière fois sur le char de carnaval que Piero exécute en 1511. On se souvient que sa laideur singulière fait la joie des spectateurs, tout à la fois épouvantés et séduits. La réaction du public et de Vasari est d'autant plus révélatrice que le char est consacré à la Mort:

«Nous sommes morts, comme vous voyez;  
Tout aussi morts vous serez:  
Jadis nous fûmes comme vous;  
Un jour vous serez comme nous...»<sup>681</sup>

«Rappelle-toi que tu vas mourir»: telles sont les paroles de la chanson accompagnant le cortège.<sup>682</sup> La longue description de l'œuvre (plus de deux pages) doit alors être relevée. Il semble en effet que la position centrale du char, dans la *Vie* de Piero, exemplifie le rôle et l'omniprésence de la mort dans les biographies excentriques. Le sentiment ambivalent de plaisir et de stupéfaction ressenti par le public rejoint de plus parfaitement les propres ambiguïtés des excentriques vis-à-vis de la mort.

Il vaut la peine de rappeler le char que Pontormo réalise pour la compagnie du *Broncone*. Inutile de revenir sur le riche apparat mis au point par l'artiste: seul importe ici la mort du petit «acteur», littéralement étouffé par la peinture dorée dont son corps est enduit. Dans le contexte de la thématization vasarienne de la mort, nous y voyons une métaphore du destin des excentriques, qui meurent par excès d'art et de peinture. Le récit du décès de Pontormo laisse peu de doute à ce sujet:

---

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>682</sup> La chanson est due à Antonio Alamanni. Elle est reproduite intégralement dans *Trionfi e canti carnascialeschi*, p. 57 et suivantes.

«Il mourut peu avant la fin de l'ouvrage [décor de Saint-Laurent], et certains prétendent qu'il est mort de chagrin, car à la fin il était mécontent de lui-même. La vérité est que, âgé et *épuisé par le travail* – portraits, modèles en terre, peinture à fresque – il souffrit d'une hydropisie qui le tua à l'âge de soixante-cinq ans.»<sup>683</sup>

C'est donc bien l'art et le travail exigeant qu'il impose qui tuent Pontormo. L'amour excessif qu'il voue à la peinture le conduit d'une vie solitaire et excentrique à une mort brutale, l'empêchant de mettre un terme à ce qu'il souhaite être le chef-d'œuvre de sa vie, et qui, selon Vasari, se révèle comme son plus grand échec.

Il en va de même de la mort des autres excentriques. A propos de Jacone, Vasari raconte:

«Ainsi, souvent, tel est pris qui croyait prendre. Finalement, malade, sans personne pour le soigner car il était pauvre et handicapé par ses jambes qui refusaient de le porter, il mourut de privations dans la bicoque qu'il possédait, dans une petite rue, ou plutôt ruelle, appelée Codarimessa, en 1553.»<sup>684</sup>

Diminution physique et maladie, solitude et pauvreté, tels sont les maîtres-mots de cette mort sordide. Lorsque l'on sait que cette description suit immédiatement la rencontre entre Jacone et Vasari, dans laquelle le biographe oppose sa propre réussite à la conduite dépravée de Jacone, on comprend mieux ce que cette mort a d'infâme. En tout point, elle vient conclure une existence que Vasari décrit comme déviante. Au lieu de travailler et d'être honnête, le peintre a choisi de négliger son art et de vivre «en philosophe». Sa mort, dès lors, ne peut qu'être misérable. Le nom même de la ruelle renforce l'impression de déchéance qui se dégage de la description. A la manière d'une mauvaise plaisanterie («tel est pris qui croyait...»), Jacone est pris à son propre piège: alors qu'il se moquait de Vasari, voilà que ce dernier a toutes les raisons de se moquer de lui à son tour.

Le récit vasarien est également très sévère à l'égard de Piero di Cosimo. Il est encore plus percutant, dans la mesure où il se fait elliptique:

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 263.

«Avec de idées si étranges, il ne pouvait vivre qu'étrangement *ce qui le mena à un point tel* qu'un matin de 1521, il fut trouvé mort au pied d'un escalier.»<sup>685</sup>

Vasari a tissé un lien très fort entre tempérament et art au cours de la *Vie* de Piero. Il instaure ici un troisième élément dans son système: l'étrangeté qui a marqué l'existence du peintre devient la cause de sa mort. Après avoir provoqué la disparition de l'excentrique du monde officiel de l'art et détruit son talent, l'étrangeté supprime enfin l'artiste lui-même, lui ôtant la vie d'une manière grotesque. Particulièrement saisissante dans le cas de Piero, cette mort étrange frappe tous les membres de la triade. Comme si le châtiment terrestre (solitude, mélancolie, échecs artistiques, etc.) que Vasari inflige à ces artistes ne suffisait pas, il leur impose une mort ridicule.<sup>686</sup>

### 1. Expirer dans les bras du roi: Léonard et les artistes exemplaires

A l'opposé de ces fins de vie méprisables, comment ne pas penser à la mort de Léonard, qui rend son dernier souffle dans les bras mêmes du roi? Alors que le récit légendaire de la mort des excentriques est dépréciatif, la mise en scène vasarienne contribue à faire de Léonard un modèle.

Sur la base de ces anecdotes, nous voyons émerger une opposition très nette entre la mort misérable de Piero, Pontormo et Jacone, et celle, fastueuse, de Léonard. Plus encore, c'est la hiérarchisation de tout le *corpus* que cristallise le récit de la disparition de ces artistes. Dans la perspective de ces récits funèbres, nous souhaitons soumettre à l'enquête la mise en scène bipolarisée des *Vies*. Nous découvrirons ainsi comment Vasari oppose les excentriques aux modèles; comment il fait répondre Piero, Pontormo et Jacone à Léonard, Raphaël et Michel-Ange.<sup>687</sup>

---

<sup>685</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 90.

<sup>686</sup> Des textes récents tendent à prouver que la version du biographe relève plus de l'invention littéraire que du récit fidèle des événements. Pour Piero di Cosimo, voir Louis A. WALDMAN, «Fact, Fiction, Hearsay: Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo», *The Art Bulletin*, 82, 1, 2000, pp. 171-179. Pour Pontormo, voir Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, chap. 8.

<sup>687</sup> Vasari ne fait pas preuve d'une grande originalité en choisissant ces trois artistes comme références exemplaires des *Vies*. En 1548 déjà, Paolo Giovio institutionnalisait la triade dans son *De viris Illustribus*. Il va toutefois plus loin que son illustre prédécesseur, en choisissant d'opposer le trio excentrique à ces artistes modèles.



Il est inutile d'évoquer l'effervescence provoquée par le décès de Michel-Ange au sein de la toute jeune Académie florentine. Signalons par contre que l'artiste meurt à Rome et que le rapatriement de sa dépouille vers la ville médicéenne constitue un événement à part entière. Vasari place le transport du corps de l'artiste sous le sceau du secret. Pour éviter la réaction des Romains, le défunt est:

«[...] expédié discrètement à Florence dans un ballot comme une marchandise [...]»<sup>688</sup>

Si le stratagème permet d'éviter qu'un scandale éclate à Rome, il ne fait qu'amplifier la rumeur à Florence. Une foule compacte accourt ainsi pour accueillir la dépouille et, partout, on entend des louanges célébrant les mérites du défunt. Accompagné par d'innombrables spectateurs, le cercueil arrive finalement dans l'église de Santa Croce. C'est là qu'on décide de l'ouvrir. Tandis que tous s'attendent à découvrir un corps abîmé et en décomposition (Michel-Ange est mort depuis ving-cinq jours), celui-ci:

«[est] intact, sans aucune puanteur, suggérant plutôt le repos d'un sommeil doux et tranquille.»<sup>689</sup>

A l'image de sa dépouille, qui ne subit pas de dégradation, Michel-Ange paraît forcément divin.<sup>690</sup>

Particulièrement puissante dans cet épisode, la cristallisation de la légende de Michel-Ange précède cependant sa disparition. Les pages que Vasari consacre à son existence se distinguent d'ailleurs de celles dédiées aux autres artistes. La *Vie* michélangélesque est la plus longue du *corpus*. C'est également la seule où la notion de «philosophie» est accolée de manière positive à la pratique et au comportement d'un artiste.<sup>691</sup> Par le recours à l'expression de *vera filosofia morale*, Vasari entend signaler les qualités intérieures – morales aussi bien

---

<sup>688</sup> [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, p. 318.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>690</sup> Sur la divinité de Michel-Ange, voir le récent ouvrage de Patricia A. EMISON, *Creating the "Divine" Artist. From Dante to Michelangelo*, Leyde & Boston, 2004.

<sup>691</sup> Voir Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e 1568*, sous la direction de Paola Barocchi, vol. 2, Milan, 1962, pp. 41-43 (note 29). Michel-Ange contribue également à cette acception positive, en s'identifiant lui-même à Socrate (le nez écrasé de l'artiste joue en faveur de cette identification). Voir Paul BAROLSKY, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, p. 13 et suivantes.

qu'intellectuelles – de l'artiste.<sup>692</sup> De manière plus exceptionnelle encore, la mélancolie est présentée sous un jour favorable. Vasari considère la solitude et l'irascibilité de Michel-Ange, ainsi que le fait qu'il laisse de nombreuses œuvres inachevées, non comme des excentricités, mais comme des traits typiques de son génie. Cette particularité transparait dans le choix lexical de Vasari. Alors que dans les *Vies* de Piero, Pontormo ou Jacone, la solitude s'accompagne de termes tels que «bizarre», «fantaisie» ou «étrange», elle s'exprime chez Michel-Ange dans le registre de l'isolement classique et mythique du héros.<sup>693</sup>

L'exemplarité de Raphaël se situe ailleurs, dans l'union parfaite de sa vie et de son art. La grâce et la *sprezzatura* de son comportement se reflètent chez lui dans le charme et la facilité de la peinture. Soucieux de mettre en avant le caractère édifiant du peintre, Vasari oppose ouvertement Raphaël aux excentriques:

«Auparavant les artistes n'avaient en général reçu de la nature qu'une sorte d'étrangeté sauvage, qui les rendait singuliers et extravagants et manifestait plus souvent en eux la sombre noirceur des vices que l'éclat resplendissant des vertus qui immortalisent l'homme.»<sup>694</sup>

Mais plus encore, il fait de l'artiste une figure princière:

«[e]n somme, il ne vécut pas en peintre, mais comme un prince.»<sup>695</sup>

L'expression «comme un prince» prend tout son sens si on la lit dans une relation contradictoire implicite avec la «vie en philosophe» que Vasari associe aux artistes excentriques. Alors que la charge négative du *vivere alla filosofica* est très forte, l'existence menée «comme un prince» (que nous remplacerons désormais par la «vie en prince») se situe dans un registre totalement opposé, celui de l'éloge. De manière plus précise, la «vie en prince» permet de synthétiser tous les éléments que Vasari dissémine au fil de la *Vie* de Raphaël comme autant de signes distinctifs positifs: doté d'une humanité courtoise, d'une affabilité souriante et d'un éclat resplendissant de vertus, Raphaël est très modeste. Il se

---

<sup>692</sup> [Vasari-[www.cribecu.sns.it](http://www.cribecu.sns.it)], vol. 6, p. 4.

<sup>693</sup> *Vie de Michel-Ange*, [Vasari-Chastel], vol. 9, Paris, 1985, pp. 303 et 305.

<sup>694</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 194.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 224.

comporte toujours avec grâce et élégance. Il est très cher au pape, a ses entrées à la cour papale et jouit d'une certaine familiarité avec les hommes importants.

La «vie en prince» cristallise ainsi Raphaël comme artiste courtisan. Un nom vient alors à l'esprit, celui de Castiglione, que le peintre portraiture vers 1514-1515. Dans son *Livre du courtisan*, Castiglione met en scène un jeu oratoire se déroulant à la cour d'Urbin au printemps 1507. Au fil d'un dialogue, différents interlocuteurs représentatifs de la profession courtisane doivent définir les normes et les traits de l'homme de cour idéal.<sup>696</sup> Tour à tour, ils évoquent sa noblesse, sa grâce, sa connaissance des armes et des divertissements. Ils mentionnent ensuite son beau parler, ses vertus, la qualité de ses études et sa compréhension des lettres et de la musique. En dernier lieu, l'un des intervenants évoque une chose de grande importance, ne devant en aucun cas être négligée par le courtisan:

«[...] c'est de savoir dessiner et d'avoir connaissance de l'art propre de la peinture.»<sup>697</sup>

La peinture, reléguée pendant longtemps à une pratique mécanique, est désormais digne d'entrer à la cour. Elle fait partie des connaissances indispensables du courtisan. Plus que les arguments évoqués par Castiglione pour justifier cette reconnaissance de la peinture comme art libéral, nous souhaitons souligner que Vasari applique les normes du courtisan – telles que définies dans le dialogue – aux artistes des *Vies*.<sup>698</sup> Tel que portraiture par Vasari, Raphaël est exemplaire dans ce contexte. Partageant tous les traits du courtisan, il devient l'archétype de cette nouvelle forme d'artiste, et plus encore, l'incarnation même de l'artiste idéal.

En tant que tel, il constitue un modèle doublement édifiant. Nous avons vu déjà ce qu'il en est de son comportement. Evoquons rapidement la manière dont Vasari en fait aussi un exemple pour la pratique artistique. Bien que l'artiste soit fortement attiré par le style de Michel-Ange, il comprend qu'il n'atteindra jamais la perfection de celui-ci. Conscient de ses limites, il renonce alors à imiter les nus du divin artiste et choisit de cultiver une voie plus conforme à

---

<sup>696</sup> Federico Fregoso énonce les règles du dialogue: «former en paroles un courtisan parfait en spécifiant toutes les conditions et qualités particulières qui sont requises chez celui qui mérite ce nom.» Voir Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, p. 35 (1, 12).

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>698</sup> Pour l'influence de Castiglione sur Vasari et la théorie artistique du XVI<sup>e</sup> siècle, voir Sylvie DESWARTE, «Considération sur l'artiste courtisan et le génie au XVI<sup>e</sup> siècle», *La condition sociale de l'artiste. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Actes du colloque du groupe de chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS (12 octobre 1985), sous la direction de Jérôme de la Gorce et al., Paris, 1985, pp. 13-28.

son inclination naturelle. Vasari salue cette intelligence et invite chaque peintre à suivre son exemple:

«[...] on ne doit pas s'attaquer par émulation à des domaines où l'on n'est pas doué sous peine d'œuvrer pour rien ou même de se ridiculiser et de se faire du tort.»<sup>699</sup>

Vasari poursuit, désireux de valoriser l'exemple raphaélesque, ainsi que de mettre en évidence le danger de ne pas s'y conformer:

«Parmi les anciens, Paolo Uccello en est un exemple: travaillant à l'opposé de son talent pour faire mieux, il retombait sans cesse en arrière. La même chose est arrivée il y a peu de temps à Jacopo Pontormo et, l'expérience le confirme, à beaucoup d'autres.»<sup>700</sup>

De manière typique, on retrouve au sein de la *Vie* de Raphaël la bipolarisation qui parcourt tout le *corpus*. Et alors que les artistes qui imitent Raphaël arrivent «à bon port»<sup>701</sup>, ceux qui choisissent la voie risquée de Pontormo ou d'Uccello sont promis à un échec certain.

Considéré comme un modèle, Raphaël doit mourir comme un modèle. Vasari n'hésite d'ailleurs pas à manipuler les faits, afin de conclure sa *Vie* de la manière la plus flatteuse possible.<sup>702</sup> Le biographe ne peut cacher que l'artiste décède dans des circonstances frivoles, à la suite de jeux amoureux particulièrement fervents. Il tend toutefois à gommer le caractère licencieux de l'affaire, en insistant – plus que sur les causes du décès – sur la parfaite orthodoxie des derniers actes de l'artiste. Vasari raconte alors qu'il fait son testament; qu'en «bon chrétien», il renvoie sa maîtresse après lui avoir laissé de quoi vivre honnêtement; qu'il partage ses biens entre ses élèves; qu'il choisit son lieu de sépulture, y fait restaurer un tabernacle et construire un autel pour la Vierge; enfin, qu'il se confesse et reçoit l'absolution.

Comme si le pardon accordé par le prêtre ne suffisait pas, Vasari prend la peine de préciser que Raphaël meurt le jour de son anniversaire, un Vendredi saint. Portant le prénom d'un archevêque et marqué par la sainte sonorité de son patronyme (Sanzio), Raphaël est perçu

---

<sup>699</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, 1983, p. 222.

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>702</sup> Pour le récit de la mort de Raphaël, voir *ibid.*, pp. 222-223.

comme un «dieu mortel». Qu'il naisse, puis meure, précisément un Vendredi saint ne fait que renforcer son statut de légende.

Si Raphaël vit comme un prince, Léonard bénéficie d'une mort royale. Inaugurant le troisième Age des *Vies* (l'Age moderne marqué par la grâce, le charme, la manière), l'artiste occupe une position stratégique dans le *corpus*. En tant que tel, il est naturellement mis en avant comme un modèle. Rappelons la manière enthousiaste dont Vasari évoque le portrait de *Mona Lisa*. Il en loue la délicatesse et l'aspect ravissant du visage. Surtout, il transforme l'image en un exemple de *mimésis* parfaite: loin de reproduire la physionomie du modèle, Léonard donne littéralement vie à la peinture créée à sa ressemblance. L'éloge atteint son paroxysme lorsque Vasari révèle que grâce à son sourire, le portrait:

«[...] donnait au spectateur le sentiment d'une chose divine plutôt qu'humaine, on le tenait pour une merveille, car *il était la vie même.*»<sup>703</sup>

L'exemplarité du talent de Léonard rejoint ici le mythe. Vasari ne se contente toutefois pas d'inaugurer la mythisation de l'œuvre, il entend également élaborer la légende de l'artiste. La biographie s'ouvre ainsi sur l'origine céleste de la naissance de Léonard:

«Les influences célestes peuvent faire pleuvoir des dons extraordinaires sur des êtres humains; c'est un effet de la nature, mais il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce et de la puissance: où qu'il s'exerce, chacun de ses gestes est si divin que tout le monde est éclipsé et on saisit clairement qu'il s'agit d'une faveur divine qui ne doit rien à l'effort humain. Tel fut Léonard de Vinci [...].»<sup>704</sup>

C'est dans la perspective de cette entrée en matière élogieuse que nous comprenons l'acceptation vasarienne des extravagances de Léonard.<sup>705</sup> Ainsi en est-il de la description de ses recherches incessantes et de ses multiples intérêts dans des domaines aussi variés que les mathématiques, la musique, le dessin, la sculpture, l'architecture, l'étude scientifique de la nature et bien sûr, la peinture. Il faut revenir également sur l'épisode racontant la manière dont l'artiste observe les taches d'humidité ou les nuages dans le ciel. Comme nous l'avons signalé,

---

<sup>703</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 43.

<sup>704</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 31.

<sup>705</sup> Sur le langage hyperbolique de la *Vie* de Léonard, voir Patricia Lee RUBIN, «What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist», *Art History*, 13, 1990, p. 36.

Vasari attribue une version dégénérée de cette pratique à Piero di Cosimo. La similitude des deux *Vies* dépasse toutefois cette seule anecdote.<sup>706</sup> Comme Piero di Cosimo, Léonard est capricieux et instable. Tous deux partagent un amour obsessionnel de la recherche et de l'art. Léonard ne sent même pas la puanteur des cadavres d'animaux qu'il conserve dans son atelier en guise de modèles. Enfin, tous deux cultivent le secret.

Malgré une indéniable correspondance de ton et de contenu, le propos vasarien est toujours en faveur de l'artiste de Vinci. Alors que les mots-clefs de sa *Vie* sont la «gloire» et la «noblesse», les pages consacrées à Piero relèvent plutôt de la bestialité, de la sauvagerie et de la bizarrerie. Tournant toujours à l'avantage de Léonard, la comparaison prend des allures de confrontation: Piero y fonctionne comme l'antithèse du peintre de Vinci (à leur image, la dynastie excentrique s'oppose à l'apogée tricéphale de l'art) et révèle à tous les lecteurs le triste sort réservé à un artiste talentueux, refusant de soigner sa réputation ou ne parvenant pas à faire coïncider la noblesse de son talent avec un style de vie également noble. Vasari ne laisse aucun doute quant au fait que Piero constitue le prototype négatif de l'excentricité et de la mélancolie:

«S'il avait été un peu moins perdu dans ses abstractions, s'il avait tenu plus compte de lui-même dans la vie, il aurait mieux fait connaître son immense talent et on l'aurait adoré. Mais, à cause de sa sauvagerie, on le tint plutôt pour fou [...]. Tout homme de talent, tout excellent artiste, averti par de tels exemples, devrait garder les yeux fixés sur son but.»<sup>707</sup>

La première édition de la *Vie* du peintre (1550) ne dit pas autre chose. A la fin du prologue, Vasari affirme qu'il est un «bon exemple» de vie fantaisiste conduisant à une fin misérable.<sup>708</sup> Derrière le «bon exemple», le biographe stigmatise en fait l'erreur et l'échec de Piero: quiconque veut atteindre la gloire, la richesse, le succès et la renommée doit impérativement renoncer à suivre sa voie.

De même, Vasari ne laisse aucun doute sur la valeur exemplaire de Léonard. Celui-ci entre d'ailleurs dans la tradition comme un artiste princier doté d'un esprit subtil, d'une main

---

<sup>706</sup> La *Vie* de Piero di Cosimo suit d'ailleurs immédiatement celle de Léonard. Pour la comparaison des deux biographies, voir Sharon FERMOR, «Piero and Leonardo: the Eccentric and the Refined Artist», *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and "Fantasia"*, pp. 26-28.

<sup>707</sup> [Vasari-Chastel], vol. 5, Paris, 1983, p. 85.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 91.

particulièrement habile, de manières raffinées ainsi que d'une beauté et d'une grâce sans égales. De manière emblématique, la première œuvre de Léonard mentionnée par Vasari est un ange. Prenant place dans le *Baptême du Christ* de Verrocchio, l'ange fournit également à Vasari l'occasion d'aborder le thème de la rivalité entre maître et élève: la figure angélique du jeune Léonard est meilleure que celles de Verrocchio. Ce dernier, «humilié de voir qu'un enfant en savait plus que lui»<sup>709</sup> renonce désormais à toucher un pinceau.

A l'autre extrémité de la biographie, le récit de la mort de Léonard contribue largement à l'instauration de l'artiste comme un type idéal:

«Voyant la mort approcher, il voulut s'informer scrupuleusement des pratiques catholiques et de la bonne et sainte religion chrétienne, puis avec bien des larmes, il se repentit et se confessa. Comme il ne tenait plus debout, il se fit soutenir par ses amis et serviteurs pour recevoir pieusement le Saint Sacrement hors de son lit. Le roi survint, qui avait coutume de lui rendre souvent d'affectueuses visites. Avec déférence, Léonard se redressa sur le lit, expliquant sa maladie et ses manifestations, et déclarant combien il avait offensé Dieu et les hommes en ne travaillant pas dans son art comme il aurait dû. Vint un spasme avant-coureur de la mort; le roi se dressa, lui prit la tête pour le soutenir et lui manifester sa tendresse en soulageant sa souffrance. Comprenant qu'il ne pouvait recevoir plus grand honneur, cet être d'essence divine expira entre les bras du roi, à l'âge de soixante-quinze ans.»<sup>710</sup>

La description de sa disparition s'oppose en tout point à celle de Piero, Pontormo ou Jacone: Léonard fait appel à un prêtre, se confesse et demande à recevoir le Saint Sacrement; il est entouré d'amis et de serviteurs; il bénéficie enfin de la présence affectueuse et bienveillante du roi lui-même. Cette mort somptueuse met un terme idéal à une vie en demi-teinte (le céleste Léonard y côtoie souvent les irrégularités excentriques) et fait de l'artiste un modèle incontournable. Sans crainte, Vasari peut affirmer:

«Sa renommée s'étendit tellement que, tenu en haute estime de son vivant, il connut une gloire plus grande encore *après sa mort.*»<sup>711</sup>

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 31.

## VII. Conclusion

Sans détour, la mort affirme son pouvoir cristallisant. Comme nulle autre, elle fige l'image de l'artiste et en fixe les traits pour l'éternité. A l'exemple de Léonard, les modèles vasariens bénéficient d'une mort noble, contribuant à faire d'eux des artistes parfaits. A l'image de la mort de Piero di Cosimo, Pontormo ou Jacone, celle des excentriques est infamante et place les irréguliers dans une position de contre-modèles absolus.

Au-delà de la cristallisation de cette hiérarchie de l'art, la mort joue un rôle fondateur dans les *Vies*: c'est en tant que tombeaux que celles-ci accueillent les artistes et leur assurent la vie éternelle.

La conception du *corpus* comme monument-*memento* est affirmée dès la gravure inaugurale. Redoublant le contenu de l'inscription lisible sous la vignette, les corps résurgents annoncent que les *Vies* ont le pouvoir de ressusciter les morts et de les conserver éternellement vivants dans la mémoire des lecteurs. Simultanément, ils affirment la suprématie de l'art et de l'esprit sur la mort. Ainsi, ce sont les trois personnifications de l'architecture, de la sculpture et de la peinture qui président à la résurrection des corps. Ceux-ci contribuent également à faire de Michel-Ange l'horizon des *Vies*. Tandis que la triple trompette de la Renommée évoque le mausolée construit en l'honneur de l'artiste et thématise celui-ci comme le modèle absolu (ayant atteint le sommet de l'art dans les trois disciplines du dessin), les corps surgissant de terre rappellent les anatomies tourmentées du propre *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Alors qu'il est considéré comme l'exemple parfait, son œuvre est envisagée comme l'épitomé de l'art.

Les portraits gravés se succédant comme autant de tombes individuelles à l'intérieur du *corpus* confirment le pouvoir cristallisant de la mort. Ils se distinguent également par leur caractère de montage: une vignette ovale contenant l'effigie du biographié est intégrée dans un édicule richement décoré. La complexité de ce dispositif fait écho aux traditions du «tableau-tabernacle» et de l'*imago clipeata*. Dans le premier cas, l'image centrale de la gravure est associée visuellement à une icône ou à une image vénérée pour ses vertus miraculeuses. Cette association confère un surplus de prestige aux portraits et aux portraiturés. L'allusion à l'*imago clipeata* antique, inscrite sous le signe de la célébration et de la glorification, agit de manière similaire.



Par le biais de ces références complexes, les portraits gravés présentent les biographiés comme des icônes profanes ou les héros d'une religion nouvelle. Désormais, l'aura du sacré est remplacée par celle du chef-d'œuvre; l'image divine est supplantée par l'artiste divin. Le choix vasarien de recourir à des portraits en buste signale parfaitement cette reconnaissance nouvelle de l'artiste comme «tête pensante» dont l'idée et l'esprit uniques sont à l'origine de l'image peinte ou sculptée.

En même temps qu'ils procurent une aura de vénération, les portraits gravés créent de la ressemblance et de l'unité entre les biographiés. Bénéficiant tous de la même mise en scène, ils appartiennent à la même famille. La lecture du *corpus* confirme que Vasari conçoit les *Vies* comme un grand album familial. Deux procédés sont particulièrement efficaces dans cette entreprise: la manipulation significative des noms et la répétition d'anecdotes stéréotypées. La conjonction de ces deux procédés ne doit rien au hasard. Au contraire, ce n'est qu'à partir du moment où l'artiste est nommé et reconnu que des anecdotes typiques se mettent à circuler à son sujet.

Concevant son *corpus* comme une communauté familiale unifiée, Vasari entend signifier que tous les biographiés – qu'ils soient peintres, sculpteurs ou architectes – constituent une classe particulière d'individus. Par le biais des *Vies*, il en systématise les membres en recourant à des filiations fictives, ainsi qu'en décrivant leur pratique et leur comportement à la lumière de leur tempérament. Aujourd'hui, nous les réunissons simplement sous le concept d'artiste.

Les excentriques Piero di Cosimo, Pontormo et Jacone sont particulièrement intéressants dans ce contexte. Marquée par l'excès et la démesure, cette triade caricaturale signale nettement le *non so che* séparant l'artiste de l'homme ordinaire. Vasari n'est toutefois pas à même de définir précisément ce qui les distingue. Il est également incapable de donner une définition de l'artiste. Il tente en revanche d'en tracer les contours, par le recours à des images, des descriptions et des anecdotes. Le *vivere alla filosofica* que Vasari attribue aux excentriques est révélateur dans cette perspective. Soucieux de donner une forme et une certaine épaisseur à l'artiste, le biographe recourt à la figure déjà fortement codifiée – dans les textes, aussi bien que dans la tradition visuelle – du philosophe. Cette stratégie trahit le caractère tâtonnant de l'entreprise vasarienne. Elle en révèle aussi l'aspect profondément novateur.

Choisissant les *Vies* comme terrain d'investigations, c'est l'artiste en tant que figure culturelle que nous avons examiné. Si Vasari joue un rôle essentiel dans cette codification, tout le XVI<sup>e</sup> siècle florentin est marqué par une effervescence sans précédent sur les questions de l'art et de l'artiste. Les nombreuses comparaisons entre les arts constituent par exemple autant de moyens de prendre conscience de chacun d'eux dans ses particularités. Elles sont aussi l'occasion de considérer les peintres et sculpteurs dans leurs différences et leur principe commun. Conjointement à ces réflexions de type *paragone*, des revendications nouvelles sur le caractère intellectuel des arts visuels émergent. Elles entraînent dans leur sillage l'apparition de la reconnaissance de l'originalité, voire du génie de l'artiste. Provoquant une mise à distance de l'artisan – et, au-delà, de l'homme ordinaire – par rapport à l'artiste, ces différentes réflexions permettent également à l'art de s'affranchir de son rôle au service d'un culte ou d'une religion.

Les *Vies* émergent au cœur de ce bouillonnement. Sous la forme d'une collection unifiée de notices biographiques, elles dépeignent l'extension d'un concept qui nous est familier aujourd'hui, mais qui n'est pas encore clairement défini au XVI<sup>e</sup> siècle. Leurs différents chapitres fonctionnent alors comme autant d'exemplifications d'un type en pleine émergence mais dont le terme même n'existe pas au moment où Vasari rédige ses pages.

## SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Leon Battista ALBERTI, *Opere volgare*, sous la direction de Cecil Grayson, Bari: G. Laterza e figli, 1960.

—, *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, sous la direction de Giovanni Orlandi, Milan: Ed. il polifilo, 1966.

—, *De la peinture*, [1435], trad. fr., Paris: Macula, 1992.

Juerg ALBRECHT, «Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze», *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, sous la direction d'Eduard Hüttinger, [1985], trad. it., Turin, 1992, pp. 75-92.

André ALCIAT, *Toutes les emblèmes*, reproduction photomécanique de l'édition de Lyon (G. Rouiller, 1558), Paris: Aux amateurs de livres, 1989.

John H. ALEXANDER, *Isaac, Jacob, Joseph. Aventure familiale pour aujourd'hui*, Genève, 1979.

Svetlana ALPERS, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup>*, [1983], trad. fr., Paris, 1990.

Marco Antonio ALTIERI, *Li nuptiali*, [peu après 1500], sous la direction d'Enrico Narducci, Rome: Roma nel Rinascimento, 1995.

Francis AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of Early Renaissance Artist*, New Haven & Londres, 2000.

Daniel ARASSE, *Génies de la Renaissance Italienne*, Paris & Genève, 1980.

—, «Après Panofsky. Piero di Cosimo, peintre», *Erwin Panofsky, Cahiers pour un temps*, Paris, 1983, pp. 135-150.

—, «La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du moi», *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1983.

—, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992.

—, *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997.

—, / Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, 1997.

Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, 1975.

Giovanni Battista ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenne, 1586, *Scritti d'arte del Cinquecento*, tome 3, sous la direction de Paola Barocchi, Milan & Naples, 1977, pp. 2530-2604.

*L'anthroponymie. Document de l'histoire sociale des mondes méditerranéens médiévaux*, Actes du colloque international organisé par l'École Française de Rome, «Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne», (Rome 6-8 octobre 1994), recueillis par Monique Bourin / Jean-Marie Martin / François Menant, Rome, 1996.

*Artpress. Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherries*, hors série, avril 2002.

«Auferstehung», *Theologische Realenzyklopädie*, sous la direction de Gerhard Krause / Gerhard Müller, vol. 4, Berlin, 1979, pp. 441-575.

Edi BACCHESECHI, *L'opera completa del Bronzino*, Milan, 1973.

Umberto BALDINI, *Giorgio Vasari pittore*, Florence, 1994.

Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, [1681-1728], dans *Opere di Filippo Baldinucci*, Milan, 1811-1812.

—, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, 1691, édition digitalisée, [www.biblio.cribecu.sns.it/](http://www.biblio.cribecu.sns.it/).

Moshe BARASCH, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, [1978], trad. it., Gênes, 1992.

Piero BARGELLINI et al., *Vita privata a Firenze nei secoli XIV e XV*, Florence, 1966.

Emma BARKER / NICK WEBB / KIM WOODS (éds.), *The Changing Status of the Artist*, New York & Londres, 1999.

Paola BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962.

- , *Complementi al Vasari pittore*, Florence, 1964.
- , *Michelangelo tra le due redazioni delle «Vite» vasariane (1550-1568)*, Lecce, 1968.
- , *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan & Naples, 1971-1977.
- , *Studi vasariani*, Turin, 1984.
- , / Lina BOLZONI, *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni «data bases»*, Pise, 1997.
- Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the Family of Vasari's "Lives"*, University Park, 1990.
- , *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park & Londres, 1990.
- , *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, Pennsylvania, 1991.
- , «The Artist's Hand», *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, eds. Andrew Ladis / Carolyn Wood, Athens & Londres, 1995, pp. 5-24.
- , «Art History as Fiction», *Artibus et Historiae*, 34, 1996, pp. 9-17.
- , «As in Ovid, So in Renaissance Art», *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, pp. 451-474.
- , «Pontormo, Michelangelo, Caravaggio», *Source*, 19, 4, 2000, pp. 12-17.
- Anne B. BARRIAULT, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania, 1994.
- Roberto BARTALINI, «Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri», *Prospettiva*, 91-92, 1998, pp. 186-196.
- Christian BARTELEIT, «Die libri di ricordanze Florentiner Kaufleute – Geschäftsbücher oder Selbstzeugnisse?», *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance, Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung*, sous la direction de Gunter Schweikhart, vol. 2, Cologne, 1998, pp. 23-28.
- Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue, Essais critiques 4*, Paris, 1984.
- Cristelle L. BASKINS, *Cassone Paintings, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, 1998.
- Oskar BÄTSCHMANN, *The Artist in the Modern World. A Conflict between Market and Self-Expression*, [1943], trad. angl., Cologne, 1997.
- Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento*, [1972], trad. fr., Paris, 1985.
- , *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, [1971], trad. fr., Paris, 1989.
- Germain BAZIN, *Histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, 1986.
- Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, 1980.
- Patrice BECK, «Anthroponymie et parenté», *L'anthroponymie. Document de l'histoire sociale des mondes méditerranéens médiévaux*, Actes du colloque international organisé par l'Ecole Française de Rome, «Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne», (Rome 6-8 octobre 1994), recueillis par Monique Bourin, Jean-Marie Martin / François Menant, Rome, 1996, pp. 365-381.
- (éd.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Tome 4, Discours sur le nom: normes, usages, imaginaire (VI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), Etudes d'anthroponymie médiévale (VII<sup>e</sup> Rencontres, Azay-le-Ferron, 1995), Tours, 1997.
- Nicole BELMONT, *Les signes de la naissance*, Paris, 1971.
- Hans BELTING, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, [1983], trad. fr., Nîmes, 1989.
- , *L'image et son public au Moyen Âge*, [1981], trad. fr., Paris, 1998.
- , *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, [1990], trad. fr., Paris, 1998.
- Bernhard BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, [1903], trad. fr., Paris, 1953.
- Luciano BERTI, *Pontormo*, Florence, 1966.
- , *L'opera completa del Pontormo*, Milan, 1973.
- , *Pontormo e il suo tempo*, Florence, 1993.

Maurizio BETTINI / Omar CALABRESE, *BizzaraMente. Eccentrici e stravaganti dal mondo antico alla modernità*, Milan, 2002.

Jan BIALOSTOCKI, «Begegnung mit dem Ich in der Kunst», *Artibus et Historiae*, 1, 1980, pp. 25-45.

Nella BIANCHI BENSIMON, «Alimentation et mélancolie dans le *De vita libri tres* de Marsile Ficin», *Cahiers de la Renaissance italienne 4. La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, études réunies par Adelin Charles Fiorato / Anna Fontes Baratto, Paris, 1999, pp. 55-71.

Rachel BILLINGE / Carol PLAZZOTTA, «The Underdrawing of Pontormo's *Joseph with Jacob un Egypte*», *The Burlington Magazine*, 144, 2002, pp. 660-670.

Andreas BLÜHM, «Vom Leben zum Bild- vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler», *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (éds.), Munich, 2002, pp. 143- 151.

Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, [1940], trad. fr., Brionne, 1988.

Thomas S. R. BOASE, *Death in the Middle Ages. Mortality, Judgment and Remembrance*, Londres, 1972.

——, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, 1979.

Phyllis P. BOBER / Ruth RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986.

Francesco BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze*, [1677], reproduction photomécanique de l'édition florentine de 1677, Sala Bolognese: A. Forni, 1974.

Johannes BOLTEN, *Die Imago Clipeata: ein Beitrag zur Portrait-und Typengeschichte, Studien zur Geschichte des Altertums*, 21, 1, New York, 1968.

Lina BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin, 1995.

—— / Paola BAROCCHI, *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni «data bases»*, Pise, 1997. Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, [1584], sous la direction de Mario Rosci, Milan, 1967.

Vincenzo BORGHINI / Benedetto VARCHI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, sous la direction de Paola Barocchi, Livourne, 1998.

Lynette M. F. BOSCH, «Men, Myth, Truth», *Oxford Art Journal*, 16, 2, 1993, pp. 62-72.

Pierre BOURDIEU, «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 63, 1986, pp. 69-72.

Alain BOUREAU, *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, 1984.

Monique BOURIN / Bernard CHEVALIER, «L'enquête: buts et méthodes», *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Etudes d'anthroponymie médiévale, (I<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> Rencontres Azay-le-Ferron, 1986 et 1987), Tours, 1990, pp. 7-12.

——, «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», *L'écriture du nom propre*. Textes réunis et présentés par Anne-Marie Christin et al., Paris, 1998, pp. 193-213.

Allan BRAHAM, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», *The Burlington Magazine*, 131, 1979, pp. 754-765.

——, «Pontormo and the Influence of Northern Art in Sixteenth Century Italy», *Journal of the Royal Society of Arts*, 130, 1982, pp. 624-641.

Carlo del BRAVO, «Dal Pontormo al Bronzino», *Artibus et Historiae*, 6, 12, 1985, Florence-Vienne, pp. 75-87.

Louis BRÉHIER, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928.

Claude BREMOND / Jacques LE GOFF, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fascicule 40, A-6, C. 9, *L'exemplum*, Louvain, 1982.

Giuliano BRIGANTI, *Le maniérisme italien*, [1961], trad. fr., Paris, 1993.

Anna Maria BRIZIO, «La prima e la seconda edizione delle "Vite"», *Studi Vasariani*, Actes du congrès international pour le 4<sup>ème</sup> centenaire de la première édition des *Vies* de Vasari, (Florence, 16-19 septembre 1950), Florence, 1952, pp. 83-90.

Maurice BROCK, *Bronzino*, Paris, 2002.

Christian BROMBERGER, «Pour une analyse anthropologique des noms de personnes», *Langages. La signalisation du discours*, 1982, 67, pp. 103-123.

Riccardo BRUSCAGLI (éd.), *Trionfi e canti carnascialeschi*, Rome, 1986.

Michelangelo BUONAROTTI, *Il carteggio di Michelangelo*, sous la direction de Paola Barocchi / Renzo Ristori, Florence, 1965-1983.

Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, [1860], trad. fr., Paris, 1958.

André BURGUIÈRE, «Un Nom pour soi», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 20, 4, 1980, pp. 25-42.

Peter BURKE, *La Renaissance en Italie*, [1986], trad. fr., Paris, 1991.

———, «The Italian Artist and his Roles», *History of Italian Art*, [1979], trad. angl., Cambridge, 1994, vol. 1, pp. 1-28.

Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, [1621], trad. fr., Bernard Hoepffner / Catherine Goffaux, Paris: J. Corti, 2000.

Omar CALABRESE / Betty GIGANTE, «La signature du peintre», *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 26-41.

——— / Maurizio BETTINI, *Bizzaramente. Eccentrici e stravaganti dal mondo antico alla modernità*, Milan, 2002.

Gilbert J. CALLANDRAUD, *De l'exécution capitale à travers les civilisations et les âges*, Paris, 1978.

Erin CAMPBELL, «The Gendered *paragone* in Late Sixteenth-Century Art Theory: Francesco Bocchi and Jacopo Pontormo's S. Lorenzo Frescoes», *Word and Image*, 16, 2000, pp. 227-238.

Stephen J. CAMPBELL, «"Fare una Cosa Morta Parer Viva": Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art», *The Art Bulletin*, 84, 2002, pp. 596-620.

Elena CAPRETTI / Anna FORLANI TEMPESTI, *Piero di Cosimo. L'œuvre peint*, [1996], trad. fr., Paris, 1996.

Tommaso CASINI, «La ricerca della verosimiglianza fisionomica nelle biografie illustrate tra cinque e seicento: ritratti dal vero, immaginari e contraffatti», *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, sous la direction d'Angela Guidotti et Massimiliano Rossi, Lucques, 2000, pp. 75-88.

David CAST, «Reading Vasari Again: History, Philosophy», *Word and Image*, 9, 1, 1993, pp. 29-38.

Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, [1528], présenté par Alain Pons, Paris: G. Lebovici, 1987.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION:

-*Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino*, (Florence, Palazzo Strozzi, 24 mars-15 juillet 1956), Florence, 1956.

-*Disegni del Pontormo del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi*, (Milan, Pinacoteca di Brera, avril-mai 1970), sous la direction d'Anna Forlani Tempesti, Florence, 1970.

-*Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, (Florence, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986-1<sup>er</sup> mars 1987), sous la direction du Ministère pour les biens culturels, Florence, 1986.

-*Hommage à Andrea del Sarto*, (Paris, Musée du Louvre, 23 octobre 1986-26 janvier 1987), Paris, 1986.

-*Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, (Florence, Palazzo Strozzi, 16 octobre 1992-10 janvier 1993), sous la direction de Mina Gregori et al., Milan, 1992.

-*Le tems revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, (Florence, Palazzo Medici Riccardi, 8 avril-30 juin 1992), sous la direction de Paola Ventrone, Florence, 1992.

-*Il Pontormo a Empoli*, (Empoli, Chiesa di Santo Stefano degli Agostiani, 18 septembre-11 décembre 1994), Venise, 1994.

-*L'officina della Maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, (Florence, Galleria degli Uffizi, 28 septembre 1996-6 janvier 1997), catalogue sous la direction d'Alessandro Cecchi / Antonio Natali, Florence, 1996.

-*Pontormo. Disegni degli Uffizi*, (Florence, Galleria degli Uffizi, 1996-1997), sous la direction de Carlo Falciani, Florence, 1996.

Michele CATAUDELLA, «Lingua, encomio "narrato" nelle "Vite" gioviane», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 63-70.

Anne CAUQUELIN, *La mort des philosophes et autres contes*, Paris, 1991.

Alessandro CECCHI, «Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino dagli esordi al palazzo Borgherini. 1», *Antichità Viva*, 1990, 1, pp. 31-46.

——, «Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino. Dal ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere. 2», *Antichità Viva*, 1990, 2-3, pp. 40-57.

—— / Antonio NATALI, *Andrea del Sarto. Catalogue complet*, [1989], trad. fr., Paris, 1992.

——, *Bronzino*, Florence, 1996.

Benvenuto CELLINI, *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, traduite et annotée par Maurice Beaufreton, Paris, 1922.

Cennino CENNINI, *Le livre de l'art*, [vers 1390], trad. fr., Paris: Berger-Levrault, 1991.

Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, «Fama et les preux: nom et renom à la fin du Moyen Age», *Médiévales*, «La Renommée», 24, Saint-Denis, 1993, pp. 35-43.

Dino S. CERVIGNI, «Il Diario Privacy, Concern and Estrangement in Pontormo's *Diario del Pontormo*», *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 28, 327, 1977, pp. 116-128.

Anne CHAREILLE, «Des noms et de la gloire: deux essais de Michel de Montaigne», *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Tome 4, *Discours sur le nom: normes, usages, imaginaire (VI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Etudes d'anthroponymie médiévale, (VII<sup>e</sup> Rencontres, Azay-le-Ferron, 1995), études réunies par Patrice Beck, Tours, 1997, pp. 211-222.

André CHASTEL, «Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne», *Phoebus*, 1, 1946, pp. 125-134.

——, «La glorification humaniste dans les monuments funéraires de la Renaissance», *Atti di Congresso di Studi Umanistici* (1949), Milan, 1951, pp. 477-485.

——, «Signature et signe», *Revue de l'Art, (L'art de la signature)*, 26, 1974, pp. 8-14.

——, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1982.

——, *Le sac de Rome, 1527. Du premier Maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, 1984.

——, «The Artist», *Renaissance Characters*, [1988], éd. Eugène Garin, Chicago, 1991, pp. 180-206.

——, *Marsile Ficcin et l'art*, [1954], Genève, 1996.

——, *Fables, formes, figures*, [1978], Paris, 2000.

Jean-Marc CHATELAIN, *Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie (1531-1735)*, Paris, 1993.

Bernard CHEVALIER / Monique BOURIN, «L'enquête: buts et méthodes», *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Etudes d'anthroponymie médiévale, (I<sup>ère</sup> et II<sup>ème</sup> Rencontres Azay-le-Ferron, 1986 et 1987), Tours, 1990, pp. 7-12.

Giovanni CIAPPELLI / Patricia Lee RUBIN (éds.), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, 2000.

Roberto P. CIARDI / Antonio NATALI (éds.), *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra. Progetto Appiani di Piombino, Florence & Venise, 1996.

Frederick M. CLAPP, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven, 1916.

Joël CLERGET (éd.), *Le nom et la nomination: source, sens et pouvoirs*, Toulouse, 1990.

Cecil H. CLOUGH, «Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books», *The Italian Book. 1465-1800, Studies Presented to Dennis E. Rhodes on his 70<sup>th</sup> Birthday*, Londres, 1993, pp. 183-223.

- Eric COCHRANE, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago & Londres, 1981.
- , «Paolo Giovio e la storiografia del Rinascimento», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 19-30.
- Kathleen COHEN, *Metamorphosis of Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1973.
- Bruce COLE, *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*, Londres, 1983.
- Michael COLE, «The *Figura Sforzata*: Modelling, Power and the Mannerist Body», *Art History*, 24 / 4, 2001, pp. 520-551.
- Marco COLLARETA, «Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"», *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, sous la direction de Giuliano Briganti, Milan, 1992, vol. 2, pp. 569-580.
- , «Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres», *Les «Vies» d'artistes*. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1993, sous la direction de Matthias Waschek, Paris, 1996, pp. 41-50.
- Licia COLLOBI RAGGHIANI, «Il "Libro de' Disegni" di Giorgio Vasari», *Critica d'arte*, 36, 116, 1971, pp. 13-40.
- , «Il "Libro de' Disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari», *Critica d'arte*, 36, 116, 1971, pp. 37-64.
- Frederick A. COOPER, «Jacopo Pontormo and Influences from the Renaissance Theater», *The Art Bulletin*, 55, 1973, pp. 380-392.
- Manlio CORTELAZZO / Paolo ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologne, 1999.
- Laura CORTI, *Vasari. Catalogue complet des peintures*, [1990], trad. fr., Paris, 1991.
- Raffaella CORTI, «Pontormo a San Lorenzo: un episodio figurative dello "spiritualismo" italiano», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 6, 1977, pp. 5-47.
- Philippe COSTAMAGNA, «Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori - Seconda parte: Les portraits», *Antichità Viva*, 18, 1, 1988, pp. 23-31.
- / Anne FABRE, «Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto», *Paragone*, 42, 25, 1991, pp. 15-18.
- , *Pontormo*, Milan, 1994.
- , *Pontormo, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, [1994], trad. fr., Paris, 1994.
- , «Pontormo», *Art Dossier*, Florence, 1996.
- Janet COX-REARICK, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, New York, 1981.
- , *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, 1984.
- , «Pontormo, Bronzino, Allori and the lost "Deluge" at S. Lorenzo», *The Burlington Magazine*, 134, 1992, pp. 239-248.
- , *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley & Los Angeles, 1993.
- Jean-François CROZ, «Philosophes et dirigeants: quelques cas de contamination iconographique à travers l'art du portrait sculpté des deux siècles avant notre ère», *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, actes du colloque de Dijon, 18 et 19 novembre 1999, Centre de recherches Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité, textes rassemblés par Bruno Curatolo / Jacques Poirier, Dijon, 2001, pp. 37-54.
- Bruno CURATOLO / Jacques POIRIER (éds.), *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, actes du colloque de Dijon, 18 et 19 novembre 1999, Centre de recherches Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité, Dijon, 2001.
- Frank DABELL, «Domenico Veneziano in Arezzo and the Problem of Vasari's Painter Ancestor», *The Burlington Magazine*, 127, pp. 29-32.
- Michèle DANCOURT, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, 2002.
- DANTE, *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, texte original et traduction de Jacqueline Risset, Paris, 1988.



- Arthur DANTO, *Narration and Knowledge*, New York, 1985.
- Charles DAVIS, «Michelangelo, Jacone and the Confraternity of the Virgin Annunciate called "dell' Orciuolo"», *Apollo*, 156, 2002, pp. 22-29.
- Trevor DEAN / K. J. P. LOWE, *Marriage in Italy. 1300-1650*, Cambridge, 1988.
- Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992.
- Jean- Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, 1997.
- Jean DELUMEAU / Daniel ROCHE (éds.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, 1990.
- René DÉMORIS, *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, Université de la Sorbonne Nouvelle, 16-17 avril 1991, Paris, 1993.
- Charles DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill & Londres, 2001.
- Sylvie DESWARTE, «Considération sur l'artiste courtisan et le génie au XVI<sup>e</sup> siècle», *La condition sociale de l'artiste. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Actes du colloque du groupe de chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, sous la direction de Jérôme de la Gorce et al., Paris, 1985, pp. 13-28.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, Paris, 1985.
- , *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.
- , «The Portrait, the Individual and the Singular. Remarks on the Legacy of Aby Warburg», *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998, pp. 165-188.
- Claude-Gilbert DUBOIS, «L'individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1500-1600», *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 19 / 1, 2001, pp. 83-105.
- Jacques DUPÂQUIER et al., *Le prénom, mode et histoire*, Entretiens de Malher (organisés à Paris, le 29 novembre, par la Société de démographie historique), recueil de contributions, Paris, 1984.
- Thierry de DUVE, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, 1989.
- Samuel Y. EDGERTON, Jr., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Renaissance Florence*, Ithaca & Londres, 1985.
- Steve EDWARDS (éd), *Art and its Histories: A Reader*, New Haven & Londres, 1999.
- Patricia EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Le recueil des Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI<sup>e</sup> siècle*, Louvain, 2001.
- , *Excentricité et Humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, 2002.
- Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, [1956], trad. fr., Paris, 1977.
- , *Contributions à la philosophie de la Renaissance*, [1928], trad. fr., Paris, 1992.
- James ELKINS, *In an Oppressive Atmosphere: Pontormo's Last Thoughts on Food, Drawing, and Criticism*, texte non publié, disponible à l'adresse [www.jameselkins.com](http://www.jameselkins.com).
- Patricia A. EMISON, *Creating the "Divine" Artist. From Dante to Michelangelo*, Leyde & Boston, 2004.
- Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge. XIV<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000.
- Anne FABRE / Philippe COSTAMAGNA, «Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto», *Paragone*, 42, 25, janvier 1991, pp. 15-18.
- Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Rome, 1970.
- Lauriane FALLAY D'ESTE, *Le Paragone. Le parallèle des arts*, Paris, 1992.
- Claire J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's "Paragone". A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the "Codex Urbinas"*, Leyde [etc.], 1992.
- Bruno FASOLA, «Per un nuovo catalogo della collezione gioviana», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 169-180.
- Lucio FELICI et al., *Encyclopédie de l'art*, Milan, 1995.

- Sharon FERMOR, *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and "Fantasia"*, Londres, 1993.
- Adelin Charles FIORATO, «Les obscurs repas de maître Manente», *Cahiers de la Renaissance italienne 4. La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, études réunies par Adelin Charles Fiorato / Anna Fontes Baratto, Paris, 1999, pp.197-222.
- Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, 1997.
- Hervé FISCHER, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, 1981.
- Will FISHER, «The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England», *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, pp. 155-187.
- Anna FORLANI TEMPESTI / Elena CAPRETTI, *Piero di Cosimo. L'œuvre peint*, [1996], trad. fr., Paris, 1996.
- , / Alessandra GIOVANETTI, *Pontormo*, [1994], trad. fr., Paris, 1996.
- , «Un Pontormo molto giovanile», *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, sous la direction de Cristina Acidini Luchinat / Luciano Nello et al., Florence, 1997.
- Kurt W. FORSTER, *Pontormo*, Munich, 1966.
- Michel FOUCAULT, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Dits et écrits. 1854-1988*, Paris, 1994, pp. 789-821.
- David FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago & Londres, 1989.
- Sydney J. FREEDBERG, *Andrea del Sarto*, Cambridge Massachussets, 1963.
- , *Painting in Italy. 1500-1600*, Harmondsworth, Baltimore (etc.), 1971.
- Luba FREEDMAN, «The Schiavona: Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture», *Arte Veneta*, 41, 1988, pp. 31-40.
- Walter FRIEDLÄNDER, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne*, trad. fr., Paris, 1991.
- Françoise FRONTISI-DUCROUX, «Dédale, Niobé et quelques autres. Entre le roc et la statue», *L'art, effacement et surgissement des figures. Hommage à Marc Le Bot*, Paris, 1991, pp. 17-27.
- , *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, [1975], Paris, 2000.
- Marc FUMAROLI, «Des "Vies" à la biographie: le crépuscule du Parnasse», *Diogène*, 139, 1987, pp.3-30.
- Albertina FURNO, *La vita e le rime di Angiolo Bronzino*, Pistoia, 1902.
- Laurie FUSCO, «The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth Century Italy», *The Art Bulletin*, 1982, 64, pp. 175-194.
- Daniela GALLO (éd.), *Iacopo Sansovino. Il Bacco e la sua fortuna*, Florence, 1986.
- Gian Carlo GARFAGNINI (éd.), *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Congrès d'études (Arezzo, 8-10 octobre 1981), Florence, 1985.
- Eugène GARIN, «Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento», *Belfagor. Rassegna di varia umanità*, sous la direction de Luigi Russo, 5, Florence, 1950, pp. 657-667.
- , *Ermetismo del Rinascimento*, Rome, 1988.
- Robert W. GASTON, «Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 27, 1983, pp. 41-72.
- Jean GAUDEMET, *Le mariage en Occident*, Paris, 1987.
- Pomponius GAURICUS, *De Sculptura*, [1504], éd. annotée et trad. par André Chastel / Robert Klein, Genève: Droz, 1969.
- Claude GAUVARD, «La Fama, une parole fondatrice», *Médiévales*, «La Renommée», 24, Saint-Denis, 1993, pp. 5-13.
- Pierre GEORGEL / Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture*, Paris, 1987.
- Dennis GERONIMUS, «The Birth Date, Early Life, and Career of Piero di Cosimo», *The Art Bulletin*, 82, 2000, pp. 164-170.

- Alain GHEERBRANT / Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982.
- Lorenzo GHIBERTI, *Art moderne: second livre des Commentarii*, [vers 1447], trad. fr. Giorgia Bongiorno, Paris: L'insulaire, 2000.
- Betty GIGANTE / Omar CALABRESE, «La signature du peintre», *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 26-41.
- Alessandra GIOVANETTI / Anna FORLANI-TEMPESTI, *Pontormo*, [1994], trad. fr., Paris, 1996.
- Hélène GIOVANETTI, «Diète et misanthropie dans Il libro mio de Pontormo», *Cahiers de la Renaissance italienne 4. La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, études réunies par Adelin Charles Fiorato / Anna Fontes Baratto, Paris, 1999, pp. 173-196.
- Paolo GIOVIO, *Ritratti degli uomini illustri*, sous la direction de Carlo Caruso, Palerme: Sellerio, 1999.
- Yves GIRAUD (éd.), *L'emblème à la Renaissance. Actes de la journée d'étude du 10 mai 1980*, Paris, 1982.
- Liana DE GIROLAMI CHENEY, *The Paintings of the Casa Vasari*, Ann Arbor & Londres, 1980.
- Rona GOFFEN, «Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 32, 2001, pp. 303-370.
- Edward L. GOLDBERG, *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton, 1988.
- Ludwig GOLDSCHNEIDER (éd.), *Unknown Renaissance Portraits. Medals of Famous Men and Women of the XV & XVI Centuries*, New York, 1952.
- Carl GOLDSTEIN, «Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque», *The Art Bulletin*, 73, pp. 641-652.
- , «The Image of the Artist Reviewed», *Word and Image*, 9, 1, 1993, pp. 9-18.
- Ernst H. GOMBRICH, «Vasari's *Lives* and Cicero's *Brutus*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1960, pp. 309-311.
- , *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, I, Oxford, 1966.
- , *Histoire de l'art*, [1972], trad. fr., Paris, 1992.
- Jérôme de la GORCE et al., *La condition sociale de l'artiste. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque du groupe de chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, Paris, 1985.
- Stephen J. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago & Londres, 1980.
- Sharon GREGORY, «Pontormo's Heir», *The Burlington Magazine*, 142, 2000, pp. 630-633.
- , «"The outer man tends to be a guide to the inner": the Woodcut Portraits in Vasari's *Lives* as Parallel Texts», *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, éd. Rodney Palmer / Thomas Frangenberg, Aldershot & Burlington, 2003, pp. 51-85.
- Pascal GRIENER / Peter J. SCHNEEMANN, *Images de l'artiste-Künstlerbilder*, Colloque du C.I.H.A (Université de Lausanne, 9-12 juin 1994), Berne, 1998.
- Anne GRONDEUX, «Le vocabulaire latin de la renommée au Moyen-Âge», *Médiévales*, «La Renommée», 24, Saint-Denis, 1993, pp. 15-26.
- Pierre HADOT, *Eloge de la philosophie antique*, Paris, 1998.
- , *Etudes de philosophie ancienne*, Paris, 1998.
- Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, [1925], Paris, 1994.
- Marcia B. HALL, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1999.
- Francis HASKELL / Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*, [1981], trad. fr., Paris, 1988.
- , *History and its Image. Art in the Interpretation of the Past*, New Haven & Londres, 1993.
- Olga HAZAN, *Le mythe du progrès artistique*, Montréal, 1999.

- Peter HECHT, «The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment», *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 14, 2, 1984, pp. 125-136.
- Jacques HEERS, *Le clan familial au Moyen Age*, Paris, 1974.
- Nathalie HEINICH, *Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, 1996.
- Philine HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin, 1999.
- Gabriele HELKE, «Giorgione als Maler des Paragone», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1, 1999, pp. 11-79.
- David HERLIHY / Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, 1978.
- Christiane J. HESSLER, «Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts», *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (éds.), Munich, 2002, pp. 82-97.
- HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie (Lettres pseudo-hippocratiques)*, trad. et notes de Yves Hersant, Paris, 1989.
- , *De l'art médical*, traduction d'Emile Littré, Paris, 1994.
- Michael HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981.
- Hans HOLLÄNDER, «Steinerne Gäste der Malerei», *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 2, 1973.
- Sigmar HOLSTEN, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hambourg, 1978.
- Charles HOPE, «Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari», *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Congrès d'études (Arezzo, 8-10 octobre 1981), sous la direction de Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985, pp. 321-338.
- David Owen HUGHES, «Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy», *The Journal of Interdisciplinary History*, 17, 1, 1986, pp. 7-38.
- Eduard HÜTTINGER (éd.), *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, [1985], trad. it., Turin, 1992.
- Jacob ISAGER, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Odense, 1991.
- Il Vasari Storiografo e artista: Atti del Congresso internazionale nel IV Centenario della morte* (Arezzo & Florence, 2-8 septembre 1974), Florence, Institut national d'études sur la Renaissance, 1976.
- Philip JACKS (éd.), *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge, 1998.
- Ellen S. JACOBOWITZ / Stéphanie LOEB STEPANEK, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*, Washington, 1983.
- Fredrika H. JACOBS, «Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence», *The Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 399-416.
- Horst Woldemar JANSON, «The Birth of "Artistic License": The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance», *Patronage in the Renaissance*, éds. Guy Fitch Lytle / Stephen Orgel, Princeton, 1981, pp. 344-353.
- Robin M. JENSEN, «The Raising of Lazarus», *Bible Review*, 11, 2, 20, 1995, pp. 20-28.
- Christiane L. JOOST-GAUGIER, «The Early Beginnings of the Notion of "Uomini Famosi" and the "De Viris Illustribus" in Greco-Roman Literary Tradition», *Artibus et Historiae*, 6, 1982, pp. 97-115.
- , *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, Cambridge, 2002.
- Wolfgang KALLAB, *Vasaristudien*, Vienne & Leipzig, 1908.
- Adachi KAORU, «La statua vivente: una precisazione iconografica di Giuseppe in Egitto del Pontormo», *Bijutsushigaku*, 19, 1997, pp. 110-115.

Thomas KAUFMANN DA COSTA, «The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, pp. 258-287.

Martin KEMP, «From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in Visual Arts», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 8, 1977, pp. 347-398.

—, «The Super-artist as Genius: The Sixteenth-Century View», *Genius. The History of an Idea*, éd. Penelope Murray, Oxford, 1989, pp. 32-53.

—, «Lust for Life: Some Thoughts on the Reconstruction of Artist's Lives in Fact and Fiction», *L'art et les révolutions* (7), XXVII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art (Strasbourg, 1-7 septembre 1989), Strasbourg, 1992, pp. 167-186.

—, «"Ogni dipintore dipinge se": a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?», *Cultural Aspects of the Italian Renaissance, Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, éd. Cecil H. Clough, Grande Bretagne, 1996, pp. 311-323.

Bram KEMPERS, «Augustus and Julius II: an Archeological and Art Historical *Aperçu* on the Beard», *Aux quatre vents*, Florence, 2002, pp. 191-198.

Francis W. KENT, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori and Rucellai*, Princeton, 1977.

—, / Patricia SIMONS, *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford, 1987.

Milton KIRCHMAN, *Mannerism and Imagination: A Reexamination of Sixteenth-Century Italian Aesthetic*, Salzbourg, 1979.

Christiane KLAPISCH-ZUBER / David HERLIHY, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, 1978.

—, «Constitution et variations temporelles des stocks de prénoms», *Le prénom, mode et histoire*, Entretiens de Malher (organisés à Paris, le 29 novembre, par la Société de démographie historique), recueil de contributions préparé par Jacques Dupâquier et al., Paris, 1984, pp. 37-44.

—, «Du pinceau à l'écrivoire. Les "ricordanze" d'un peintre florentin au XV<sup>e</sup> siècle», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. (Vol 1. *Les Hommes*), Colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II, Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983 / organisé et éd. par Xavier Barral, Paris, 1986, pp. 567-576.

—, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1990.

—, «Les femmes dans les rituels de l'alliance et de la naissance à Florence», *Riti e rituali nelle società medievali*, Rencontre organisée en septembre 1990 à Erice (International Workshop on Medieval Societies), sous la direction de Jacques Chiffolleau et al., Spolète, 1994, pp. 3-22.

—, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, 2000.

Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible, Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, 1970.

Raymond KLIBANSKY / Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, [1964], trad. fr., Paris, 1989.

Julian KLIEMANN, «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano», *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Congrès d'études (Arezzo, 8-10 octobre 1981), sous la direction de Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985, pp. 73-82.

—, «Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven», *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900. Wolfenbütteler Forschungen*, 48, Wiesbaden, 1991, pp. 29-75.

—, *Gesta Dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milan, 1993.

Linda KLINGER, «Portrait Collections and Portraits Books in the Sixteenth Century. The Case of Paolo Giovio and Marco Mantova Benavides», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, p. 181.

—, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, thèse de doctorat, Princeton, U. M. I., 1991.

Linda KLINGER ALECI, «Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998, pp. 67-79.

- Richard KRAUTHEIMER, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton, 1971.
- Ernst KRIS, «L'image de l'artiste. Etude psychologique du rôle de la tradition dans les anciennes biographies», *Psychanalyse de l'art*, [1952], trad. fr., Paris, 1978, pp. 78-103.
- / Otto KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, [1979], trad. fr., Paris, 1987.
- Paul O. KRISTELLER, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, 12, 4, octobre 1951, pp. 496-527.
- Thomas KUEHN, *Law, Family and Women. Toward a Legal Anthropology of Renaissance Italy*, Chicago, 1991.
- Nadine KUPERTY-TSUR, «Le moi, sujet de l'Histoire», *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 19 / 1, 2001, pp. 63-81.
- Otto KURZ, «"Il Libro de' Disegni" di Giorgio Vasari», *Studi Vasariani*. Actes du congrès international pour le 4<sup>ème</sup> centenaire de la première édition des Vies de Vasari, (Florence, 16-19 septembre 1950), Florence, 1952, pp. 225-228.
- / Ernst KRIS, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, [1979], trad. fr., Paris, 1987.
- Simonetta LA BARBERA, *Il Paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Cafaro, 1997.
- Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. fr. sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris: Librairie générale française, 1999.
- Johanne LAMOUREUX, «La mort de l'artiste et la naissance d'un genre», *Images de l'artiste -Künstlerbilder*, sous la direction de Pascal Griener / Peter J. Schneemann, Colloque du C.I.H.A, Université de Lausanne, 9-12 juin 1994, Berne, 1998, pp. 183-203.
- Irving LAVIN, «An Observation on "Medievalism" in Early Sixteenth Century Style», *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, pp. 113-118.
- , «On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119, 5, 1975, pp. 353-362.
- , «Bernini's Portraits of No-Body», *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, Los Angeles, etc., 1993, pp. 100-136.
- , «On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust», *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, éd. Sarah Blake McHam, Cambridge, 1998, pp. 60-78.
- Jean-Claude LEBENSZTEJN, «Esquisse de typologie», *Revue de l'Art*, (*L'art de la signature*), 26, 1974, pp.46-56.
- , *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992.
- Simona LECCHINI GIOVANNONI, «Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori - Prima parte», *Antichità Viva*, 18, 1, 1988, pp. 10-22.
- , *Alessandro Allori*, Turin, 1991.
- Anne-Marie LECOQ, «Apelle et Protogène: la signature-ductus», *Revue de l'Art*, (*L'art de la signature*), 26, 1974, pp. 46-47.
- , «Cadre et rebord», *Revue de l'Art*, (*L'art de la signature*), 26, 1974, pp. 15-20.
- / Pierre GEORGEL, *La peinture dans la peinture*, Paris, 1987.
- Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, [1940], trad. fr., Paris, 1991.
- Jacques LE GOFF / Claude BREMOND, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fascicule 40, A-6, C. 9, *L'exemplum*, Louvain, 1982.
- Roland LE MOLLÉ, «Significato di "luce" et "lume" nelle Vite del Vasari», *Il Vasari Storiografo e artista, Atti del Congresso internazionale nel IV Centenario della morte*, (Arezzo & Florence 2-8 septembre 1974), Florence, 1976, pp. 163-177.
- , *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, 1995.
- Guy LE THIEC, «L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 104-2, 1992, pp. 781-830.
- Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, 1962.

- Jacqueline LICHTENSTEIN, *La tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture moderne*, Paris, 2003.
- Leonardo G. LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, vol. I, Florence, 1972.
- Pompeo LITTA, *Le famigli celebri italiane*, 1<sup>ère</sup> série, Milan: Luciano Basadonna, 1833.
- Stéphanie LOEB STEPANEK / Ellen S. JACOBOWITZ, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*, Washington, 1983.
- Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, édition commentée par Robert Klein, Florence: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.
- Roberto LONGHI, *Critica d'arte e buongoverno (1938-1969)*, Florence, 1985.
- Sophie LUGON, *Héritage et filiation. Joseph en Egypte pour la Camera Borgherini*, Fribourg, 1999, non publié.
- , «Vers une nouvelle conscience de la peinture: la trace de l'artiste dans *Joseph en Egypte* de Pontormo», *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 24, 2002, pp. 51-71.
- Peter F. LYNCH, *Patriarchy and Narrative: The Borgherini Bedroom "Joseph" Cycle*, Yale University, 1987, non publié.
- La condition sociale de l'artiste (VXI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Travaux 52, Actes du Colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S, Université de Saint-Etienne, 12 octobre 1985, textes réunis par Jérôme de La Gorce /Françoise Levailant / Alain Mérot, Saint- Etienne, 1987.
- Charles-Henri MACKINTOSH, *Notes sur le livre de la Genèse*, Vevey, 1983.
- Daniel MADELÉNAT, «L'image dans la biographie», *Transpositions*. Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail, Série A, Tome 38, 1986, pp. 153-161.
- Anna Maria MAETZKE / Antonio PAOLUCCI, *La casa del Vasari in Arezzo*, Florence, 1988.
- Ekkehard MAI / Kurt WETTENGL (éds.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Munich, 2002.
- Emile MÂLE, «La Résurrection de Lazare dans l'art», *La Revue des Arts*, I, 1951, pp. 45-52.
- Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, [1678], sous la direction de Marcella Brascaglia, Bologne: Ed. ALFA, 1971.
- Nicholas MANN / Luke SYSON (éds.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998.
- Louis MARIN, «Topique et figures de l'énonciation. "C'est moi que je peins..."», *La part de l'œil*, 5, 1989, pp. 141-153.
- , *De la représentation*, Paris, 1994.
- Jean-Marie MARTIN / François MENANT (éds.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne: l'espace italien 2*, Actes de la table ronde de Milan, 21-22 avril 1994, Rome, 1995.
- Andrew MARTINDALE, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972.
- Georges MATORÉ, *Le vocabulaire et la société du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988.
- Anna MATTEOLI, «La ritrattistica del Bronzino nel "Limbo"», *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*, 20, 4, 1969, pp. 281-316.
- Anna Maria MATTEUCCI, «I molti problemi della cappella di Santa Maria degli Angeli», *Vitale e Agricola. Il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i Secoli nel XVI<sup>e</sup> centenario della traslazione*, sous la direction de Gina Fasoli, Bologne, 1993, pp. 119- 132.
- Louisa C. MATTHEW, «The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures», *The Art Bulletin*, 80, 1998, pp. 616-648.
- Patrick MAURIES, *Maniéristes*. Paris, 1995.
- Charles McCORQUODALE, *Bronzino*, Londres, 1981.
- François MENANT / Jean-Marie MARTIN (éds.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne: l'espace italien 2*, Actes de la table ronde de Milan, 21-22 avril 1994, Rome, 1995.
- Leatrice MENDELSON, *Paragoni. Benedetto Varchi's "Due lezioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, 1982.

- Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, 1998.
- Jonathan MILLER, *On Reflection*, Londres, 1998.
- William H. McNEILL, «Mythistory, or Truth, Myth, History, and Historians», *The American Historical Review*, 91, 1, Février 1986, pp. 1-10.
- Jean MOLINO, «Le nom propre dans la langue», *Langages. Le nom propre*, 66, juin 1982, pp. 5-36.
- Catherine MONBEIG-GOGUEL, *I disegni di maestri. Il manierismo fiorentino*, Milan, 1971.
- Michel de MONTAIGNE, *Essais*, texte établi et présenté par Jean Plattard, Paris: Fernand Roches, 1931-1932.
- Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997.
- Eugène MÜNTZ, «Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance», *Mémoires de l'Institut national de France. Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Tome 36, 2<sup>ème</sup> partie, 1900, pp. 249-343.
- Penelope MURRAY (éd.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford, 1989.
- Jacqueline Marine MUSACCHIO, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven & Londres, 1999.
- Alfred de MUSSET, *André del Sarto*, sous la direction de Robert Abirached, Paris: Gallimard, 1987.
- Michel NASSIET, «Nom et blason. Un discours de la filiation et de l'alliance (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)», *L'Homme*, 34 (1), 1994, pp. 5-30.
- Antonio NATALI / Alessandro CECCHI, *Andrea del Sarto. Catalogue complet*, trad. fr., Paris, 1992.
- / Roberto P. CIARDI (éds.), *Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra. Progetto Appiani di Piombino*, Florence & Venise, 1996.
- Emilio NEGRO / Nicosetta ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modène, 1998.
- Jean-Pierre NÉRAUDAU, «La Fama dans la Rome antique», *Médiévales, La Renommée*, 24, Saint-Denis, 1993, pp. 27-34.
- Molly NESBIT, «Qu'est-ce que qu'était un auteur?», *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 36, 1991, pp. 101-122.
- Karl August NEUHAUSEN, «Die vergessene "göttliche Kunst der Totenerweckung": Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance», *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, Cologne, 1996, pp. 51-68.
- Eugène NICOLE; «Personnage et rhétorique du Nom», *Poétique*, 46, 1981, pp. 200-216.
- Salvatore S. NIGRO (éd.), *Pontormo. Il libro mio*, édition critique, Gênes, 1984.
- , *Pontormo. Disegni*, Gênes, 1991.
- , *Pontormo. Fresken und Gemälde*, Munich & Paris & Londres, 1993.
- , «Il Pontormo sommerso dalla leggenda», *Il Sole-24 Ore*, 15 octobre 1995, p. 27.
- , *L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista*, Milan, 1998.
- Alessandro NOVA, «Dialogo dell'impresa: la storia editoriale e le immagini», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 73-93.
- Edward J. OLSZEWSKI, «Distorsions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art», *Artibus et Historiae*, 11, 1985, pp. 101-124.
- Gherardo ORTALLI, *La peinture infamante du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, [1979], trad. fr., Paris, 1994.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et présenté par Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- Jeanne / Otto PÄCHT, «An Unknown Cycle of Illustrations of the Life of Joseph», *Cahiers Archéologiques*, 7, Paris, 1954, pp. 35-49.



Elena PAGANO, «L'eredità di Paolo Giovio nella storiografia artistica vasariana», *Atti della Accademia Pontaniana*, 38, 1989, pp. 211-217.

Agnolo PANDOLFINI, *Trattato del governo della famiglia*, Milan, 1802.

Erwin PANOFSKY, «The First Page of Giorgio Vasari's "Libro"», *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, pp. 169-225.

—, «Les origines de l'histoire humaine: deux cycles de Piero di Cosimo», *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes de l'art de la Renaissance*, [1939], trad. fr., Paris, 1967, pp. 53-103.

—, *L'oeuvres d'art et ses significations*, [1955], trad. fr., Paris, 1969

—, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. fr., Paris, 1987.

—, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, [1924], trad. fr., Paris, 1989.

—, *La sculpture funéraire. De l'ancienne Egypte au Bernin*, [1964], trad. fr., Paris, 1995.

Paolo Giovio. *Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985.

Beatrice PAOLOZZI STROZZI, «Scherzi d'omonimia. Nuovi documenti e una precisazione sul Pontormo», *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, sous la direction de Cristina Acidini Luchinat et al., Florence, 1997, pp. 265-268.

Antonio PAOLUCCI / Anna Maria MAETZKE, *La casa del Vasari in Arezzo*, Florence, 1988.

—, *Bronzino. Art e Dossier*, Florence, 180, 2002.

Deborah PARKER, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, 2000.

Alessandro PARRONCHI, «Dossier Pontormo», *Macula*, 5 / 6, (1979), Paris, 1984, pp. 3-11.

Giorgio PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Rome, 2000.

Rosanna PAVONI, «Paolo Giovio et son Musée de portraits à propos d'une exposition», *Gazette des Beaux-Arts*, CV, Mars 1985, pp. 109-116.

Carlo PEDRETTI, «Leonardo e Giorgione: la spalla e lo specchio», *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, sous la direction de Gloria Fossi, Florence, 1996, pp. 95-108.

Nicholas PENNY / Francis HASKELL, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*, [1981], trad. fr., Paris, 1988.

Nikolaus PEVSNER, *Les Académies d'art*, [1940], trad. fr., Paris, 1999.

Jackie PIGEAUD, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, 1981.

—, *Aristote, L'homme de génie et la mélancolie*, traduction et commentaire, Paris, 1989.

Elizabeth PILLIOD, «Bronzino's Household», *The Burlington Magazine*, 134, 1992, pp. 92-100.

—, «Representation, Misrepresentation, and Non-Representation: Vasari and his Competitors», *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, éd. Philip Jacks, Cambridge, 1998, pp. 30-52.

—, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven & Londres, 2001.

Antonio PINELLI, «Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana», *Ricerche di storia dell'arte*, 34, Urbin, 1988, pp. 5-34.

—, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI<sup>e</sup> siècle*, [1993], trad. fr., Paris, 1996.

—, «"Pensando a nuove cose": spunti per un'analisi formale del linguaggio pontormesco», *Pontormo e Rosso, Atti del convegno di Empoli e Volterra. Progetto Appiani di Piombino*, sous la direction de Roberto P. Ciardi et Antonio Natali, Florence & Venise, 1996, pp. 56-61.

PLATON, *Le Banquet, Phédon, L'Apologie de Socrate, Gorgias*, trad. André Dacier / Jean-Nicolas Grou, Paris: J. de Bonnot, 1991

—, *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, textes établis et traduits par Paul Vicaire et al, Paris: Gallimard, 1991.

Carol PLAZZOTTA / Rachel BILLINGE, «The Underdrawing of Pontormo's *Joseph with Jacob un Egypt*», *The Burlington Magazine*, 144, 2002, pp. 660-670.

PLINE L'Ancien, *Histoire Naturelle*, textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zehnacker, Paris: Gallimard, 1999.

PLUTARQUE, *Vies parallèles*, éd. publiée sous la direction de François Hartog, Paris: Gallimard, 2001.

Jacques POIRIER / Bruno CURATOLO (éds.), *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, actes du colloque de Dijon, 18 et 19 novembre 1999, Centre de recherches Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité, Dijon, 2001.

Edouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.

Nicoletta PONS, «La camera Borgherini et l'arredo del palazzo Rosselli Del Turco», *Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinita, Storia del rione dei Santi Apostoli, dai primi insediamenti romani alle ricostruzioni postbelliche*, sous la direction de Giampaolo Trotta, Firenze, 1992, pp. 179-188.

Maxime PREAUD, «L'obscur clarté de la mélancolie. Les figures de mélancolie selon l'"Iconologia" de Cesare Ripa», *Nouvelles de l'estampe*, 75, 1984, pp. 3-19.

Wolfram PRINZ, «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1966, pp. 1-158.

—, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, vol. 1: *Geschichte der Sammlung*, Berlin, 1971.

Ugo PROCACCI, «Di Jacone scolare di Andrea del Sarto», *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortone, 1979, 5, 18, pp. 447-473.

Vladimir PROPP, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, [1969], trad. fr., Paris, 1965 et 1970.

Licia RAGGHIANI COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, 1974.

Otto RANK, *Le mythe de la naissance du héros*, [1922], trad. fr., Paris, 1983.

—, *L'art et l'artiste. Créativité et développement de la personnalité*, [1979], trad. fr., Paris, 1998.

Paul O. RAVE, «Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1, 1, 1959, pp. 119-154.

—, «Das Museo Giovio zu Como», *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 16, 1961, pp. 275-284.

Giovanni REALE, *Raffaello, «La Scuola di Atene». Una nuova interpretazione dell'affresco, con il cartone a fronte*, Milan, 1997.

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955- 1959.

Salomon REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1906-1910.

Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1995.

Nicole REYNAUD, «Contrats d'engagement d'artistes de cour à la fin du XV<sup>e</sup> siècle», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, 1. *Les Hommes*, Colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II, Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983 / organisé et éd. par Xavier Barral, Paris, 1986, pp. 557-559.

Maria Teresa RICCI, «La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 65, Genève, 2003, pp. 233-248.

Laura RICCÒ, *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle «Vite»*, Rome, 1979.

—, «Tipologia novellistica degli artisti vasariani», *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Congrès d'études (Arezzo, 8-10 octobre 1981), sous la direction de Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985, pp. 95-115.

Don RIGGS, «Was Michelangelo Born under Saturn?», *Sixteenth Century Journal*, 26 / 1, 1995, pp. 99-121.

Cesare RIPA, *Iconologia* [1618], sous la direction de Piero Buscaroli, Turin: Fògola, 1988.

—, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques*, moralisée par Jean Baudoin, Dijon: Faton, 1999.

- Helene E. ROBERTS (éd.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago & Londres, 1998.
- Daniel ROCHE / Jean DELUMEAU (éds.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, 1990.
- Nicosetta ROIO / Emilio NEGRO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modène, 1998.
- Giovanni ROMANO, «Usi religiosi e produzione figurativa del Cinquecento: qualche sintomo di crisi», *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modène, 1987, pp. 155-163.
- David ROSAND, *La trace de l'artiste*, [1988], trad. fr., Paris, 1993.
- Sergio ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, 1980.
- Cecil ROTH, *The Jews in the Renaissance*, New York, 1965.
- Jean ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959.
- Patricia Lee RUBIN, «What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist», *Art History*, 13, 1990, pp. 34-46.
- , *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, 1995.
- , / Giovanni CIAPPELLI / (éds.), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, 2000.
- Nicolas RUBINSTEIN, «Family, Memory, and History», *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, éd. Giovanni Ciappelli / Patricia Lee Rubin, Cambridge, 2000, pp. 39-47.
- Ruth RUBINSTEIN / Phyllis P. BOBER, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986.
- «Résurrection des morts», *Dictionnaire de théologie catholique*, sous la direction d'A. Vacant et al., tome 13, Paris, 1936, pp. 2501-2571.
- Jean SALEM, *La légende de Démocrite*, Paris, 1996.
- , *Giorgio Vasari (1511-1574) ou l'art de parvenir*, Paris, 2002.
- Jacques SATO, *L'artiste en présence*, Actes du colloque, Département arts plastiques, Université Rennes 2 (Haute-Bretagne), 29-30 mars 1996, Rennes, 1998.
- Lucia Amalia SCATOZZA HÖRICHT, *Il volto dei filosofi antichi*, Naples, 1986.
- Salvatore SETTIS, «Introduzione», *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, sous la direction d'Eduard Hüttinger, [1985], trad. it., Turin, 1992, pp. VII-XXIII.
- Carlo SEVERI, «Le Nom de lignée», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 20, 4, 1980, pp. 105-118.
- Attilio SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Florence, 1983.
- Julius von SCHLOSSER, *La littérature artistique*, [1924], trad. fr., Paris, 1984.
- Peter J. SCHNEEMANN / Pascal GRIENER, *Images de l'artiste-Künstlerbilder*, Colloque du C.I.H.A, Université de Lausanne, 9-12 juin 1994, Berne, 1998.
- Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Cologne & Vienne, 1978.
- John SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965.
- , *Pontorno's altarpiece in S. Felicita*, Newcastle upon Tyne, 1971.
- Paul SIBLOT, «Appeler les choses par leur nom. Problématique du nom, de la nomination et des renominations», *Noms et re-noms: la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, sous la dir. de Salih Akin, Rouen, 1999, pp. 13-31.
- Herbert SIEBENHUENER, «Studi topografici per le "Vite" del Vasari», *Studi Vasariani*. Actes du congrès international pour le 4<sup>ème</sup> centenaire de la première édition des *Vies* de Vasari, (Florence, 16-19 septembre 1950), Florence, 1952, pp. 105-110.
- Robert B. SIMON, «Il ritratti di Cosimo I nel museo gioviano», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 183-197.

Graham SMYTH, «An Imperial Portrait by Bronzino», *The Burlington Magazine*, 128, 1986, pp. 350-354.

—, «Bronzino's *Resurrection* in the SS. Annunziata: an addendum», *The Burlington Magazine*, 139, 1987, pp. 519-520.

Catherine M. SOUSSLOFF, «Lives of Poets and Painters in the Renaissance», *Word and Image*, 6, 2, 1990, pp. 154-162.

—, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis, 1997.

Peter SPRINGER, «Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst», Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (éds.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Munich, 2002, pp. 21-37.

Joan STACK, «Artists into Heroes: the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari», *Fashioning Identities in Renaissance Art*, éd. Mary Rogers, Londres, 2000, pp. 163-175.

Leo STEINBERG, «Pontormo's Capponi Chapel», *The Art Bulletin*, 1974, pp. 385-399.

Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Paris, 1993.

—, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995.

—, *Brève histoire de l'ombre*, [1997], trad. fr., Genève, 2000.

—, *The Pigmalion Effect, Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, Chicago, 2006.

David SUMMERS, «Maniera and Movement: the *Figura Serpentinata*», *The Art Quarterly*, 35 / 3, 1972, pp. 269-301.

—, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981.

Luke SYSON / Nicholas MANN (éds.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998.

*Studi Vasariani*, Actes du congrès international pour le 4<sup>ème</sup> centenaire de la première édition des *Vies* de Vasari (Florence, 16-19 septembre 1950), Florence, 1952.

Ben THOMAS, «"Artefici" and "huomini intendenti": Questions of Artistic Value in Sixteenth-Century Italy», *Revaluing Renaissance Art*, éds. Gabriele Neher / Rupert Shepherd, Aldershot, 2000, pp. 43-55.

Joël THOMAS, «Roi, sage ou jardinier? L'image du philosophe à Rome», *Portraits de philosophes: de l'idée à l'image*, actes du colloque de Dijon, 18 et 19 novembre 1999, Centre de recherches Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité, textes rassemblés par Bruno Curatolo / Jacques Poirier, Dijon, 2001, pp. 55-64.

Peter THORNTON, «Cassoni, Forzieri, Goffani and Cassette. Terminology and its Problems», *Apollo*, 1984, pp. 246-251.

—, *L'époque et son style. La Renaissance italienne, 1400-1600*, trad. fr., Paris, 1991.

Gilles A. TIBERGHIEU, «Histoire de l'art, histoire des artistes», *L'artiste en présence*, Actes du colloque, Département arts plastiques, Université Rennes 2 (Haute-Bretagne), 29-30 mars 1996, sous la direction de Jacques Safo, Rennes, 1998, pp. 133-146.

Hans TIETZE, «A Self-Portrait by Pontormo», *Gazette des Beaux-Arts*, 1953, pp. 365-366.

Andreas TÖNNESMANN / Daniel ARASSE, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

Stefano della TORRE, «L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo: l'interesse di un umanista per il tema della villa», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 283-294.

Dario TRENTO, *Pontormo. Il diario alla prova della filologia*, Bologne, 1984.

—, «Due edizioni del diario di Pontormo e la pontormomania», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1988, 34, pp. 35-54.

Jost TRIER, «Zur Vorgeschichte des Renaissance-Begriffes», *Archiv für Kulturgeschichte*, 33, 1950, pp. 45-63.

—, «Wiederwuchs», *Archiv für Kulturgeschichte*, 43, 1961, pp. 177-187.

Giampaolo TROTTA, *Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinita, Storia del rione dei Santi Apostoli, dai primi insediamenti romani alle ricostruzioni postbelliche*, Florence, 1992.

- Titian*, essais par Charles HOPE et al., catalogue éd. par David JAFFÉ et al., Londres, 2003.
- Henri VAN DE WAAL, *Iconclass: an Iconographic Classification System*, Amsterdam & Oxford, 1973-1985.
- Hugo VAN DER VELDEN, «Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness», *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998, pp. 126-136.
- Benedetto VARCHI, *Storia Fiorentina*, sous la direction de Lelio Arbib, Rome: Lampato Barieri, 2003.
- , / Vincenzo BORGHINI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, sous la direction de Paola Barocchi, Livourne, 1998.
- Giorgio VASARI, *Lo Zibaldone*, sous la direction d'Alessandro del Vita, Rome, 1938.
- , *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e 1568*, sous la direction de Paola Barocchi, Milan: R. Ricciardi, 1962.
- , *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, sous la direction de Rosanna Bettarini / Paola Barocchi, Florence: Sansoni, 1966-1997.
- , *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes [1550, 1568]*, trad. et éd. critique sous la direction d'André Chastel, Paris: Berger-Levrault, 1981-1989.
- , *Der Literarische Nachlass. Giorgio Vasari*, éd. par Karl / Herman-Walther Frey, Hildesheim & New York: G. Olms, 1982.
- , *Le Vite di Giorgio Vasari*, Edizione Giuntina e Torrentiana, édition digitalisée: [www.cribecu.sns.it/](http://www.cribecu.sns.it/).
- Luigi de VECCHI, «Il Museo gioviano e le "verae imagines" degli uomini famosi», *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milan, 1977, pp. 87-96.
- Roberto VENTURELLI, «Psicologie» d'artista nelle «Vite» vasariane. *Alcune proposte di lettura*, Thèse de spécialisation, Bologne, 1998-1999, non publié.
- Timothy VERDON, «"Colui che dà le leggi alla natura": norma, novità, stravaganza e solitudine in Pontormo», *Pontormo e Rosso. Atti del Convegno di Empoli e Volterra: Progetto Appiani di Piombino*, sous la direction de Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venise, 1996, pp. 47-51.
- Joseph VERGOTE, *Joseph en Egypte. Genèse chapitres 37-50. A la lumière des études égyptologiques récentes*, Louvain, 1959.
- Luisa VERTOVA, «La barba di Leonardo», *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino; nuove ricerche in margine alla mostra*, Actes du congrès d'études international (Turin, 24-25 octobre 1990), Turin, 1991, pp. 15-23.
- Léonard de VINCI, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris: Berger-Levrault, 1987.
- Alessandro del VITA, «L'origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari», *Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani*, 8, 1930, pp. 51-75.
- Vitale e Agricola. Il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i Secoli nel XVI centenario della traslazione*, sous la direction de Gina Fasoli, Bologne, 1993.
- Il vocabolario degli Accademici della Crusca*, édition digitalisée du premier dictionnaire de la langue italienne, dans son édition de 1612, sous la direction de Mirella Sessa / Umberto Parrini [www.cribecu.sns.it/](http://www.cribecu.sns.it/).
- Martin WACKERNAGEL, *The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, [1938], trad. angl., Princeton, 1981.
- Louis A. WALDMAN, «Bronzino's Uffizi "Pietà" and the Cambi Chapel in S. Trinita, Florence», *The Burlington Magazine*, 139, 1997, pp. 94-102.
- , «Fact, Fiction, Hearsay: Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo», *The Art Bulletin*, 82, 2000, pp. 171-179.
- Martin WARNKE, «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3ème série, 19, 1968, pp. 61-102.
- , «Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung», *Kritische Berichte*, 5, 1977, 4 / 5, pp. 5-28.
- , *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, [1985], trad. fr., Paris, 1989.

Matthias WASCHEK, *Les «Vies» d'artistes*. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1993, Paris, 1996.

Zygmunt WAZBINSKI, «L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari», *Il Vasari Storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV Centenario della morte* (Arezzo & Florence 2-8 septembre 1974), Florence, Institut national d'études sur la Renaissance, 1976, pp. 1-25.

—, «Il modus semplice: un dibattito sull' ars sacra fiorentina intorno al 1600», *Studi su Raffaello*. Actes du congrès d'études international, (Urbino & Florence 6-14 avril 1984), sous la direction de Micaela Sambucco Hamoud / Maria Letizia Strocchi, Urbino, 1987.

NICK WEBB / Emma BARKER / KIM WOODS (éds.), *The Changing Status of the Artist*, New York & Londres, 1999.

Kathleen WEILS-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's Monument: An Introduction to an Architecture of Iconography», *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, éd. Cecil L. Striker, Mayence, 1996, pp. 27-31.

Ronald F. E. WEISSMAN, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, 1982.

Evelyn WELCH, «Naming Names: The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portrait», *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, Londres, 1998, pp. 91-104.

Kurt WETTENGL / Ekkehard MAI (éds.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Munich, 2002.

Doris WILD, «Le sembianze di Jacopo da Pontormo «nel ritratto e nell'autoritratto», *Rivista d'Arte*, 36, 1961-1962, pp. 53-64.

Robert WILLIAMS, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge, 1997.

Matthias WINNER et al., *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Symposium international de la Bibliotheca Hertziana, Rome, 1989.

Karl-August WIRTH, «Einsatzbild», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, sous la direction d'Otto Schmitt, 4, Stuttgart, 1958, pp. 1006-1020.

Rachel WISCHNITZER, «Jacopo Pontormo's Scenes», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 41, 1953, pp. 145-166.

Brucia WITTHOFT, «Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence», *Artibus et Historiae*, 3, 5, 1982, pp. 43-59.

Rudolf WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of Roman Baroque*, [1955], Londres, 1966.

Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of "Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti Florence 1564"*, Londres, 1964.

— / Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, [1963], trad. fr., Paris, 1991.

Etienne WOLFF, «Changer de nom: réflexions sur la modification des patronymes chez les Humanistes», *Revue de philologie de littérature et d'histoire anciennes*, 70, 1, 1996, pp. 333-345.

KIM WOODS / Emma BARKER / NICK WEBB (éds.), *The Changing Status of the Artist*, New York & Londres, 1999.

Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven & Londres, 1998.

Jean-Rodolphe WUERSDOERFER, *L'interprétation de surface et l'interprétation profonde dans la philosophie de l'art d'Arthur Danto*, Mémoire de licence, Université de Fribourg, 2001, non publié.

Frances A. YATES, *L'art de la mémoire*, [1966], trad. fr., Paris, 1975.

Paul ZANKER, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, 1995.

Edgar ZILSEL, *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, [1926], trad. fr., Paris, 1993.

T. C. Price ZIMMERMANN, «Paolo Giovio and the Evolution of Renaissance Art Criticism», *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, éd. Cecil H. Clough, New York, 1976, pp. 406-424.

——, «Paolo Giovio e la crisi del Cinquecento», *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, Actes du congrès, (Côme, 3-5 juin 1983), Côme, 1985, pp. 9-18.

——, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, 1995.

Françoise ZONABEND, «Pourquoi nommer?», *L'identité*. Séminaire interdisciplinaire dirigé par C. Lévi-Strauss professeur au Collège de France, 1974-1975, Paris, 1977, pp. 257-286.

——, «Le Nom de personne», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 20, 4, 1980, pp.7-23.

——, «Prénom et identité», *Le prénom, mode et histoire*, Entretiens de Malher (organisés à Paris, le 29 novembre, par la Société de démographie historique), recueil de contributions préparé par Jacques Dupâquier et al., Paris, 1984, pp. 23-27.

Mark J. ZUCKER, «Raphael and the Beard of Pope Julius II», *The Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 524-533.

Irving L. ZUPNICK, «The "Aesthetics" of the Early Mannerists», *The Art Bulletin*, 35, 1953, pp. 302-306.

——, «Pontormo's Early Style», *The Art Bulletin*, 47, 1965, pp. 345-353.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Giorgio Vasari, Page de titre des *Vies*, 2<sup>ème</sup> édition, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois.
2. Giorgio Vasari, Dernière page des *Vies*, 1<sup>ère</sup> édition, Torrentino, Florence, 1550, gravure sur bois.
3. Giorgio Vasari, Frontispice et dernière page des *Vies*, 2<sup>ème</sup> édition, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections.
4. Cesare Ripa, *Lode*, image tirée de l'*Iconologia*, Padoue, édition de 1618.
5. Jacques de Bie, *Renommée*, image tirée de l'*Iconologie* de Cesare Ripa moralisée par Jean Baudoin, Paris, édition de 1644, gravure sur cuivre.
6. Jacques de Bie, *Bonne Renommée*, image tirée de l'*Iconologie* de Cesare Ripa moralisée par Jean Baudoin, Paris, édition de 1644, gravure sur cuivre.
7. Giorgio Vasari, *Fama*, 1542-1548, fresque, Arezzo, Casa Vasari, *Camera della Fama e delle Arti*.
8. Schéma reconstitutif du catafalque de Michel-Ange à San Lorenzo, Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of "Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti Florence 1564*, London, 1964.
9. Premier dessin pour le catafalque de Michel-Ange à San Lorenzo, plume, encre et lavis, Codex Resta, Milan, Biblioteca Ambrosiana.
10. Esquisse pour le catafalque de Michel-Ange à San Lorenzo, plume et encre, München, Graphische Sammlung.
11. Page du *Libro de' Disegni* de Vasari consacrée à Vittore Carpaccio.
12. Portrait de Cimabue, 2<sup>ème</sup> édition des *Vies*, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois.
13. Giorgio Vasari et collaborateurs, *Tombeau de Michel-Ange*, 1570, marbre et fresque, Florence, Santa Croce.
14. Frontispice de la vie de Corrège, 2<sup>ème</sup> édition des *Vies*, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois.
15. Peintures de la paroi ouest de la chapelle de S. Maria degli Angeli, Chiesa dei Ss. Vitale ed Agricola, Bologne. (De gauche à droite: Bartolomeo Ramenghi, *La visitation*, 1484-1542, fresque; Francesco et Giacomo Francia, *Deux anges couronnant l'image de la Madone*, peinture sur panneau, 1516-1518; Giacomo Francia, *L'adoration des bergers*, 1486-1557, fresque.)
16. Francesco et Giacomo Francia, "tableau-tabernacle", *Deux anges couronnant l'image de la Madone*, peinture sur panneau, 1516-1518, Bologne, Chiesa dei Ss. Vitale ed Agricola (Cappella di S. Maria degli Angeli).
17. Ecole de Vasari, "tableau-tabernacle", 1521, San Giovanni val d'Arno.
18. Francesco Vanni, "tableau-tabernacle", 1595, peinture sur panneau, Sienne, Santa Maria del Carmine.
19. Médailles avec portrait d'artiste, 2<sup>ème</sup> édition des *Vies*, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois:  
Cosimo Rosselli; b. Raffaellino del Garbo; c. Benedetto da Rovezzano; d. Properzia de' Rossi
20. Mémorial funéraire de Filippo Brunelleschi, 1477, marbre, Florence, Santa Maria del Fiore.
21. Monument funéraire pour Antonio et Piero Pollaiuolo, 1498, marbre, Rome, S. Pietro in Vincoli.
22. Monument à la mémoire d'Andrea del Sarto, 1606, marbre, Florence, SS. Annunziata.
23. Francesco da Sangallo, Médaille à l'effigie de Paolo Giovio, 1552, bronze Londres, British Museum (recto).
24. Francesco da Sangallo, Médaille à l'effigie de Paolo Giovio, 1552, bronze Londres, British Museum (verso).



25. Gian Lorenzo Bernini, *La tombe d'Urbain VIII*, 1628-1647, marbre et bronze, partiellement doré, Rome, San Pietro.
26. Gian Lorenzo Bernini, *La tombe d'Urbain VIII*, 1628-1647, marbre et bronze, partiellement doré, Rome, San Pietro (détail).
27. Giotto, *La résurrection de Lazare*, 1304-1306, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Cappella Scrovegni.
28. Lorenzo Ghiberti, *La porte du paradis*, 1425-1452, bronze, Florence, Battistero di San Giovanni, (détail).
29. Lorenzo Ghiberti, *La porte du paradis*, 1425-1452, bronze, Florence, Battistero di San Giovanni.
30. Lorenzo Ghiberti, *Porte Nord*, 1403-1424, bronze, Florence, Battistero di San Giovanni, (détail).
31. Portrait de Morto da Feltro, 2ème édition des *Vies*, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois.
32. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery.
33. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery, (détail).
34. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery, (détail).
35. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery, (détail du dessin sous-jacent).
36. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery, (détail).
37. Jacopo Pontormo, *Déposition*, v. 1527, huile sur bois, 313 x 192 cm, Florence, Santa Felicita, Cappella Capponi, (détail).
38. Jacopo Pontormo, *Etude pour la Déposition*, vers 1527, pierre noire, sanguine, plume, lavis, 44, 5 x 27, 6 cm, Oxford, Christ Church Library.
39. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery, (détail).
40. Sodoma, *Descente de croix*, 1505, panneau en bois, 414 x 264 cm, Sienne, Pinacoteca Nazionale, (détail).
41. Sodoma, *Descente de croix*, 1505, panneau en bois, 414 x 264 cm Sienne, Pinacoteca Nazionale, (détail).
42. Titien, *La Schiavona*, vers 1510-12, huile sur toile, 119,2 x 100,4 cm, Londres, National Gallery.
43. Jacopo Pontormo, *Joseph en Egypte*, 1518, huile sur bois, 96 x 109 cm, Londres, National Gallery, (détail).
44. Jacopo Sanvovino, *Bacchus*, 1511- 1512, marbre, 146 cm de haut, Florence, Museo Nazionale del Bargello.
45. Jacopo Pontormo, *Etude pour Saint Jean-Baptiste*, 1514, plume et bistre lavé, 175 x 127, Florence, Uffizzi, 6581F verso.
46. Jacopo Pontormo, *Etude pour la statue masculine de Joseph en Egypte*, 1516-1518, pastel rouge rehaussé de blanc sur papier préparé rose, 218 x 152, Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.C. 122 recto.
47. *Portrait de Socrate*, Œuvre romaine, Ier siècle après J. C., marbre, 33,5 cm de haut, Paris, Louvre.
48. Raphaël, *Ecole d'Athènes*, 1509, fresque, largeur à la base 770 cm, Vatican, Palazzi Pontificali, *Camera della Segnatura*.
49. Raphaël, *Ecole d'Athènes*, 1509, fresque, largeur à la base 770 cm, Vatican, Palazzi Pontificali, *Camera della Segnatura*, (détail).
50. *Buste de Socrate*, copie romaine d'un original grec de 380 av. J. C., Naples, Museo Nazionale.

51. *Portrait de Piero di Cosimo*, 2ème édition des *Vies*, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois.
52. *Portrait de Pontormo*, 2ème édition des *Vies*, Giunti, Florence, 1568, gravure sur bois, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections.
53. Raphaël, *Portrait du pape Jules II*, vers 1511-1512, huile sur panneau, 108 x 80,7 cm, Londres, National Gallery.
54. Raphaël, *Portrait de Baldassare Castiglione*, 1515, huile sur bois, 82 x 67 cm, Paris, Louvre.
55. Agnolo Bronzino, *Pontormo*, 1533-34, dessin à la craie noire, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe, 6698 Fr.
56. Agnolo Bronzino et Alessandro Allori, *Trinité*, 1571, fresque, 345 x 195 cm, Florence, SS. Annunziata.
57. Piero di Cosimo, *Libération d'Andromède*, vers 1515, huile sur bois, 70 x 123 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi.
58. Albrecht Dürer, *Résurrection du Christ*, 1510, gravure de la *Grande Passion*, 39,1 x 27,7 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
59. Jacopo Pontormo, *Résurrection du Christ*, 1523-1525, fresque, 232 x 291 cm, Florence, Certosa del Galluzzo.
60. Jacopo Pontormo, *Etude d'un groupe de personnages du Déluge*, dessin préparatoire pour les fresques du chœur de San Lorenzo, 1546-1566, craie noire, 26,6 x 40,2 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.
61. Jacopo Pontormo, *Déposition*, v. 1527, huile sur bois, 313 x 192 cm, Florence, Santa Felicita, Cappella Capponi.
62. Jacopo Pontormo, *Déposition*, v. 1527, huile sur bois, 313 x 192 cm, Florence, Santa Felicita, Cappella Capponi, (détail).
63. Jacopo Pontormo, *Etude pour la Déposition (autoportrait)*, vers 1527, sanguine sur papier préparé rose, 15,5 x 10 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi.
64. Jacopo Pontormo, *Adoration des mages*, 1519/1520, huile sur bois, 85 x 190 cm, Florence, Palazzo Pitti, (détail).
65. Andrea del Sarto, *Soldat pendu par la jambe gauche*, vers 1530, crayon rouge sur papier blanc, Florence, Galleria degli Uffizzi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 328F.
66. Andrea del Sarto, *Nu masculin pendu par la jambe droite*, vers 1530, crayon rouge sur papier blanc, Florence, Galleria degli Uffizzi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 329 F.

## CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

*Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, (Florence, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986-1 mars 1987), sous la direction du Ministère des biens culturels, Florence, 1986: **65, 66**. Thomas S. R. BOASE, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, 1979: **13**. Elena CAPRETTI / Anna FORLANI TEMPESTI, *Piero di Cosimo. L'œuvre peint*, Paris, 1996: **57**. Licia COLLOBI RAGGHIANI, "Il «Libro de' Disegni» ed i ritratti per le «Vite» del Vasari", *Critica d'arte*, 36, 116, 1971, pp. 37-64: **19**. Janet COX-REARICK, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, New York, 1981: **45, 46**. Andrea EMILIANI, Raphaël, *La chambre de la Signature*, Paris, 2002: **48, 49**. Giotto. *Les fresques de la chapelle Scrovegni de Padoue*, sous la direction de Giuseppe BASILE, Rome-Milan, 2002: **27**. Francis HASKELL, *History and its Image. Art in the Interpretation of the Past*, New Haven & Londres, 1993: **23, 24**. *Iacopo Sansovino. Il Bacco e la sua fortuna*, sous la direction de Daniela Gallo, Florence, 1986: **44**. Richard KRAUTHEIMER, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton, 1971: **28, 29, 30**. Doris KRYSTOF, *Jacopo Carrucci, surnommé Pontormo*, Cologne, 1998: **32, 33, 34, 36, 39, 58, 59, 60, 61**. Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Jacopo da Pontormo*, Paris, 1992: **37, 38, 43, 62, 63, 64**. Ekkehard MAI / Kurt WETTENGL (éds.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München, 2002: **40, 41, 42**. Anna Maria MATTEUCCI, "I molti problemi della cappella di Santa Maria degli Angeli", *Vitale e Agricola. Il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i Secoli nel XVI centenario della traslazione*, sous la direction de Gina FASOLI, Bologne, 1993, pp. 119- 132: **15**. Gille NERET, *Michel-Ange*, Cologne, 2000: **53**. Deborah PARKER, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, 2000: **54**. Elizabeth PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven & Londres,

2001: **52, 55, 56**. Carol PLAZZOTTA / Rachel BILLINGE, "The Underdrawing of Pontormo's *Joseph with Jacob in Egypt*", *The Burlington Magazine*, 144, 2002, pp. 660-670: **35**. Licia RAGGHIANI COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, 1974: **11**. Cesare RIPA, *Iconologia*, sous la direction de Piero Buscaroli, Torino, 1988, **4**. Cesare RIPA, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques*, moralisée par J. Baudoin, Dijon, 1999: **5, 6**. Patricia Lee RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, 1995: **1, 2, 7**. Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Cologne & Vienne, 1978: 20, 21, **22**. Joan STACK, "Artists into Heroes: the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari", *Fashioning Identities in Renaissance Art*, éd. Par Mary Rogers, Londres, 2000, pp. 163-175: **3**. Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes [1550, 1568]*, trad. et éd. critique sous la direction d'André Chastel, 12 vol., Paris, 1981-1989: **12, 14, 31, 51**. Martin WARNKE, "Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3ème série, 19, 1968, pp. 61-102: **16, 17, 18**. Rudolf WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of Roman Baroque*, [1955], London, 1966: **25, 26**. Rudolf / Margot WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of "Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti Florence 1564"*, Londres, 1964: **8, 9, 10**. [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr) base ATLAS: **47**. Paul ZANKER, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, 1995: **50**.

## TABLE

<b>INTRODUCTION.....</b>	1
I. LA NAISSANCE DE L'«ARTISTE» COMME PROBLÈME.....	1
II. APPROCHE LEXICOGRAPHIQUE: LE VOCABULAIRE DE L'«ARTISTE».....	4
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>UN CORPUS DE VIES: LA MÉMOIRE DU NOM.....</b>	10
I. AU SEUIL DES VIES: LA GRAVURE DE LA RENOMMÉE.....	10
1. Cadre.....	10
2. L'histoire comme mémoire.....	12
3. Le tombeau des <i>Vies</i> .....	16
3.1. Les obsèques de Michel-Ange: une Renommée particulière.....	19
II. LE DISPOSITIF VISUEL DES VIES: LES PORTRAITS GRAVÉS.....	26
1. Biographie iconique.....	27
2. Portrait-survivance.....	30
2.1. Image encadrée / image encadrante.....	32
3. <i>Tempio della Fama</i> .....	48
4. L'arbre de la mémoire.....	56
III. LES STRATÉGIES DU NOM.....	61
1. Le pouvoir mémoriel du nom.....	61
1.1. Signature.....	65
Signature-autoportrait.....	66
Signature- <i>ductus</i> .....	70
2. En quête de renommée: un nom pour la gloire, la gloire du nom.....	72
2.1. Le mythe de la gloire individuelle / l'histoire du progrès.....	78
2.2. Bruit et rumeur: la parole imprimée.....	85
3. Le don du nom chez Vasari: modalités et fonctions.....	89
3.1. Le nom comme indice interprétatif.....	90
Les mécanismes du surnom.....	92
3.2. La rhétorique vasarienne de la nomination.....	93
Le cas <i>Morto da Feltro</i> .....	95
IV. BILAN PROVISOIRE: JACONE ET MORTO.....	105

## DEUXIÈME PARTIE

<b>LA FAMILLE VASARIENNE DE L'ART</b> .....	109
I. LES <i>VIES</i> : UN ROMAN FAMILIAL.....	109
1. Giotto ou l'enfance de l'histoire de l'art comme filiation.....	110
1.1. <i>Primi lumi</i> .....	115
1.2. Tommaso di Stefano dit «Giottino».....	120
2. La généalogisation des <i>Vies</i> .....	131
II. LA DYNASTIE EXCENTRIQUE.....	139
III. <i>JOSEPH EN ÉGYPTÉ</i> : HÉRITAGE ET FILIATION.....	160
1. Héros biblique et célébration dynastique.....	163
2. Filiation spirituelle.....	170
2.1. Insertion auctoriale.....	172
3. Sous le signe de <i>Joseph</i> : expérimentalisme et transgression.....	175
4. La sculpture dans la peinture.....	177
4.1. De la pierre à la chair.....	178
4.2. L'enquête sur la suprématie des arts.....	181
Pontormo et le prodige de la peinture.....	192
<i>Braccio in aria, figura viva</i> et autres curiosités.....	194
<i>Fastidi di mente</i> .....	205
IV. EXCENTRICITÉS COMPORTEMENTALES: SOLITUDE ET FRUGALITÉ.....	211
1. <i>Vivere alla filosofica</i> .....	221
2. La figure du philosophe.....	229
V. QUESTIONS DE STYLE.....	245
1. Absence, inachèvement, destruction.....	245
2. Manque / excès.....	251
3. Obsession auto-réflexive.....	262
VI. LA MORT OU LE PAROXYSMES DU BIZARRE.....	269
1. Expirer dans les bras du roi: Léonard et les artistes exemplaires.....	279
VII. CONCLUSION.....	287
<i>Sources et bibliographie</i> .....	290
<i>Liste des illustrations</i> .....	311
<i>Crédits photographiques</i> .....	313