

**Giorgio VASARI (1511/1574),
maniériste et ministre des arts à Florence
sous les Médicis**

Nous voudrions croquer ici, en trois traits à peine esquissés, la silhouette morale de Giorgio Vasari. Parce qu'il œuvra en cent occasions pour le compte des membres de la famille Médicis, laquelle avait la haute main sur Florence par la grâce de Charles-Quint, on a pu dire que Vasari a incarné le maniérisme « sous sa forme officialisée »¹. Aussi aborderons-nous, dans un premier temps de notre exposé, quelques généralités touchant l'art et l'esthétique maniéristes. Cet art étant un art de cour peut, nous le verrons en second lieu, être mis en relation avec l'attitude pratique de G. Vasari, attitude de collaboration plus qu'active aux grandioses réalisations que savaient concevoir ses patrons, afin de mettre en scène avec lustre et ostentation leur puissance fraîchement restaurée² : Vasari fut ainsi organisateur de fêtes, architecte, surintendant aux monuments, guide et grand régisseur d'une génération entière d'artistes toscans. Ce regard porté sur Vasari serviteur des vues de son prince nous amènera à nous pencher

1. BACOU (R.), *Introduction* au catalogue des dessins de Vasari conservés au Louvre, établi par C. MONBEIG-GOGUEL sous le titre : *Giorgio Vasari dessinateur et collectionneur*, Paris, Musée du Louvre, 1965, p. VI.

2. Les papes Médicis – Léon X (pape de 1513 à 1521) et Clément VII (1523 à 1534) – avaient disposé de Florence un peu comme d'une affaire de famille. A la nouvelle du sac de Rome par les armées de Charles-Quint (1527), les Florentins avaient chassé les Médicis et recherché l'alliance du roi de France, François I^{er}. Papistes et impériaux, réconciliés pour l'occasion, mirent le siège devant la ville (1529-1530) et imposèrent, non sans avoir fait périr 30.000 âmes, le retour de la famille Médicis : c'est Alexandre de Médicis (qui devait être assassiné en 1537) qui fut, tout d'abord, installé au pouvoir ; puis Cosme I^{er} lui succéda, à compter de cette dernière date.

enfin sur le Vasari propagandiste, fidèle thuriféraire du mécénat médicéen, laudateur des institutions florentines et auteur d'une histoire de l'art vouée, dans une large mesure, à la gloire de Florence ainsi qu'à la célébration de la munificence de Cosme I^{er} (le futur grand-duc de Toscane) et de la dynastie Médicis³.

I

La Renaissance couvre, comme on sait, le *Quattrocento* – le XVe siècle – et le XVIe. Commençons donc par disposer quelques repères sur un segment imaginaire reliant les années 1400 à 1600 : ces repères, ce seront les dates correspondant à l'*acmé*, au laps de temps durant lequel a culminé la production des quelques peintres dont nous croyons utile de rappeler au moins les noms. — L'homme dont on peut prétendre, ainsi que Nietzsche le dit immodestement de lui-même, qu'il a « brisé l'histoire de l'humanité en deux tronçons », que l'« on vit avant lui [ou que] l'on vit après lui »⁴, s'appelle Giotto di Bondone (1266 / 1336)⁵ : son nom ne figure donc même pas sur le segment que nous imaginons. En parcourant la première moitié de celui-ci (moitié correspondant aux années 1400 / 1500), nous constatons que les années 1425 furent celles de l'*acmé* de Masolino et de Masaccio ; que la période comprise entre 1450 et 1465 vit Piero della Francesca s'illustrer, en l'église San Francesco d'Arezzo notamment. En face de la date de 1470, nous inscrivons le nom de Mantegna, ainsi que celui de Botticelli. Puis viennent les années 1480 / 1520, qui constituent ce que les Anglo-Saxons appellent *the High Renaissance*, autrement dit le « grand moment » de la Renaissance. Ce sont en effet les quarante années où figurent les trois géants de l'art italien : Léonard (qui meurt à Amboise en 1519) ; Raphaël (1483 / 1520), dont la courte vie s'inscrit dans ces quarante années ; et Michel-Ange, qui naquit en même temps

3. Ainsi que l'écrit A. Chastel, « l'ouvrage de Vasari [= les *Vies*] était sans doute une pièce majeure du nouvel édifice culturel médicéen » ; cf. VASARI (G.), *Vies...*, éd. commentée en 12 volumes, sous la dir. d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, t. I, p. 16-17. — Sur ces *Vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani*, cf. ci-dessous p. 29 sq.

4. Cf. NIETZSCHE (F.), *Ecce homo* [1888], Paris, Denoël-Gonthier, 1971, chap. IV, § 8, p. 165.

5. Cf. VASARI (G.), *Vies*, t. III, p. 21 : « Le style byzantin, avec l'intervention de Cimabue d'abord, à l'aide de Giotto ensuite, disparut totalement et il en naquit un nouveau, que j'appellerais volontiers style de Giotto, parce qu'il fut créé par lui et ses disciples, et ensuite vénéré et imité par tous » ; cf. *ibid.*, t. II, p. 23.

que Raphaël ⁶, mais qui vécut jusqu'en 1564 et exerça jusqu'à sa mort une sorte de magistère moral sur l'art du premier XVI^e siècle.

Cet état de fait rend suffisamment compte de ce que la production des peintres florentins et romains, entre les années 1520 et 1575, peut être lue comme une succession de *trois "vagues" maniéristes*, toutes trois étroitement influencées par la... *manière*, par le style de Michel-Ange, et, dans une moindre mesure ⁷, par celui de Raphaël, voire de Léonard. Première "vague" : les élèves de Raphaël qui, tel Perino del Vaga, décorèrent notamment, à Rome, les Loges du Vatican (autour des années 1520 / 1525). Deuxième "vague" (1525 / 1535) : Giulio Romano, le visionnaire, qui construisit et décora le Palais du Te à Mantoue ; le Corrège, qui renoue avec l'illusionisme d'un Mantegna ⁸ ; le Parmesan, son élève, qui peignit la célèbre *Madonna dal Collo Lungo*, laquelle constitue comme un manifeste du maniérisme : une Vierge immense, hanchée, tenant un enfant, lui aussi, très étonnamment longiligne ⁹. — Ainsi, ce n'est qu'au terme d'une évolution bien plus que séculaire que nous rencontrons le nom de Giorgio Vasari. Notre homme apparaît comme le représentant le plus éminent d'une troisième "vague" maniériste, laquelle a fleuri dans les années 1535 / 1570, — avant qu'aux alentours des années 1590, l'expressionnisme baroque (dont les Carrache furent sans doute les chantres les plus talentueux) et les recherches luministes prisées chez les caravagesques ne viennent supplanter sans retour l'académisme maniériste.

Qu'est-ce donc que le maniérisme ? ¹⁰ — C'est essentiellement, comme Blunt l'a si bien indiqué, l'apparition d'une certaine qualité

6. Michel-Ange naquit en 1475.

7. Nous laissons ici volontairement de côté le développement relativement autonome du colorisme vénitien (Giorgione, le jeune Titien, etc.).

8. Voyez la pergola fictive dont Corrège a orné la voûte de la Camera di San Paolo à Parme (1519), ainsi que la percée illusionniste que ce peintre a réalisée en représentant la *Vision de Saint Jean de Patmos* (Parme, Dôme de San Giovanni Evangelista ; 1520-1521).

9. Aujourd'hui conservée aux Offices de Florence. — A propos de la « fascination » qu'aurait éprouvée Vasari pour la manière du Parmesan, cf. MC TAVISH (D.), "Vasari and Parmigianino", in : *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografica artistica* [Convegno di Studi / Arezzo, 8-10 ott. 1981], Florence, Olschki, 1985, p. 135-143.

10. Comme on le fait depuis Wolfflin au sujet du baroque (cf. *Renaissance et baroque* [1888], Le Livre de Poche, 1967, p. 40), nous considérerions volontiers que le maniérisme constitue plutôt une *forma mentis* qu'une époque historique précise, étroitement limitée dans le temps. Il y aurait lieu, dans ces conditions, de tolérer qu'on parlât de "maniérisme" au sens large et qu'on ne réservât pas l'usage exclusif de ce concept aux œuvres émanant des artistes du premier seizième siècle qui tels Perino del Vaga, Pontormo, le Parmesan ou Vasari, peignirent *di maniera*, c'est-à-dire *à la manière*

– nouvelle par rapport à l'art qui précède ¹¹ – la grâce (*grazia*). C'est ainsi que la nomme Vasari. La grâce, habituellement décrite comme contrastant avec le sérieux et le sublime, tend à se différencier de la beauté, qualité rationnelle qui, elle, dépend de règles ¹². Ce « je ne sais quoi de gracieux » ¹³ doit, en outre, avoir partie liée avec la facilité, avec l'habileté de l'artiste pour dissimuler toute trace de labeur dans son œuvre. — L'art du Parmesan et des peintres maniéristes toscans (Pontorno, Rosso, Beccafumi, Bronzino) aime les attitudes contournées, serpentines et sophistiquées ¹⁴. Il recherche l'effet et surprend la raison : allongement systématique des formes ¹⁵, hanchements peu naturels dans la représentation du corps humain (*contrapposto*), goût prononcé pour ce qui peut séduire voire circonvenir le spectateur (faux escaliers, percées illusionnistes représentées sur les plafonds ¹⁶, savants camaïeux que l'œil confond d'abord avec des

de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange. Le concept de "maniérisme", entendu comme catégorie esthétique, semble ainsi pouvoir s'appliquer *mutatis mutandis* à certaines peintures murales égyptiennes datant de la dix-huitième dynastie (cf. A. MEKHITARIAN, *La Peinture égyptienne*, Genève, Skira, 1978, p. 53 sq., qui parle de "style gracieux" à propos des peintures murales exécutées sous les rois Amenophis II et Thoutmosis IV [seconde moitié du XV^e siècle av. J.-C.]); à l'*Apoxyomène* de Lysippe ou à l'*Hermès* de Praxitèle (alors que la tête du *Doryphore* de Polyclète [V^e s. av. J.-C.] mesurait 1/7 de la hauteur totale du corps, la tête de l'*Apoxyomène* [IV^e s.] ne mesure plus qu'1/8 de la hauteur totale du personnage, lequel paraît donc plus long, plus gracile, voire efféminé); ou encore à l'ange au sourire qui orne l'ébrasement d'un des portails de Reims (cf. L. RÉAU, *L'Art religieux du Moyen-âge*, Paris, F. Nathan, 1946, p. 32-33 et 38-39, qui paraît disposé à qualifier de « maniérisme gothique » le style dont dérivent la Vierge dorée d'Amiens et les charmants anges champenois). — Cf. également : S. TOMEKOVIC, *La place du maniérisme dans l'activité esthétique des dernières décennies du XII^e siècle* [sur le "maniérisme" byzantin], Th. 3^e cycle, Paris IV, 1979.

11. BLUNT (A.), *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600* [1940], Paris, Gallimard (Idées / Arts), 1966, p. 160.

12. *Ibid.*, p. 161.

13. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Desiderio da Settignano, t. IV, p. 117 : le texte original (cf. éd. Milanese [1906], Florence, Sansoni, cop. 1973, t. III, p. 107) parle très exactement d'*una certa grazia, che non si può dare alle opere, che altri fa, nè per istudio nè per imitazione*.

14. SHEARMAN (J.), *Mannerism*, Penguin Books (Style and Civilization), 1967 ; 4^e éd., 1977, p. 81 : « Il n'existe pas d'expression plus caractéristique du langage du maniérisme que celle de *figura serpentinata* ».

15. Ainsi l'« allongement des mains » (*lo allungar le mani*) frappe-t-il particulièrement l'Arétin lorsqu'il commente un dessin de Vasari dans sa lettre datée du 15 décembre 1540 ; cf. ARÉTINO (P.), *Lettere sull'arte*, éd. par F. Pertile et S. Camesasca, Milan, 1957, I, p. 174-175.

sculptures en trois dimensions censément logées dans des niches, etc.), intense luminosité de couleurs souvent écruées et toujours dépouillées de la substantialité de la chair¹⁷ : « caractéristiques à la fois admirables et morbides d'une culture fin de race », notait S. J. Freedberg dans son ouvrage consacré au seizième siècle italien¹⁸.

Art de cour, art mondain : le nouvel art de plaire tâche d'agréer pour subjuguer. L'adulation active de l'œil, tel est le but que poursuit ostensiblement le trait galant et volubile des décorateurs maniéristes¹⁹. Tel est le but que poursuit Vasari, architecte et peintre de cour, « homme ambitieux, positif, habile dans ses rapports avec les grands »²⁰. — La *cour*, nous le verrons, ce fut essentiellement celle de Cosme I^{er} Médicis. Parmi les descendants d'une branche collatérale de la famille, on avait, en effet, choisi, après le meurtre d'Alexandre, le fils de Jean des Bandes Noires, Cosme, alors âgé de dix-huit ans (1519 / 1574)²¹. Celui-ci gouverna pendant trente-sept années, obtenant même du Pape et se faisant confirmer par l'Empereur le droit de porter le titre, non plus de duc de Florence, mais de grand-duc de Toscane (1569). La Toscane connut sous ce despote avisé une

16. Andrea Mantegna (1431 / 1506) avait, au siècle précédent, fourni le prototype de ces *oculi* en trompe-l'œil du haut desquels angelots et *putti* paraissent considérer le spectateur : c'est dans le Palais Ducal de Mantoue, au plafond de la *Camera degli Sposi* (dont la décoration fut achevée en 1474), que se trouve en effet la première de ces perspectives orientées *di sotto in su*.

17. Les chairs en viennent à prendre l'aspect de la pierre (couleur marmoréenne) ou d'une sorte de porcelaine. — Cf. à cet égard, le tableau de Bronzino conservé à la National Gallery : *La Luxure dévoilée par le Temps* (1545).

18. FREEDBERG (S. J.), *Painting in Italy : 1500 / 1600*, Penguin Books, The Pelican History of Art, 1971 ; 2^e éd. : 1975, p. 423. — L'auteur parle à la page qui précède (p. 422) d'un *evident effect of conscious artifice, indeed of artificiality* à propos des productions maniéristes italiennes.

19. Cf. à ce sujet les belles analyses que propose V. JANKÉLÉVITCH (dans *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* [1957], Paris, Seuil, 1980, vol. I, p. 19 sq.) quant à l'usage de la flatterie chez le courtisan graciesque et chez le prince machiavélique. — Cf. dans le même ordre d'idées : DESWARTE (S.), "Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle", in : LA GORCE (J. de), LEVAILLANT (F.) et MÉROT (A.), *La condition sociale de l'artiste. XVI^e-XX^e siècles*, Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemp. du CNRS, St-Étienne, CIEREC, p. 13-28, qui étudie le rôle joué par la publication du *Cortegiano* [1528] de B. Castiglione chez les théoriciens de l'art du XVI^e siècle et, en partic., chez G. Vasari.

20. MONBEIG-GOGUËL (C.), *Giorgio Vasari dessinateur et collectionneur*, op. cit., p. 1.

21. On ne doit pas confondre ce Cosme avec Cosme l'Ancien (1389 / 1464), *pater patriae* et grand-père du Magnifique Laurent (1449 / 1492).

indéniable prospérité et Florence une période de nouvelle splendeur, mais le grand-duché ne compta en fait, durant presque tout le *Cinquecento*, guère plus qu'« un pion sur l'échiquier de la politique européenne »²².

L'artiste maniériste, et Vasari tout le premier, cite avec prédilection les œuvres des grands maîtres de l'art italien : car son public est fait d'esthètes choisis, de connaisseurs, de fins lettrés. Ainsi, dans la *Descente de croix* que Vasari peignit en 1544²³, la figure du Christ est-elle une réminiscence affichée de la *Pietà* de Michel-Ange à Saint-Pierre. Autre exemple : dans l'appartement qu'il réalisa pour le duc Cosme au Palazzo Vecchio (1559 / 1562) – plus précisément au Petit Trésor (*Tesoretto*) –, on a relevé plusieurs motifs inspirés de la Chambre de la Signature que Raphaël avait décorée en 1509-1511, à la cité du Vatican. Cet amour de la citation, de l'imitation, de la paraphrase se double, tout naturellement, d'un goût prononcé pour l'érudition, laquelle, en l'occurrence, relève bien plus sûrement de ce que nous appellerions une « culture de conférenciers »²⁴ que de la très exaltante aventure qui avait conduit les pionniers du siècle précédent à redécouvrir les Anciens²⁵.

Une étude un peu plus fouillée nous prouverait enfin que l'esthétique maniériste se trouve être au principe de bien des mythologies relatives aux artistes et aux œuvres d'art, mythologies qu'on ne fait remonter généralement qu'au romantisme ou à quelque période très récente. Puisque toute trace de labeur détruira la grâce de l'ouvrage achevé²⁶, il va de soi que les maniéristes s'enorgueillissent de pouvoir établir des *records* – en couvrant très promptement de peintures les espaces qu'ils doivent décorer. D'où la célèbre anecdote selon laquelle,

22. BARGELLINI (P.), *Voir Florence et la comprendre*, Florence, Arnaud, 1973, p. 31. — Sur la prépondérance espagnole, qui s'impose désormais au pape lui-même, cf. également : ANTONETTI (P.), *Histoire de Florence*, Paris, P. U. F., 1983, p. 88 : « le décret impérial qui rétablit les Médicis au gouvernement précise que l'empereur est le maître véritable de la ville et de son territoire, et des garnisons espagnoles siégeront désormais à Florence et dans les forteresses de l'État ».

23. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 268 ; cette œuvre est exposée de nos jours à la Galleria Doria Pamphili, à Rome.

24. Expression que nous empruntons à H.-I. MARROU (*Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* [1948], Paris, Seuil, s. d., t. I, p. 294), qui, pour sa part, l'avait appliquée à la *paideia* encyclopédique que l'on proposait comme modèle aux jeunes gens durant l'époque hellénistique.

25. Notons cependant qu'à la fin de l'an 1531, quand Vasari se rend à Rome sur la demande du cardinal Hippolyte de Médicis, il y étudie non seulement (avec son ami intime, Salviati) les productions de Michel-Ange, de Raphaël, de Peruzzi et Polidore, mais aussi les chefs-d'œuvre antiques.

26. Cf. BLUNT (A.), *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, op. cit., p. 164.

après avoir fièrement annoncé à son maître, Michel-Ange, qu'il avait recouvert de fresques, en cent jours seulement, la *Sala di Cento Giorni* au Palais de la Chancellerie à Rome, Vasari se serait entendu répondre : *Lo si vede !* (« Je le vois bien ! ») ²⁷. La comparaison du travail de l'artiste avec celui du divin créateur, mais aussi « le mythe de l'artiste rebelle, génialoïde, éventuellement fou, asocial, dans tous les cas au-dessus du commun » ²⁸, le « martyrologe dirigé » – pour parler avec Neruda – en vertu duquel il serait interdit d'être artiste si l'on n'est pas un peu maudit ²⁹ : tous ces mythes dérivent, eux aussi, de l'univers et de l'esthétique maniéristes dont Vasari fut, comme on va le voir, le maître d'œuvre et le commis itinérant.

II

Lazzaro Vasari, peintre arétin de deuxième ordre, *carissimo amico* de Piero della Francesca et arrière-grand-père de notre Giorgio avait offert au Magnifique Laurent de Médicis, lors de sa venue à Arezzo, quatre vases étrusques par lui récemment découverts : « ces vases, rapporte complaisamment l'auteur des *Vies*, furent l'occasion et l'origine de l'obédience qui, depuis lors, nous lie toujours à cette grande famille » ³⁰. — La réalité fut, sans doute, un peu plus prosaïque : ainsi que l'écrit A. Chastel, le problème était pour Giorgio Vasari le fils de potier, pour Vasari le jeune provincial, de « trouver des protecteurs » ³¹. Or, on doit le reconnaître, messer Giorgio fut très doué à cet égard. Dans ses *Vies*, il fournit, avec une naïveté qui parfois déconcerte, mille détails au sujet de ses multiples mécènes – cardinaux, pontifes, princes – au point que son autobiographie a pu être considérée comme un modèle dans l'art de parvenir, comme

27. Il s'agit d'un cycle de fresques à la gloire de Paul III, commandé en 1546 par le neveu du pape, le cardinal Alexandre Farnèse. C'est là, surtout, que Vasari conquiert son douteux sobriquet de *Giorgio fà presto...*

28. BARUCCO (P.), *Le Maniérisme italien*, Paris, P. U. F., 1981, p. 99 ; « l'excentricité, ajoute le même auteur, avait acquis au XVI^e siècle assez de prestige pour qu'elle soit au besoin simulée » (*ibid.*, p. 100). — Voyez la superbe galerie d'excentriques que Vasari met lui-même en scène dans les *Vies* : Piero di Cosimo, Pontormo, Sodoma, etc.

29. NERUDA (P.), *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 343.

30. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Lazzaro Vasari, t. III, p. 372.

31. CHASTEL (A.) éd., in : VASARI (G.), *Vies*, t. X, p. 248. — Laurent lui-même avait, après tout, cyniquement déclaré qu'il avait accepté le pouvoir « en considération du fait qu'à Florence, "on pouvait difficilement vivre riche sans l'État" » (cité par : P. ANTONETTI, *Histoire de Florence*, op. cit., p. 66) ; Vasari appliqua l'adage... avec art.

l'« histoire d'une réussite »³². Tout paraît y relever d'un balancement calculé entre Rome, qui, désormais, consacre les réputations³³, et Florence, où les membres de la famille Médicis, et tout particulièrement Cosme I^{er}, déploient une pompe et mettent en œuvre des programmes propres à séduire un talent tenté par la gloire.

Très jeune (il était à peine âgé de treize ans), Vasari eut la chance insigne d'être admis à la cour des Médicis : il eut alors pour compagnons de jeux Hippolyte (1511 / 1535), le futur cardinal et Alexandre (1512 / 1537), le futur grand-duc³⁴, dont Lorenzaccio fut, au dire de Musset, le Brutus³⁵. Après avoir bénéficié, dans sa ville natale d'Arezzo, des encouragements du vieux Signorelli et des leçons de Guillaume de Marcillat, maître verrier français fixé en Italie, il avait, en effet, été présenté au cardinal Silvio Passerini³⁶, qui l'avait conduit aussitôt à Florence. Mais trois ans plus tard, en 1527, le soulèvement républicain contre la tutelle du pape Clément VII³⁷ et la fuite de la famille Médicis bouleversèrent sa jeune existence. Arezzo (1527), Bologne (1530), puis Rome où il se rend à la demande du cardinal Hippolyte (fin 1531)³⁸ : Vasari ne reviendra pas durablement à Florence avant l'année 1532. Trois ans durant (de 1532 à 1535), il s'y occupera d'architecture et de fortifications notamment³⁹. Mais le sort semble s'acharner sur les patrons de Giorgio et conséquemment, sur Giorgio lui-même : Hippolyte, le cardinal, est empoisonné en 1535 ;

32. CHASTEL (A.) éd., in : VASARI (G.), *Vies*, t. X, p. 248. — Cf. *ibid.*, Autobiogr., t. X, p. 254, le passage dans lequel Vasari évoque son adolescence : « Je me disais souvènt en moi-même : 'Pourquoi n'est-il pas en mon pouvoir de me procurer par un travail et une étude assidus les honneurs et les distinctions que tant d'autres ont su acquérir ? Eux aussi ont été faits de chair et d'os tout comme moi' ».

33. *Désormais*, car Rome avait supplanté Florence sous l'impulsion de Jules II et... des papes Médicis – Léon X et Clément VII.

34. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Salviati, t. IX, p. 56 : Vasari y raconte qu'il reçut, en même temps qu'Alexandre et Hippolyte, les leçons de l'érudit Piero Valeriano.

35. Cf. MUSSET (A. de), *Lorenzaccio* [1834], acte III, sc. 3, où par deux fois, Lorenzo se donne le meurtrier de César pour modèle ; cf. également : *ibid.*, acte II, sc. 4.

36. Ce cardinal Passerini se trouvait être l'affidé de Jules de Médicis (élu pape, en 1523, sous le nom de Clément VII) : il est traditionnellement présenté comme l'instrument le plus docile du despotisme médicéen.

37. Cf. ci-dessus la note précédente, ainsi que la note 2, p. 2.

38. Selon les *Ricordanze*, n° 49, du 4 juin 1532 (Frey, I, p. 851), Vasari serait entré au service d'Hippolyte avec pour charge de dessiner pour lui trois jours par semaine, les trois autres jours étant réservés à son travail personnel.

39. On sait que Michel-Ange, partisan de la République, avait consolidé naguère les fortifications de Florence en butte au siège des papistes et des impériaux. — Cf. MACHIAVEL (N.), *Le Prince* [1513], trad. J. Gohory, chap. X, Le Livre de Poche, 1962, p. 76 : « Quiconque aura bien fortifié sa ville [et ne sera point haï de son peuple], on ne l'assaillira pas sans réflexion ».

puis, Alexandre est assassiné, bien peu de temps après ⁴⁰. Alors, non sans quelque amertume, Vasari se résout à quitter Florence une fois de plus : « Voici, écrit-il à son oncle Antonio, que les espoirs du monde, les faveurs de la fortune et le soulagement que procure la confiance des princes, enfin que le prix de tous mes efforts se sont évanouis en un clin d'œil... Maintenant que la mort a rompu les chaînes qui m'attachent à cette illustre maison, j'ai résolu de m'éloigner pour un temps de toutes les cours, qu'elles soient ecclésiastiques ou séculières » ⁴¹.

Commencent alors de très productives pérégrinations à travers l'Italie : Arezzo (1537-1540), Bologne (1539-1540), Venise (1540-1541), où l'accueille l'Arétin, un compatriote dont le tempérament paraît s'être accordé au sien ⁴², Arezzo encore, où il commence à décorer sa propre maison ("la Fama") ⁴³. Mais ce seront, de plus en plus, les "va et vient" entre Rome et Florence qui vont commander sa carrière et constituer le grand axe de cette féconde "dromomanie" ⁴⁴. A Rome (1542-1544), il aura des rapports étroits avec Michel-Ange, – qu'il n'hésitera pas à qualifier de "divin" dans ses *Vies* ⁴⁵. En 1546, pour Alexandre Farnèse, il décore à fresque la Salle dite des Cent Jours, au Palais de la Chancellerie ⁴⁶. En 1554, il s'installe avec sa famille à Florence, au service de Cosme I^{er} Médicis : il y mourra en 1574, non sans avoir interrompu ce troisième ⁴⁷ séjour florentin par plusieurs déplacements à Rome (lesquels s'échelonnent entre 1560 et 1571-1573) ⁴⁸, à Venise et en Italie du Nord (1566).

40. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 258 : « Je perdis en quelques années Clément, Hippolyte et Alexandre », c'est-à-dire... un pape, un cardinal et un duc de Florence !

41. VASARI (G.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari*, éd. K. Frey, Munich, 1923-1940, t. I, p. 75-76.

42. Cf. CHASTEL (A.) éd., in : VASARI (G.), *Vies*, t. I, p. 12-13, qui parle à propos de l'Arétin (1492 / 1557) d'« un aventurier littéraire » ayant « le culte avoué de la puissance et de l'argent ».

43. Cf. à cet égard : PAOLUCCI (A.) et MAETZKE (A. M.), *La casa del Vasari in Arezzo*, Florence, 1988.

44. Néologisme emprunté à L. FORESTIER, qui l'applique à G. de Maupassant ; cf. MAUPASSANT (G. de), *Contes et nouvelles*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1974-1979, t. II, p. XX.

45. Cf. par ex. : VASARI (G.), *Vies*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 331 (M.-A. est comparé à un « être sacré ») et p. 336 (« divin M.-A. »).

46. Cf. ci-dessus, p. 7-8 et n. 27.

47. Le *quatrième*, si l'on tient compte du bref laps de temps pendant lequel Vasari s'initia à l'orfèvrerie : cet apprentissage, commencé en l'an 1529, dut s'interrompre brusquement du fait de l'imminence du siège de Florence. Vasari s'en alla aussitôt à Pise.

48. Dates auxquelles Pie V lui fit décorer trois chapelles vaticanes, ainsi que la Sala Regia.

On pourrait maintenant regrouper sous quelques rubriques principales les mille aspects de l'activité artistique que déploya G. Vasari dans la Florence des Médicis : il y fut tout à la fois, en effet, peintre de cour, organisateur de fêtes, architecte et décorateur, grand régisseur, enfin, des arts et de la culture officiels. Examinons cela en détail.

Que le maniérisme soit originairement un art de cour, on en trouve une confirmation triviale dans le fait que Vasari commença véritablement sa carrière florentine en tant que portraitiste des grands, en tant que peintre-courtisan. En 1534, à la demande d'Octavien de Médicis⁴⁹, il confectionna un portrait de feu Laurent le Magnifique (lequel présente un rapport évident avec le *Cosme l'Ancien* de Pontormo) ainsi que celui du duc Alexandre⁵⁰ : Steinberg a voulu voir dans ce dernier tableau le premier document officiel de la propagande médicéenne⁵¹. Deux autres œuvres au moins, un *Portrait de Cosme 1^{er}* et un tableau représentant Bernardetto de Medicis (vendu naguère en tant que *Portrait de jeune gentilhomme* et alors attribué à Bronzino)⁵², pourraient illustrer également cette activité de peintre de cour. A quoi s'ajoutent les portraits des Médicis qui ornent le mur sud de l'appartement de Léon X, dans le Palazzo Vecchio, à Florence, ainsi que les multiples occurrences d'une pratique courtisane à laquelle Vasari eut maintes fois recours (à Bologne, à Naples, à Rome aussi bien qu'à Florence), et qui consiste à représenter les puissants commanditaires de ses œuvres sous les apparences des saints protecteurs de la ville, de l'édifice ou de la dynastie qu'il importe de magnifier⁵³ :

49. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 255 : « ...messire Ottaviano de Médicis qui me prit si bien sous sa protection que, de toute sa vie, il me considéra comme son fils » ; *ibid.*, t. X, p. 266 : « ...la maison de messire Ottaviano de Médicis, qui était pour ainsi dire la mienne... ». — Cet Ottaviano (1482 / 1546), lointain neveu du pape Léon X, tint une place assez importante dans le domaine artistique comme collectionneur et mécène.

50. Ces deux tableaux sont conservés aux Offices de Florence. — Vasari (*Vies*, Autobiogr., t. X, p. 256) évoque en outre un portrait de Catherine, « jeune sœur du duc » et future reine de France.

51. STEINBERG (L.), "Pontormo's Alexandro de' Medici, or I Only Have Eyes For You", *Art in America*, 1975, janv.-février, p. 62-65 (cit.: p. 63). — Cf. également CAMPBELL (M.), "Il ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato", in : *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografica artistica*, op. cit., p. 338-361.

52. Ces deux derniers tableaux, naguère attribués respectivement à Pontormo et à Bronzino, se trouvent l'un au Musée des Offices de Florence (n° 1890), l'autre au Bode Museum de Berlin.

53. Ainsi, écrit Vasari, au réfectoire de San Michele in Bosco, près de Bologne, en 1539-1540, « je représentai le saint [= saint Grégoire] sous les traits du pape Clément VII [= Jules de Médicis] et, parmi les nombreux seigneurs, ambassadeurs, princes et autres personnages qui se tiennent autour de lui pour assister à son repas, je fis

ainsi les saints Côme et Damien, protecteurs de la maison Médicis, purent-ils prêter à l'occasion leur visage aux patrons de notre complaisant portraitiste ⁵⁴.

L'activité d'organisateur de fêtes et d'apparats tint également une place de premier ordre dans la carrière de Vasari. A l'occasion de noces, de funérailles ou de très diplomatiques festolements, il exprima, ainsi que l'écrit Jean Rouchette, « les sentiments très déférents et obséquieux de la cour florentine envers Cosme I^{er}, ou envers le pape ou envers l'Empereur » ⁵⁵. Il travailla à l'élaboration du « décor de fête pour recevoir à Florence, en 1536, l'empereur Charles-Quint » ⁵⁶ (dès 1530, il avait déjà pris part à Bologne à la décoration triomphale qu'on avait organisée dans cette ville pour le couronnement de l'Empereur). Il mit la main à l'appareil décoratif des noces de Marguerite d'Autriche et d'Alexandre de Médicis ⁵⁷, ainsi qu'à l'*apparato* des fêtes consacrées en 1539 au mariage du duc Cosme I^{er} avec Éléonore de Tolède ⁵⁸.

le portrait du duc Alexandre de Médicis en souvenir des bienfaits et des faveurs que je reçus de lui et de la valeur de sa personnalité » (*Vies*, Autobiogr., t. X, p. 261). — Pour d'autres exemples du recours à cette pratique courtisane, cf. les n° 42 et 46 in : CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, Bordas, 1991 (où les "bénéficiaires" du procédé sont, cette fois, les membres de la famille Farnèse), ainsi que le n° 105 (où des membres de la famille Firdolfi sont introduits dans une *Adoration des Mages* exécutée entre 1560 et 1570).

54. Cf. notam., dans la chapelle jouxtant la *Salle de Léon X* [= le cardinal Jean de Médicis], au Palazzo Vecchio, les portraits de Cosme l'Ancien et de Cosme I^{er} sous l'apparence des *Saints Cosme et Damien*. — Cf. également : CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., n° 84, 85 et 102.

55. ROUCHETTE (J.), *Vasari artiste*, Thèse, Paris, s. d. [dactyl.], vol. II, p. 181-182. — Cf. également, *ibid.*, p. 180 : « L'Italie tout entière était obligée de faire la cour aux nouvelles puissances. Les communautés et les principautés avaient perdu leur autonomie et leur liberté ; leur sort dépendait du bon vouloir d'un souverain souvent étranger. [...] Lorsqu'un pape ou un roi ou un empereur était annoncé, la ville qui devait le recevoir se couvrait presque instantanément d'une extraordinaire floraison de monuments en bois, en toile et en carton doré. Le monarque passait sous des arcs de triomphe, des statues allégoriques chantaient ses vertus, des bas-reliefs et des peintures rappelaient ses exploits... ».

56. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 257. — Cf. CAZZATO (V.), "Vasari e Carlo V : l'ingresso trionfale a Firenze nel 1530", in : *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, op. cit., p. 179-203.

57. Cf. CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., p. 6 : « La décoration – perdue – du palais de la Via Larga et l'appareil décoratif des noces de Marguerite d'Autriche et d'Alexandre de Médicis doivent tout aux initiatives médiévales... ».

58. MINOR (A. C.) et MITCHELL (B.), *A Renaissance entertainment. Festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence in 1539*, Columbia, Missouri, 1968 ; HAUFMANN (H. W.), "Art for wedding of Cosimo de Medici and Eleonora of Toledo

Quant aux célébrations de 1565, organisées à l'occasion des noces du prince François de Médicis, fils de Cosme, avec la princesse Jeanne d'Autriche, nièce de Charles-Quint ⁵⁹, une superbe suite de dessins de chars triomphaux et de costumes réalisés par Vasari a donné lieu, voici déjà un quart de siècle, à une riche exposition à Florence ⁶⁰. Rangeons enfin, sous ce même chapitre des "fêtes", des décors somptueux et des somptueuses constructions sans lendemain l'organisation des obsèques officielles de Michel-Ange, que Vasari régla et supervisa de main de maître et qu'il analysa longuement dans les *Vies* ⁶¹.

Comme architecte, il remania le centre de Florence à partir des années 1555, insérant entre le Palais-Vieux et la loge des Lanzi le long couloir des Offices administratifs ⁶². Cosme I^{er} ayant fait du palais de la Seigneurie (ou Palazzo Vecchio) – jadis symbole de la république florentine – sa résidence ducal, celui-ci ordonna de déménager les bureaux administratifs et judiciaires, les archives et les perceptions, et de les loger dans un seul grand bâtiment. La construction en fut confiée à Giorgio Vasari qui édifia donc de toutes pièces, derrière la demeure ducal, le nouveau « Bâtiment des Magistrats » ou Offices (1560-1570). Puis (en 1565), Cosme lui fit bâtir une galerie (le *corridoio vasariano*) qui, passant sur le Ponte Vecchio, aboutissait au palais Pitti, récemment acquis par Éléonore de Tolède : ainsi se trouvait établi un passage couvert ininterrompu du palais de la Seigneurie jusqu'au palais Pitti, traversant le nouveau bâtiment destiné aux bureaux. — Du duc aussi, très certainement, vint la responsabilité d'édifier le Palais des Chevaliers de Saint-Étienne, à Pise, entre 1562 et 1565 ⁶³ : l'ordre

(1539)", *Paragone*, n° 243, 1970, p. 52-67. — Cf. également l'activité de Vasari comme décorateur de fêtes à Venise en 1540-1541.

59. François I^{er}, fils aîné de Cosme, succédera à celui-ci en 1574, c'est-à-dire l'année même au cours de laquelle mourut Vasari.

60. *Mostra di Disegni Vasariani. Carri trionfali e costumi per la Genealogia degli dei* [1565], Florence, Musée des Offices, 1966. Catalogue par A. M. PETRIOLI-TOFANI. — Le programme iconographique de cet *apparato* fut fourni par V. Borghini, à qui est également liée l'invention des peintures du *studiolo* de François I^{er} au Palais-Vieux ainsi que celle du décor des obsèques de Michel-Ange.

61. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 318-337, et ci-dessous, p. 28 et *passim*.

62. Ce n'est point Cosme, mais son fils, François I^{er} (1541 / 1587) qui conçut le projet d'installer dans les galeries supérieures des Uffizi les riches collections d'art accumulées par sa famille depuis l'époque de Cosme l'Ancien (1389 / 1464) et de Laurent le Magnifique (1449 / 1492).

63. Entre 1565 et 1579, Vasari construisit également une église à l'emplacement de l'ancienne église Saint-Sébastien. — Le *Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano* est, depuis 1810, le siège de l'École Normale Supérieure.

militaire de Saint-Étienne venait, en effet, d'être fondé par Cosme I^{er} afin de combattre les Turcs en Méditerranée.

Grand régisseur, maître d'œuvre ducal, Vasari le fut tout particulièrement lorsqu'il procéda (à dater de 1555) à la décoration intérieure du Palazzo Vecchio. Certes, lorsqu'il sera commis à partir de 1565 dans les églises de Sainte-Marie-Nouvelle et de Santa Croce (afin, notamment, d'y supprimer les anciens jubés qui en interrompaient l'espace)⁶⁴, Vasari saura s'entourer d'un groupe de treize peintres, menuisiers et sculpteurs pour mener à bien l'aménagement des nombreuses chapelles dont il se bornera, somme toute, à élaborer le programme. Certes, la *bottega*, l'atelier du maître, avait amplement participé, avant cela, à la réalisation de plusieurs œuvres attribuées traditionnellement à Giorgio⁶⁵. Ainsi la réplique de l'*Immaculée Conception* (1540) qu'on conserve aujourd'hui à Lucques⁶⁶ est-elle peut-être due à G. Mazzoni plutôt qu'à Vasari lui-même⁶⁷. De même, la rapidité d'exécution des fresques et des stucs de la voûte, ainsi que des panneaux que réalisa Vasari pour le réfectoire du couvent des moines de Monteoliveto (près de Naples, 1544-1545) ou au Palais de la Chancellerie (1546)⁶⁸ est due, comme on sait, pour partie, à l'aide de ce même Mazzoni, de Rafaellino dal Colle, de Fiori, de Bagnacavallo et d'assistants supplémentaires⁶⁹. Et c'est bien souvent la main de Stradano, de Poppi ou de Naldini que l'on s'accorde à reconnaître dans telle ou telle peinture figurant au catalogue de leur maître : c'est au point que les dernières œuvres qu'a conçues celui-ci seront de plus en plus rarement exécutées directement par lui⁷⁰. — Mais ce n'est guère qu'au

64. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 293. — Cf. à ce sujet l'ouvrage de M. B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1565-1577*, Oxford, Oxford University Press, 1979, notam. p. 2 : « Alors que l'Église catholique romaine, répondant aux attaques de Luther, plaidait pour une plus grande implication du laïc dans la célébration de la messe, beaucoup d'églises monastiques conservaient encore, depuis l'origine, jubés et clôtures du chœur et scellaient ainsi la séparation entre laïcs et membres du clergé ».

65. Raphaël, de ce point de vue, avait naguère abondamment montré le chemin.

66. *Allégorie de l'Immaculée Conception*, Lucques, Pinacoteca Nazionale di Villa Guinigi (l'original se trouve en l'église des Saints-Apôtres, à Florence). — Cf. CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., p. 36.

67. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Daniele da Volterra, t. IX, p. 109.

68. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 273, où Vasari confesse que, dans ce dernier cas, il avait sans doute commis une erreur « en confiant [l'œuvre] à des apprentis pour la faire avancer plus vite ».

69. *Mostra Arezzo*. Catalogue de l'exposition Giorgio Vasari à Arezzo, tables augmentées et revues par CH. DAVIS et M. DALY DAVIS, Florence, 1981, p. 61-63.

70. Cf. à ce propos : CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., n° 22, 35, 45, 46, 53, 70, 87, 88, 93-95, 103, 108-111, 114-118 ; toutes ces

Palazzo Vecchio que Vasari supervisa, pendant une période aussi longue et avec tant de talents spécialisés sous ses ordres, une aussi gigantesque entreprise que celle qui était destinée à « traduire visuellement les aspirations politiques » d'un souverain ⁷¹, en l'occurrence celles de Cosme I^{er} Médicis. — Plus que l'*Appartement* dit *des Éléments* dont le répertoire pictural paraît essentiellement fondé sur la *Genealogia deorum* de Boccace ⁷², ce sont l'*Appartement de Léon X* (qui célèbre, quant à lui, les « dieux terrestres de l'illustrissime maison de Médicis » ⁷³), le très solennel Salon des Cinq-Cents, ainsi que le petit cabinet de travail (*studiolo*) du duc François I^{er}, fils de Cosme, qui retiendront notre attention. L'*Appartement de Léon X* (= Jean de Médicis) se compose essentiellement de six salles dont chacune est dédiée à un membre de la famille : la *Salle de Léon X* lui-même (1560) ; la *Salle de Cosme l'Ancien* (1558), qui souligne le rôle de mécène qu'avait tenu d'emblée le glorieux fondateur de la puissance médicéenne ⁷⁴ ; celle de *Laurent le Magnifique* (1559) ; la *Salle de Cosme I^{er}*, achevée la même année, où sont portraiturés d'après nature les artistes et littérateurs qui vivaient sous la protection du duc (on peut notamment reconnaître Cellini et Ammannati) ; la *Salle de Jean des Bandes Noires*, père de Cosme I^{er}, achevée en 1559, qui exalte les prouesses militaires de ce farouche *condottiere* ; la *Salle*, enfin, *de Clément VII* (cardinal Jules de Médicis), dans laquelle la représentation du *Siège de Florence (1529-1530)* fournit le prétexte d'une grande vue panoramique de la ville, telle qu'on pouvait la voir des collines du Pian de' Giullari ⁷⁵. Ce très copieux décor constitue, par surcroît, le second

œuvres (la liste n'est nullement exhaustive) ont été réalisées avec le concours de disciples et autres exécutants.

71. Expression empruntée à : MONBEIG-GOGUEL (C.), "Chronique vasarienne", *Revue de l'art*, LVI, 1982, p. 65.

72. MC GRATH (E.), "Il senso nostro : The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio", in : *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografica artistica*, op. cit., 1985, p. 117-133. — Le terme d'"Éléments" est dû aux sujets des fresques allégoriques peintes par Vasari dans la première salle de ces appartements qui occupent le deuxième étage du Palais : ces fresques représentent en effet la *Castration du Ciel* ; le *Jour* ; le *Char du Soleil* ; le *Char de la Lune* ; la *Nuit* ; etc.

73. VASARI (G.), *Ragionamento* I, éd. Milanese, t. VIII, p. 85. — Dans les 14 *Ragionamenti*, divisés en trois journées et dédiés au prince François de Médicis, Vasari traite lui-même, sous la forme d'un dialogue avec le Prince, des sujets qu'il a représentés avec ses aides en décorant le Palazzo Vecchio.

74. Ainsi verra-t-on dans cette salle : *Brunelleschi et Ghiberti présentant à Cosme [l'Ancien] la maquette de San Lorenzo*.

75. C'est, semble-t-il, Stradano qui a ici, plus que d'autres, épaulé Vasari.

volet d'un programme apologétique très complexe, « fondé sur les binômes Cosme l'Ancien / Cérès, Laurent le Magnifique / Opis, Cosme I^{er} / Jupiter, Jean des Bandes Noires / Hercule, Clément VII / Saturne, Léon X / Éléments »⁷⁶. La glorification de la famille s'élargit ici, selon les termes de P. Barocchi, en un « allégorisme [...] martelant, alimenté par tout le savoir mythologique »⁷⁷. Chacune de ces six salles est en effet censée trouver son référent symbolique dans quelqu'une des salles de l'*Appartement des Éléments*, situé à l'étage du dessus : ainsi la *Salle de Cérès* (*Appart. des Éléments*) correspond-elle par métaphore à la *Salle de Cosme l'Ancien* (*Appart. de Léon X*), car Florence devait à ce prince la même prospérité que la Terre doit, selon l'antique légende, à Cérès ; etc... Passons maintenant au Salon des Cinq-Cents : « de tout le cycle de peintures célébratives déployé par Vasari et son atelier au Palazzo Vecchio à partir de 1555, la salle des Cinq-Cents, a pu écrire Laura Corti, constitue certainement l'entreprise la plus complexe, la plus longue et celle qui a exigé la coopération du plus grand nombre d'artistes »⁷⁸. Cette salle (qui jouxte, comme on sait, l'*Appartement de Léon X*) avait été construite par le Cronaca, à l'époque de la République de Savonarole⁷⁹. Le duc la fit embellir afin de la transformer en un local destiné aux audiences et aux réceptions. Le cycle vasarien qui, désormais, s'y déploie n'est qu'une exaltation de plus de la dynastie Médicis, et de Cosme I^{er} particulièrement : celui-ci y apparaît comme un nouvel Auguste, fondateur de l'État florentin moderne (le tableau central du plafond représente un *Triomphe du duc Cosme I^{er}*) et les parois chantent les victoires obtenues dans la guerre contre les Pisans ainsi que la récente chute de Sienne⁸⁰.

Outre la limpidité du message politico-militaire qu'il aide ainsi à délivrer, Vasari apparaît ainsi, plus que jamais, comme un singulier meneur d'hommes. — A côté de ces deux ensembles solennels ("*quartier*" de Léon X et *Salon des Cinq-Cents*), il a enfin présidé à la confection, entre 1570 et 1572, d'un merveilleux écrin⁸¹, d'un élément

76. CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., p. 96.

77. BAROCCHI (P.), *Studi vasariani*, Turin, Einaudi, 1984, p. 122.

78. CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., p. 117.

79. Ce Salon des Cinq-Cents était originellement destiné à abriter le Grand Conseil, institué en septembre 1494, sur le type de celui de la République de Venise.

80. Sienne avait été annexée en 1555. — Le plafond du Salon des Cinq-Cents fut décoré de 1563 à 1565 ; l'exécution par Vasari, Naldini, Zucchi et Stradano des six grandes fresques relatives aux conquêtes de Pise et de Sienne nécessita plusieurs campagnes de travaux et se termina en 1571.

81. L. BERTI, parmi beaucoup d'autres, parle d'un « précieux écrin » (*scrigno prezioso*) et d'un refuge *raffinatissimo* à propos de ce *studiolo* (in : *Il Principe dello Stu-*

intime et raffiné : le cabinet secret de François I^{er} Médicis ou *studiolo*, – sorte de *Wunderkammer* dans laquelle il a pu donner libre cours à son idéal de beauté composite. Une fois encore, c'est une équipe d'une quarantaine de peintres, sculpteurs, ébénistes et stucateurs qui œuvra, sous sa direction plus ou moins vigilante⁸². De délicieux compartiments, peints par la fine fleur du dernier maniérisme toscan (Bronzino, Naldini, Macchietti, Cavalori, etc.), évoquent les conquêtes de Prométhée, les industries humaines, les progrès de la science, les mystères de la magie et de l'alchimie : François I^{er}, que Montaigne décrit comme « un gros homme noir », « prenant plaisir à besogner lui-même, à contrefaire des pierres orientales et à labourer le cristal » était, en effet, de notoriété publique, « soigneux un peu de l'alchimie et des arts mécaniques »⁸³.

Rappelons enfin que Vasari fut non seulement dessinateur mais *collectionneur* de dessins. Sa notoriété, aux XVII^e et XVIII^e siècles, s'appuyait d'ailleurs essentiellement sur ses écrits et sur sa collection ; Pierre-Jean Mariette, collectionneur lui-même, n'hésitait pas à écrire en 1741 que « son nom ne s'est conservé qu'à la faveur de son grand et utile ouvrage sur la vie des Peintres et de son beau Recueil de Dessins des grands maîtres »⁸⁴. Une exposition parisienne fut, en 1965, consacrée tout spécialement à ce « Vasari dessinateur et collectionneur »⁸⁵ : à ce titre-là également, il nous apparaît derechef comme un coordinateur des arts et des productions esthétiques de son temps.

Dans cette floraison d'activités, nous devinons un Vasari étroitement lié au mécénat médicéen, génial et infatigable client de l'illustrissime maison, avide de servir et de glorifier son prince pour mieux faire valoir son propre talent, flagorneur si d'aventure l'occasion l'y convie, courtisan conscient de son dû lorsque celui-ci tarde à venir. Dans la

diolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Florence, Edam, 1967, p. 61).

82. En l'occurrence, Vasari, alors débordé de commandes, a surtout élaboré l'élégant projet d'ensemble que conserve le Musée de Dijon.

83. MONTAIGNE (M. de), *Journal de voyage en Italie* (éd. P. Michel), Paris, Le Livre de Poche, 1974, p. 202-204. — Sur le *Studiolo* comme lieu destiné à ménager à François I^{er} Médicis des possibilités de retraite spéculative et de désengagement à l'égard des affaires du monde, cf. VITZTHUM (W.), *Lo Studiolo di Francesco I a Firenze*, Milan, Fratelli / Skira, 1965, p. 5 et *passim*.

84. *Catalogue de la Vente Croizat*, p. 4 ; cité in : L. RAGGHIANI COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974, vol. I, p. 23 (le vol. II de cet ouvrage donne la reproduction de 549 dessins réunis par Vasari).

85. Cf. ci-dessus, p. 1, n. 1.

dédicace de la deuxième édition (1568) de ses *Vies*⁸⁶, adressée « au très illustre et excellent prince Cosme de Médicis », il flatte la « royale magnificence » du duc de Florence et déclare qu'à l'instar de ses illustres aïeux, il est « le seul père, seigneur, protecteur de nos arts »⁸⁷. Le chapitre des *Vies* consacré aux membres de l'*Accademia del Disegno*⁸⁸ souligne en un édifiant *leit-motiv* la « générosité » des princes Médicis qui, par leur goût et par leur libéralité, ont convié tous ces beaux artistes à « démontrer leur valeur » et à profiter par après des « faveurs » et des récompenses que savent distribuer les grands lorsqu'ils ne sont point trop ingrats⁸⁹. Ici, Vasari se félicite de ce que Cosme, en récompense des « travaux difficiles et pénibles » qu'il a effectués au Palazzo Vecchio, l'a gratifié « en plus de [son] salaire » de « cadeaux », de « confortables maisons à Florence⁹⁰ et à la campagne »⁹¹. Là, il glisse, à toutes fins utiles qu'il aime à être payé de retour et se plaint que le pape Jules III n'ait guère fait preuve de libéralité envers lui, malgré « tant de travaux entrepris jusqu'ici sans aucun avantage »⁹². Ailleurs encore, il nous explique par le menu que la confection des décors de fête pour l'entrée de Charles-Quint à Florence en 1536 lui rapporta sept cents écus, somme qui lui permit notamment de marier l'une de ses sœurs cadettes⁹³.

« Je gagnais largement ma vie »⁹⁴ : Vasari se plaît manifestement à rappeler son vif intérêt pour le miroitement des sequins, en soulignant ainsi, non sans une joie presque tonitruante, l'exceptionnelle ascension sociale que lui ont valu son labeur, son talent

86. VASARI (G.), *Vies*, Dédicace de la 2^e éd. [1568], t. I, p. 44. — Les *Vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani* sortirent des presses de Lorenzo Torrentino en mai 1550. Cette première édition (dite *Torrentiniana*) fut suivie, dix-huit ans plus tard, par une deuxième, considérablement modifiée, qu'on appelle couramment *Giuntina* : Torrentino ayant disparu, c'est en effet Jacopo Giunti qui se chargea de la publication [1568] de cette deuxième édition.

87. VASARI (G.), *Vies*, Dédicace de la 2^e éd., t. I, p. 45.

88. *Ibid.*, Peintres, sculpteurs et architectes de l'ACADÉMIE du DESSIN et leurs ouvrages à partir de Bronzino, t. X, p. 193-243. — Sur l'Académie en question, cf. ci-dessous, p. 24 sq.

89. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Peintres, sculpt. et arch. de l'ACADÉMIE du DESSIN..., t. X, p. 228 et 231.

90. Il s'agit principalement de la maison de Borgo Santa Croce, que Vasari occupa à partir de 1557 et dans laquelle il mourut en 1574. Elle avait appartenu à Niccolò Spinello, ennemi politique de Cosme I^{er}, dont tous les biens avaient été saisis en 1548.

91. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 287.

92. *Ibid.*, Dédicace de la 1^e éd. [1550], t. I, p. 42.

93. *Ibid.*, Autobiogr., t. X, p. 257 ; cf. également, t. X, p. 262.

94. Cf. par ex. : *ibid.*, Autobiogr., t. X, p. 270 (à propos des commandes napolitaines de 1544-1545).

et son entregent. Dans sa *Vie de Luca della Robbia*, il a ce commentaire qui ressemble fort à une réflexion autobiographique : « personne n'a jamais excellé dans quelque activité que ce soit, sans avoir dès l'enfance enduré chaleur, froid, faim, soif et autres rigueurs. Ceux qui s'imaginent accéder à un rang honorable dans la facilité et toutes les aises du monde se trompent lourdement ; ce n'est pas en dormant, mais en veillant et travaillant sans relâche que l'on y parvient »⁹⁵. Ailleurs encore, il va jusqu'à brosser en un raccourci pittoresque son singulier itinéraire : « Autrefois, écrit-il, j'étais pauvre, 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 homme de bien. Autrefois j'étais à votre service et maintenant voici mon serviteur qui me sert et mène ce cheval ; j'étais vêtu en pauvre peintre et maintenant je suis vêtu de velours ; j'allais à pied, maintenant je vais à cheval »⁹⁶.

III

Le *studiolo* de François I^{er}, tout comme la confection du décor pour les noces de ce prince ou la rénovation des églises Sainte-Marie-Nouvelle et Santa Croce selon les vues postconciliaires, constitue, à y regarder de plus près, l'une des réalisations collectives majeures de l'"Académie des arts du Dessin". La création de l'Académie florentine (1541) avait été suivie par celle de cette *Accademia del Disegno* (1563). Toutes deux devaient, selon les vues de Cosme I^{er}, affermir le monopole culturel et artistique de Florence en Europe⁹⁷. Sous l'autorité de Vasari et sous le double patronage du duc lui-même et de Michel-Ange, « père et maître des trois arts », l'Académie du Dessin accueillit en son sein les plus grands artistes des trois arts figuratifs : sculpture, peinture, architecture. Des étrangers, parmi lesquels un fort contingent de Vénitiens illustres (Titien, Tintoret, Véronèse, Palladio), furent également associés à cette brillante compagnie⁹⁸, et l'institution fonctionna jusqu'à sa clôture en 1627. Cosme exerçait son pouvoir par le truchement d'un *luogotenente* nommé pour une année. Vincenzo

95. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Luca della Robbia, t. III, p. 85.

96. VASARI (G.), *Vies*, Vie d'Aristotile da San Gallo, t. VIII, p. 263.

97. WAZBINSKI (Z.), "L'Idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des *Vies* de Vasari", in : *Il Vasari storiografo e artista*. Atti del Congr. Intern. nel IV Centenario della morte (Arezzo-Florence, 1974), Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, p. 1-25 (cit.: p. 19).

98. Cf. VASARI (G.), *Vies*, Autobiogr., t. X, p. 217.

Borghini, prieur de l'hôpital des Innocents, grand savant et connaisseur d'art, fut investi deux fois de suite ⁹⁹.

Pour ce qui est de l'« histoire générale des académies » écrivait naguère N. Pevsner, c'est aux alentours des années 1540 qu'il convient de situer « la première césure importante » ¹⁰⁰ : « l'académie conçue comme un groupe inorganisé fut remodelée [...] pour devenir assez rapidement une *institution gouvernementale* » ¹⁰¹. Et de citer le rôle extraordinairement important que tint Giorgio Vasari dans cette évolution qui va des fiévreuses réunions de travail tenues vers 1530 dans l'humble atelier du sculpteur Baccio Bandinelli (1488 / 1560) aux académies enrégimentées ou, du moins, réglées et organisées sous l'œil et la pesante protection du Prince ¹⁰². Une même « mutation provoquée » mènera les lettrés et les publicistes d'aimables sociétés littéraires qui, telles l'*Accademia degli Humidi*, se bornent à proposer à Cosme quelques naïves « offres de service » ¹⁰³, jusqu'à l'*Accademia fiorentina*, très officiellement vouée à la célébration, voire à la législation du bien-dire ¹⁰⁴. Outre qu'ils étaient traditionnellement affiliés aux anciennes guildes et autres corporations étroitement réglementées, les artistes florentins avaient été regroupés, depuis le XVe siècle, dans la Compagnie de Saint-Luc, confrérie religieuse et professionnelle à la fois ¹⁰⁵. Vasari comprit l'intérêt d'une organi-

99. Sur V. Borghini, cf. ci-dessus, p. 16, n. 60.

100. PEVSNER (N.), *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, University Press, 1940, p. 42. — Même vocabulaire sous la plume d'A. HAUSER (*Mannerism*, Londres, Routledge and Kegan, 1965, p. 106) qui croit discerner ici *the deepest break and the most important turning-point in the history of institutions* ; cf. *ibid.*, l'ensemble du § intitulé : "The process of institutionalisation", p. 105-111.

101. PEVSNER (N.), *Academies of Art. Past and Present*, op. cit., p. 42. — C'est nous qui soulignons. « Voilà qui a déterminé, ajoute le même auteur, la destinée des académies d'art jusqu'au vingtième siècle » (*ibid.*, p. 66).

102. *Ibid.*, p. 42 ; cf. également : p. 39 et *passim*.

103. Cf. à ce sujet la belle étude de M. PLAISANCE, "Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I^{er} : la transformation de l'Académie des 'Humidi' en Académie Florentine (1540-1542)", in : *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne (Univ. de la Sorbonne nouvelle), 1973, p. 360-438 (cit. : p. 398). — Cf. *ibid.*, p. 432-433 : « La récupération de l'Académie des *Humidi* par Côme, écrit M. Plaisance, nous permet de saisir avec netteté le moment de mise en place et de rodage d'une institution d'État, disposant du monopole de la légitimation culturelle et destinée à médiatiser les rapports entre le pouvoir et l'écrivain ».

104. Sur la « trahison des clercs », c'est-à-dire sur les ultimes reniements d'un Varchi († 1565), d'un Bruciohi († 1566) et de tant d'autres écrivains florentins jadis républicains de cœur, cf. l'intéressante analyse de Ch. BEC, in : *Florence. 1300-1600 : Histoire et culture*, Nancy, Presses Universitaires, 1986, p. 68-72.

105. Vasari lui-même est inscrit dès 1536 sur la liste des peintres de la Compagnie de Saint-Luc. — Voyez le *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* (1564) que Vasari

sation rénovée qui, point trop éloignée des allées du pouvoir, sanctionnerait et favoriserait du même coup l'émancipation économique des artistes ainsi que la récente élévation de leur position sociale ¹⁰⁶. Car la floraison des académies est contemporaine de la formation d'un *marché* de l'art. De plus, écrivait A. Blunt, l'une des différences essentielles entre les corporations et les académies fut que « ces dernières traitèrent des arts comme de sujets scientifiques, dont il fallait enseigner aussi bien la théorie que la pratique, tandis que les corporations s'étaient contentées de fixer et de perpétuer une tradition technique » ¹⁰⁷ : l'académie est un lieu d'enseignement et de formation des jeunes gens ¹⁰⁸.

Passé chef de file et mentor d'une génération entière d'artistes florentins, Vasari qui, en outre, distribuait à chacun sa part des grands travaux commandés par le duc Cosme 1^{er}, eut tôt fait d'incarner un certain académisme, pour ne pas dire un *conformisme* maniériste ¹⁰⁹ : c'est là ce qui peut contribuer à nous le faire apparaître parfois comme une sorte d'Ingres toscan, faisant ou défaisant les carrières des jeunes peintres, imposant son style sans mesure, étouffant le cas échéant tel ou tel authentique talent si celui-ci s'avérait par trop réfractaire aux formules toujours plus scolaires auxquelles recouraient ses élèves. L'Académie, écrit sévèrement Jean Babelon, « enseigne une esthétique en dehors de laquelle il n'est point de salut » et la manière qui s'y

entreprit de peindre à fresque dans l'église florentine de l'Annunziata (ce travail fut achevé par A. Allori en 1573) : la chapelle Saint-Luc passa d'ailleurs, très peu de temps après (1565), sous le patronage de l'*Accademia del Disegno* ; cf. CORTI (L.), *Vasari. Catalogue complet des peintures*, op. cit., p. 121, n° 98.

106. Cf. PEVSNER (N.), *Academies of Art. Past and Present*, op. cit., p. 44 : he [Vasari] proposed a new system of organization by which artists might free themselves altogether from the restrictions of guilds and obtain a raised social status.

107. BLUNT (A.), *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, op. cit., p. 160.

108. Cf. la lettre datée du 17 mars 1563 (Frey, *Der literarische Nachlass...*, op. cit., t. I, p. 736) dans laquelle Vasari annonce à Michel-Ange que le duc a réuni les artistes de Florence « afin de constituer un savoir destiné aux jeunes gens et à leur instruction » (*per fare una Sapienza per i giovani e allo insegnar loro*). — Signalons encore deux études spécialement consacrées à l'Académie vasarienne : JACK WARD (M. A.), *The Accademia del Disegno in sixteenth Century Florence. A study of an artists Institution*, Diss. University Chicago, 1972 ; REYNOLDS (T.), *The Accademia del Disegno in Florence, its Formation and Early Years*, Diss. Columbia University, New York, 1974.

109. Sur la différenciation progressive des œuvres de Poppi, de Naldini et de Portelli (laquelle ne diminue en rien le rôle de chef de file de Vasari), cf. BAROCCHI (P.), "Itinerario di Giovambattista Naldini", in : *Arte antica e moderna*, 1965, p. 3-47 ; ID., "Proposte per Carlo Portelli", *Festschrift für Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968, p. 283-290.

transmet devient très vite « un procédé plutôt qu'une découverte »¹¹⁰. — Paradoxes du maniérisme : la culture de l'irrationnel peut y côtoyer la reproduction des poncifs les moins novateurs ; l'acte de peindre y est pensé comme un acte quasi-instinctif alors même que le spectateur est convié à fournir un certain effort cérébral afin de déchiffrer l'œuvre d'art ; le culte de la grâce et de la spontanéité virtuose s'achève en un académisme quelque peu accablant que renforcent des institutions officielles, étroitement surveillées par le prince et tout entières consacrées à sa gloire. Ainsi l'aérienne légèreté des nus, la blancheur diaphane des chairs et la délicate sinuosité des arabesques maniéristes furent-elles enseignées aux jeunes peintres sous l'égide de véritables... corps constitués.

Dans le chapitre qu'il consacre aux "Peintres, sculpteurs et architectes de l'Académie du Dessin", Vasari rappelle, non sans une compréhensible fierté, les collaborations que lui ont apportées (au cours de la réalisation du *studiolo* notamment) Bronzino, Naldini, Stradano¹¹¹. Mais le jour de gloire de l'« Académie et de la Compagnie du Dessin », la circonstance qui incita nombre de ses « vaillants membres »¹¹² à n'œuvrer que pour le prestige de l'institution en tant que telle, fut indéniablement l'organisation des obsèques de Michel-Ange et du riche appareil décoratif réalisé pour l'occasion dans la basilique de San Lorenzo, « église de l'illustre maison des Médicis »¹¹³. Dans la longue analyse qu'il consacre à la cérémonie, Vasari, écrit A. Chastel, a précisément voulu montrer à la fois « la force de l'institution, la relier à l'histoire médicéenne et la présenter comme l'héritage de Michel-Ange »¹¹⁴. Michel-Ange était mort à Rome, âgé de près de quatre-vingt dix ans. A la demande explicite du duc Cosme¹¹⁵ et avec la complicité de Leonardo, neveu de Michel-Ange, on organisa le discret transfert de son inappréciable dépouille « en l'emballant soigneusement comme s'il s'agissait d'une marchandise envoyée à Florence »¹¹⁶. Curieux voyage, à plus d'un titre, pour

110. BABELON (J.), in : *Histoire de l'art*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1965, vol. III, p. 269 et 276.

111. VASARI (G.), *Vies*, Peintres, sculpt. et arch. de l'ACADÉMIE du DESSIN..., t. X, respectivement : p. 207, 210, 213.

112. *Ibid.*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 336.

113. *Ibid.*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 319.

114. CHASTEL (A.) éd., in : VASARI (G.), *Vies*, t. X, p. 198.

115. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 320.

116. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 321-322 : « Leonardo [...] avait appris de Daniel de Volterra, intime de Michel-Ange, que celui-ci avait demandé le transfert de son corps à Florence, sa noble patrie toujours tendrement aimée. [...] Je ne dois pas manquer de souligner que cette volonté dernière de Michel-Ange démontra, quoi

le corps de celui qui avait jadis contribué à défendre la ville durant le siège qui devait réinstaller les Médicis au pouvoir et mettre à mort la République (1529). Un immense catafalque, haut de vingt-quatre brasses ¹¹⁷ fut orné de statues allégoriques, symbolisant le Talent (*Ingegno*), le Zèle (*studio*), la Piété, etc. ainsi que de tableaux illustrant les activités titanesques du géant désormais défunt : ici le futur pape Clément lui confiait la charge des travaux de la nouvelle Sacristie et de la Bibliothèque de Saint-Laurent (ce tableau avait été réalisé par un certain Padoano) ; là Michele di Ridolfo l'avait représenté « peignant son Jugement digne d'éloges sans fin » ¹¹⁸. L'église fut décorée de draps de serge noir et il n'y eut aucun espace entre les pilastres séparant les chapelles du pourtour qui ne reçût un décor peint : sur un très grand tableau (composé par Alessandro Allori), Praxitèle, Zeuxis, Giotto, Donatello, Brunelleschi et bien d'autres entouraient Michel-Ange « avec unè affectueuse admiration », comme les poètes ont reçu Virgile à son retour selon l'invention de Dante ¹¹⁹. *Sic ars extollitur arte* : ainsi l'art exaltait-t-il l'art, pour la plus grande gloire de Florence et de la famille Médicis.

Last but not least, Vasari, ainsi que l'a écrit André Chastel, « a inventé une discipline littéraire nouvelle : l'histoire de l'art », et plus précisément l'histoire de l'art conçue comme une histoire des artistes. Or celle-ci avait tout lieu d'apparaître à Florence et précisément à l'époque du duché, car « la volonté politique de Cosme poussait à la glorification méthodique des gloires toscanes et à l'organisation du savoir » ¹²⁰. Aussi l'auteur des *Vies* disposa-t-il assez tôt d'un réseau d'informateurs assez dense, faits d'amis complaisants mais probablement aussi de correspondants appointés, qui contrôlaient ou alimentaient son information érudite. — L'histoire de l'art, Vasari la conçoit comme « un enchaînement de biographies d'artistes » ¹²¹, agrémentées (du moins, dans la deuxième édition de l'ouvrage) du portrait gravé de chacun d'entre eux ¹²². Toutes ces peintures, toutes ces

qu'en aient dit certains, que Michel-Ange n'est resté si longtemps loin de Florence qu'en raison de la qualité de l'air ».

117. Soit près de 14 mètres.

118. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 329.

119. *Ibid.*, t. IX, p. 331.

120. CHASTEL (A.) éd., in : VASARI (G.), *Vies*, t. I, p. 16-17.

121. *Ibid.*, t. I, p. 12.

122. Notons que Vasari place de préférence un *autoportrait* en tête de chaque *Vie* : c'est là une des innovations les plus intéressantes de l'édition de la Giuntina (= éd. de 1568).

sculptures, tous ces chefs-d'œuvre de l'enluminure qu'on laissait circuler au Moyen Age dans un anonymat au moins relatif, voilà que, maintenant, on leur demande d'où ils viennent, qui les a faits ou plutôt qui les a *créés* ¹²³. Dans les beaux-arts comme en matière de discours littéraire, l'« attribution à un auteur » devient un « index de vérité » ¹²⁴. Au lieu que l'époque médiévale n'a, somme toute, connu que « d'humbles artistes, qui ne se distinguaient guère alors des artisans » ¹²⁵, c'est dans la conscience ou dans la vie de l'artiste que l'on prétend désormais découvrir l'unité des œuvres qu'on met sous son nom, le foyer de leur cohérence. Vasari opère par là-même, pour continuer d'employer le langage de Michel Foucault, une nouvelle « distribution institutionnelle » ¹²⁶ des formes et des productions esthétiques : nulle œuvre, selon lui, qu'on ne puisse *assujettir* au projet vital d'un *ego*, nulle œuvre d'art qu'on ne puisse rapporter à une genèse ayant « la forme de l'*individualité* et du *moi* » ¹²⁷.

A côté de cela, notre homme a cependant développé dans ses *Vies* ce qu'on a pu appeler un véritable « mythe florentin » ¹²⁸. La divine singularité des dons n'exclut nullement en effet qu'une société soit plus propre que d'autres à révéler, puis à gratifier les talents. Grâce à la *virtù* individuelle des artistes et des mécènes, une ville peut se trouver élue pour faire office de source jaillissante, d'humus propice à la sublimité des formes et à la manifestation du génie : ce thème est développé tout du long, notamment dans la deuxième édition des *Vies*. « Les arts, écrit Giorgio, se sont toujours épanouis [à Florence] de telle sorte qu'on peut dire sans faire injure à aucune cité que leur séjour naturel,

123. L'application de vocables puisés dans le lexique ordinaire des théologiens à l'activité de l'artiste est, on l'a vu, passé désormais dans l'usage (cf. ci-dessus, p. 12, n. 45).

124. Nous nous référons ici aux quelques pages que M. FOUCAULT a consacrées à l'analyse de la « fonction auteur » (et au renforcement continu de celle-ci, à compter du XVII^e siècle) dans *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28-31.

125. MALE (É.), *L'art religieux du XIII^e siècle en France* [1898], Paris, Armand Colin, 1958, t. II, p. 451 ; la note 3 de la p. 460 renvoie à une étude de Quicherat (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. II, p. 208 et *passim*) dans laquelle furent mis en lumière quelques documents précieux relatifs à la condition des artistes au Moyen Age. Ceux qui sculptent le jubé de la cathédrale de Troyes, en 1382, sont traités comme de simples ouvriers. Ils travaillent du soleil levant au soleil couchant, « jusqu'à l'heure qu'ils pussent avoir soupe ». Un des maîtres de l'œuvre, Henri de Bruxelles, se marie en 1384 avec une jeune fille de Troyes. La cérémonie lui fait perdre un jour : les chanoines le lui retranchent sur son salaire.

126. Expression une fois de plus empruntée à M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 20.

127. *Ibid.*, p. 31.

128. Cf. WAZBINSKI (Z.), « L'Idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des *Vies* de Vasari », in : *Il Vasari storiografo e artista*, op. cit., p. 20.

leur demeure, est Florence, exactement comme Athènes le fut pour le savoir »¹²⁹. Jadis, l'art connu indéniablement son zénith en Grèce et à Rome : mais, pour ce qui est de son ancienneté, Vasari ne répugne pas à reprendre chez Pline la fiction d'une priorité de l'art des « Toscans » (plus précisément : des Étrusques) sur celui des Égyptiens et des Chaldéens !¹³⁰. De « ceux qui ont ressuscité les arts tombés en léthargie », à commencer par Cimabue, « presque tous, déclare-t-il au duc Cosme, étaient toscans, la plupart florentins, et beaucoup d'entre eux ont été soutenus et stimulés à l'ouvrage avec toutes sortes d'avantages et d'honneurs par vos très illustres aïeux »¹³¹. Chaque progrès décisif est ensuite venu, encore et toujours, d'un toscan : Giotto, Masaccio ou Brunelleschi ; jusqu'à ce que Michel-Ange, qui se voit, à toutes fins utiles décerner le titre d'« élève et produit singulier de l'école de Laurent le Magnifique »¹³², fût choisi par le « maître du ciel » afin que Florence vît ses innombrables mérites portés au « comble » de leur perfection « à travers un seul de ses citoyens »¹³³. La théodicée la plus séculière est donc ici étroitement mêlée à l'histoire de l'art : la Renaissance, ne cesse de répéter Vasari, est un fait proprement toscan, et l'art ne s'épanouit jamais sans le concours de quelque puissant mécénat...¹³⁴. On a été jusqu'à soutenir que, dans la première édition des *Vies*, les artistes naissent comme des phénix, ou plutôt que l'art (après son long abâtard-

129. VASARI (G.), *Vies*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 323. — L'ordonnement des funérailles de Michel-Ange ne fit pas mystère de cette prétention de Florence à se proclamer « mère des arts » : à la base du catafalque, rapporte Vasari, l'on voyait « deux superbes figures de Fleuves étendus, l'un l'Arno, l'autre le Tibre. L'Arno portait une corne d'abondance pleine de fleurs et de fruits ; on entendait par là les productions artistiques de cette ville de Florence dont le nombre et la qualité ont rempli le monde et Rome en particulier de leur exceptionnelle beauté » (*ibid.*, t. IX, p. 326).

130. VASARI (G.), *Vies*, Préface, t. I, p. 218. — Sur les sources invoquées au XV^e s. par cet *Etruscan Revival*, cf. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 3 et *passim*.

131. VASARI (G.), *Vies*, Préface, t. I, p. 41.

132. *Ibid.*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 320.

133. *Ibid.*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 184.

134. La glorification du mécénat médicéen constitue d'ailleurs un passage obligé de tout *encomium* ou autre panégyrique destiné au prince. Voyez la teneur de la lettre adressée à Cosme I^{er} par les gens de l'Académie du Dessin afin que les cendres de Michel-Ange fussent apportées à Florence et que l'organisation des obsèques fût laissée à leur discrétion : « sachant combien votre Excellence sait favoriser le mérite, servant de hâvre et protection aux talents de l'époque, en continuant la pratique de ses ancêtres qui couvraient de faveurs extraordinaires les maîtres de ces arts... », etc. (*ibid.*, Vie de Michel-Ange, t. IX, p. 319).

dissement médiéval¹³⁵) y renaît de ses cendres un peu comme un phénix et s'incarne dans des vies successives d'artistes qui se transmettent le flambeau de l'Art – conçu comme une sorte de grand organisme. Au lieu que, dans la seconde édition (qui est, encore une fois, de dix-huit ans postérieure à la première), il existe un terreau, un socle, sur lequel naissent et croissent les artistes¹³⁶ : Marx disait que les philosophes ne naissent pas de terre comme des champignons, mais qu'ils sont le produit de leur peuple et de leur époque¹³⁷ ; Vasari aurait, cette fois-ci, pu écrire que les peintres, les sculpteurs et les architectes ne naissent pas de terre comme des champignons, mais qu'ils sont, d'un certain point de vue, les fruits les plus glorieux de cette terre bénie par le ciel qu'est la Florence des Médicis¹³⁸. Z. Wazbinski s'est essayé, de manière assez convaincante, à montrer que si la deuxième édition des *Vies*, constitue un ouvrage « presque entièrement » renouvelé au dire de leur auteur lui-même¹³⁹, ceci est essentiellement dû au fait que Vasari est devenu, en 1568, un homme toujours plus étroitement mêlé à la vie politique florentine¹⁴⁰.

135. Cf. pour ce qui est de ce jugement si peu nuancé que porte Vasari sur les productions de l'art médiéval : *Vies*, Préface, t. I, p. 229 et *passim*. — On sait qu'un semblable mépris fut très courant à la Renaissance : le terme "gothique" signifie d'ailleurs originellement "barbare", "digne des Goths".

136. C'est là ce que Z. WAZBINSKI affirme en substance dans son étude déjà citée. — Sur la périodisation qu'adopta Vasari, cf. notam. : PANOFISKY (E.), "The First Page of Giorgio Vasari's 'Libro'", in : *Meaning in the visual arts*, New-York, Doubleday Anchor Books, 1965, p. 215 sq. ; et, plus près de nous : BELTING (H.), "Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Progress", in : *Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Bd. 2. Historische Progresse. [Bericht] Herbst 1975 – Herbst 76*), Bad Homburg. München : Dt. Taschenbuch Verl., 1978, p. 98-126.

137. MARX (K.), *Kölnische Zeitung*, n° 79, 14 juillet 1842 ; in : *Œuvres philosophiques*, Paris, Costes, 1948, t. V.

138. Tout comme le déterminisme de l'*aria*, c'est-à-dire du milieu naturel, peut servir de cadre au déploiement de talents innés et en multiplier les effets (cf. *Vies*, Préface, t. I, p. 232, où Vasari évoque d'un même mouvement « la qualité de l'atmosphère [de Florence] » et « les beaux talents quotidiennement issus de la terre toscane »), le sage gouvernement d'un prince bienveillant envers les artistes stimule et fait croître les heureuses dispositions dont la Providence a libéralement gratifié nombre de ses administrés.

139. VASARI (G.), *Vies*, Dédicace de la 2^e éd., t. I, p. 44. — *E di vero è [...] che io abbia questo libro quasi tutto fatto di nuovo*, écrit Vasari.

140. WAZBINSKI (Z.), "L'Idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des *Vies* de Vasari", loc. cit., p. 18 : « En analysant cette seconde rédaction, nous ne devons pas oublier que leur auteur n'était pas seulement un érudit, mais aussi un homme mêlé à la vie politique. Si, à l'époque où il travaillait sur la première version de son œuvre, il n'appartenait encore à personne, il était, à l'époque de la seconde, artiste à la cour des Médicis et fonctionnaire influent pour les affaires culturelles de la principauté »

Ainsi, en se chargeant de la propagande culturelle du nouvel État et en peaufinant, dans la seconde édition de ses *Vies*, l'inflexion apologétique de l'ouvrage, Vasari devenait-il « l'historiographe officiel des Médicis »¹⁴¹. Partant, il proposait une « interprétation politique et sociologique de l'art »¹⁴² : pour ce faire, il prenait appui, comme on vient de le voir, sur la prétention déjà séculaire de Florence à être la « capitale artistique du monde »¹⁴³, sur un parti pris de glorification des membres de la famille Médicis, ainsi que sur les très nombreux chef-d'œuvres que son génie protéiforme avait exécutés ou conçus à la demande de ses puissants protecteurs et mécènes.

Jean SALEM
Université de Paris I

141. *Ibid.*, p. 19.

142. *Ibid.*, p. 20.

143. *Ibid.*, p. 19.