

## Les Vies d'artistes avant Vasari : sur les origines d'un genre

La biographie d'artiste ne fait son apparition qu'au XV<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>. Ce genre avait connu des obstacles importants dans la culture médiévale où l'artiste avait un statut d'infériorité sociale, et où il manquait une théorie des arts figuratifs comparable à la poésie développée par la culture médiévale.

Les racines du genre se trouvent au XIV<sup>ème</sup> siècle dans la réception de la culture figurative contemporaine. En effet à l'origine des Vies d'artistes, comme à l'origine de la conception moderne de la créativité artistique, ne se trouve pas une réflexion esthétique - elle suivra plus tard - mais l'impact de l'oeuvre d'un artiste, celle de Giotto. Nous ne possédons pas de véritable biographie contemporaine de Giotto, mais de très nombreux témoignages de l'époque en exaltent la gloire et en dépeignent la personnalité<sup>2</sup>. L'extraordinaire renommée de Giotto, et la rupture radicale qu'elle constitue avec la tradition médiévale d'un quasi-anonymat de l'artiste, sont des faits bien connus. Nous nous limiterons ici à quelques observations en rapport avec notre propos.

Rappelons rapidement deux témoignages littéraires sur Giotto qui nous intéressent ici parce qu'ils annoncent l'apparition du nouveau genre des Vies d'artistes, le chant XI du *Purgatoire* et la nouvelle VI,5 du *Décameron*.

En ce qui concerne les vers de Dante (*Purg.* XI, 94-96)<sup>3</sup>, nous pouvons ici faire abstraction du problème très débattu de leur signification et nous concentrer sur leur interprétation contemporaine tout à fait révélatrice. Dès les premiers commentateurs de la

---

<sup>1</sup> Le point de départ pour l'étude de ce domaine est l'excellente synthèse de G. Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della morte. Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, p. 275-298 ; cf. également C. Frey, *Entstehung und Entwicklung der Kunsthistoriographie in Florenz von Dante bis zum Anonymus Magliabechianus, von 1250-1550*, in *Il codice Magliabechiano cl. XVII, 17 contenente notizie sopra l'arte degli Antichi e quella dei Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino*, herausgegeben von C. Frey, Berlin, Grote, 1892, p. XXI-LXXIX ; J. Schlosser, *Die florentinische Künstleranedote*, in Idem, *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin, Julius Bard, 1927, p. 248-261 ; Idem, *Die Kunstliteratur*, Wien, Schroll, 1924 (trad. fr.: *La littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1984) ; C.M. Sousloff, *Lives of Poets and Painters in the Renaissance*, «Word&Image», VI (1990), p. 154-162 ; M. Collareta, *Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres*, in *Les vies d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre le 1er et 2 octobre 1993*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 41-52.

<sup>2</sup> Cf. P. Murray, *Some notes on early Giotto sources*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI (1953), p. 58-81, et E. Falaschi, *Giotto. The literary legend*, «Italian Studies», XXVII (1972), p. 1-27.

<sup>3</sup> «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura».

*Comédie*, deux notions semblent acquises. En premier lieu un rapport généalogique entre Giotto et Cimabue : ce dernier représente bien plus qu'un simple terme de comparaison pour Giotto, il est considéré comme son prédécesseur idéal ; par la suite on arrivera bientôt par glissement à l'idée que Cimabue aurait été son maître. En deuxième lieu la notion de "modernité"; au delà du problème moral de la nature éphémère de la gloire, on lit dans ces vers la reconnaissance et la glorification de la modernité de Giotto. Ce dernier a dépassé Cimabue et créé une expression artistique qui renouvelle et annule la précédente. Nous assistons ici à l'émergence de la notion de l'historicité de l'art et de l'histoire de l'art comme succession, ou mieux progression, de styles ou de mouvements. Cette vision, fondamentale pour les Vies d'artistes et pour la réflexion esthétique de la Renaissance, connaîtra son accomplissement dans les *Vite* de Vasari qui fera du recueil biographique l'instrument d'une véritable histoire de l'art.

Dans la nouvelle VI,5 du *Décameron* il convient d'analyser séparément deux éléments : ce qui est dit de Giotto et de son art, et le rôle que Boccace attribue au peintre dans la dynamique du récit<sup>4</sup>. Son jugement sur Giotto, présenté comme celui qui a ressuscité la peinture, est étonnamment proche de celui qu'il avait émis sur deux poètes, Dante et Pétrarque<sup>5</sup>. Dans l'*Amorosa Visione* Boccace n'avait pas encore osé intégrer le peintre dans le cercle de ceux qui ont mérité la gloire, cercle réservé aux représentants des arts libéraux, aux poètes et aux philosophes. Il y avait néanmoins évoqué Giotto en faisant l'éloge de son art parfait, motif qui revient dans le *Décameron*<sup>6</sup>.

L'idée de l'art comme imitation parfaite de la nature est un *topos* destiné à éclairer l'acte de la création. L'éloge de l'oeuvre d'art qui par sa perfection peut rivaliser avec la nature valorise la création artistique mais n'ôte rien au mystère de la création. En effet, pour la pensée médiévale, l'existence même des arts figuratifs pose un problème qui n'a pas d'équivalent dans le domaine littéraire. L'art se situe en tant que création dans une proximité troublante et problématique avec la création divine. L'artiste est considéré comme celui qui crée une réalité qui n'existerait pas sinon. C'est là un défi théorique auquel répondent des essais de conceptualisation, notamment l'idée de l'art comme imitation de la nature, mais aussi les *topoi* narratifs qui alimentent les biographies d'artistes. A cet égard, l'étude de Otto Kurz et Ernst Kris sur *La légende de l'artiste* reste d'une importance fondamentale<sup>7</sup>. Elle part de l'observation, valable également pour les textes que nous examinerons, que de nombreux éléments des récits biographiques, notamment certaines anecdotes, se retrouvent identiques ou très légèrement modifiés dans plusieurs biographies ; et on peut remarquer que Vasari en fera un usage particulièrement fréquent.

---

<sup>4</sup> Les deux éléments appartiennent par ailleurs à deux espaces textuels séparés (introduction de Panfilo, la nouvelle même). A une analyse approfondie on s'aperçoit qu'ils sont liés, puisque la nouvelle traite elle aussi du thème de l'illusion et de l'apparence, mais ceci n'a que peu d'importance pour notre propos.

<sup>5</sup> Pour Pétrarque qui ressuscite les Muses, cf. le *De Vita et moribus Fransisci Petracchi*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. V. Branca, vol. V,1, Milano, Mondadori, 1992, p. 898-911. Pour Dante, voir *Amorosa Visione*, chants V-VI.

<sup>6</sup> *Amorosa Visione*, IV, 13-18. Remarquons aussi que Giotto est le seul contemporain, avec Dante, à être mentionné dans cette partie du poème entièrement consacrée aux hommes antiques. On pourrait rappeler, pour ce rapprochement, Pétrarque qui dans son *Itinerarium Syriacum* (§ 38, chapitre consacré à Naples) passe de l'évocation de la tombe de Virgile à l'éloge des fresques de Giotto qu'il définit prince des peintres et, avec fierté, «mon contemporain». Rappelons également que Boccace avait recopié, dans le *Zibaldone Magliabechiano*, une liste d'hommes illustres de l'encyclopédiste Paolino da Venezia, en y ajoutant des noms de contemporains, dont Giotto et Giovanni Pisano; cf. C.E. Gilbert, *Poets Seeing Artist's Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991.

<sup>7</sup> E. Kris / O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979 (première publication 1934; trad. française: *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1987) ; cf. également E. Kris, *Psychoanalyse de l'art*, Paris, P.U.F., 1978, p. 78-103.

Ces stéréotypes ne correspondent donc probablement pas à un fait biographique authentique, mais illustrent certains traits "universels" de la personnalité de l'artiste. Kurz et Kris répertorient quelques-uns de ces topoi *narratifs* et démontrent que l'interrogation sur le secret de la créativité artistique en constitue le dénominateur commun.

Dans la nouvelle du *Décameron*, le caractère mystérieux de la création artistique est condensé dans la notion d'une illusion qui se substituerait à la réalité. Le thème de l'artiste "illusionniste" est central pour tous les textes à venir ; il alimente aussi bien les biographies que le genre de la nouvelle<sup>8</sup>.

En ce qui concerne le récit de Boccace, bornons-nous à noter que le peintre devient protagoniste d'une nouvelle qui débouche sur une joute verbale reflétant un conflit social. L'on célèbre ici le triomphe de Giotto, d'un statut social inférieur à son "adversaire", mais capable de le battre sur son propre terrain, celui de la parole. En même temps la nouvelle situe le peintre dans une dimension comique. Dorénavant nous retrouverons souvent des peintres dans des nouvelles comiques ou des *beffe*. Les nouvelles de Boccace et de Sacchetti qui ont pour protagonistes des peintres exploitent ce filon<sup>9</sup>. La nouvelle exprime ainsi une certaine affirmation sociale de l'artiste, mais reflète aussi, en lui assignant une place essentiellement "comique" dans la narration, une certaine marginalité. Cette dimension narrative influencera en profondeur les biographies d'artiste qui se distinguent par le recours fréquent aux anecdotes. Par ailleurs, la marginalité comique du peintre sera plus tard associée à la mélancolie. Nous sommes ici à l'origine de la notion de l'artiste saturnien, destinée à une postérité considérable<sup>10</sup>.

Nous avons mis en relief, dans le jugement formulé par Boccace, le parallèle instauré entre Giotto qui fait renaître la peinture et Dante et Pétrarque qui ressuscitent les Muses. En effet, le domaine littéraire est d'une grande importance pour l'essor des biographies d'artistes. Lorsque Boccace commente en 1373, à Florence, publiquement la *Divine Comédie*, il s'agit non seulement d'un hommage que sa ville rend au grand poète, mais aussi du début d'une nouvelle ère : c'est la première fois qu'un auteur moderne (et par surcroît de langue vulgaire) fait l'objet d'un commentaire systématique, procédé que l'on réservait auparavant aux auteurs anciens. Précédemment Boccace avait rédigé une Vie de Dante (ou *Trattatello in laude di Dante*) en imitant les Vies de Virgile de l'Antiquité tardive. Déjà dans les années quarante il avait écrit, après son couronnement sur le Capitole, une Vie de Pétrarque qui saluait l'homme qui avait ressuscité les Muses. Forts de la même conviction que les poètes contemporains étaient dignes d'une célébration à travers la biographie, de nombreux auteurs du Quattrocento, dont quelques-uns des plus grands humanistes comme Leonardo Bruni et Giannozzo Manetti, suivent Boccace sur cette voie,

---

<sup>8</sup> Dans le *Décameron*, déjà, plusieurs nouvelles associent la présence de peintres au thème de l'illusion, instituant une longue tradition dont on ne mentionnera ici que la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, farce illusionniste dont le protagoniste est Brunelleschi.

<sup>9</sup> Rappelons ici une anecdote racontée par Benvenuto da Imola qui unit Giotto et Dante. Ce dernier aurait demandé au peintre en voyant sa progéniture pourquoi il faisait de si belles peintures et des enfants si laids. La réponse de Giotto : «Quia pingo de die, sed fingo de nocte», plaît à Dante car il y aurait reconnu une citation des *Saturnales* de Macrobie (cf. J. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, Carl Graeser, 1896, p. 348-349). Notons que Giotto est loué pour son humour caustique, mais plus encore pour sa culture digne de l'homme de lettres. Sous la forme de la plaisanterie, on voit y apparaître, encore une fois, le thème de la création.

<sup>10</sup> Chez Vasari les artistes mélancoliques, marginaux, au comportement imprévisible ou socialement inadaptés, seront nombreux. Mais Vasari exprimera une mentalité nouvelle: il condamne ces côtés obscurs comme des obstacles à l'activité artistique ; cf. l'exemple de la Vie de Rosso.

et écrivent des Vies des "trois couronnes", en créant un véritable nouveau genre, avec ses modalités d'écriture et ses *topoi*.

Les Vies consacrées aux poètes reprennent le modèle de la biographie historique (notamment des *Douze Césars* de Suétone) ; elles célèbrent dans le poète un homme hors du commun et le héros d'un renouveau culturel. Elles décrivent la vie de l'homme de lettres comme une forme de vie spécifique, nourrie par la sagesse. La vision du poète comme homme exemplaire est destinée à défendre à la fois la place de la poésie et des études littéraires dans la cité et le statut social du poète.

La biographie de l'artiste, consécration sociale de l'artiste et réflexion sur la créativité artistique, s'inspire du modèle des Vies de poètes et partage avec ces dernières les mêmes bases. Les Vies d'artistes sont destinées à la défense du statut social de l'artiste (ce qui veut avant tout dire dissocier l'artiste de la catégorie des arts mécaniques et lui conférer la pleine dignité culturelle, modelée précisément sur celle du poète), et à la défense des arts figuratifs et à l'affirmation de leur rôle pilote pour la culture contemporaine.

Consacrées à des artistes vivants ou appartenants au passé récent, les Vies d'artistes sont destinées à légitimer l'art contemporain. Comme dans le domaine littéraire, la lutte pour la consécration d'un art moderne passe par l'affirmation de l'égalité de dignité entre les Modernes et les Anciens ; l'art moderne est considéré comme la renaissance de l'art et le retour à la perfection des Anciens. Cette renaissance est conçue comme un acte héroïque qui a son histoire et ses protagonistes qui deviennent l'objet d'un récit biographique<sup>11</sup>.

Comme nous l'avons vu pour Boccace, on applique très tôt aux arts figuratifs l'idée, initialement propre au domaine littéraire, de la renaissance. La notion d'un retour à la perfection antique doit défendre, comme pour la poésie, un art nouveau. Elle sera au centre des débats du XV<sup>ème</sup> siècle lorsqu'elle servira à défendre le "classicisme" de Brunelleschi et d'autres contre l'art gothique d'un côté et contre la tradition byzantine (la *maniera greca*) de l'autre. Nous pouvons y déceler également une inspiration "patriotique" : l'idée de renaissance sert à dévaloriser l'influence artistique française et plus largement gothique, que l'on combat par la construction d'une identité municipale, mais aussi nationale : la tradition italienne basée sur l'Antiquité est défendue contre les influences étrangères. La théorie de l'art est ici héritière de la pensée de Pétrarque (ne rappelons que l'*Invectiva contra eum qui maledixit Italiam*), mais aussi du patriotisme florentin issu de l'humanisme civil.

Ces tendances marquent profondément un ouvrage important du premier humanisme florentin, le *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosissimis civibus* de Filippo Villani, qui est le premier recueil biographique à faire une place aux artistes<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Un autre facteur important dans la genèse du genre est l'influence croissante qu'exercent vers la fin du Moyen Age les livres XXXIV et XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline, consacrés à la peinture et à la sculpture. L'auteur latin ne s'y limite pas à enregistrer les noms et les oeuvres des différents artistes, mais insiste aussi, notamment dans la Vie d'Apelle, sur des aspects tels que la perfection atteinte dans l'exercice de l'art et la gloire méritée des artistes. En même temps, Pline dresse à travers la succession des artistes une véritable histoire des arts figuratifs. Les lecteurs médiévaux de l'*Histoire naturelle* perçoivent ainsi la biographie comme un genre privilégié pour faire de l'histoire. Par ailleurs ce texte prestigieux de l'Antiquité conférait une légitimité certaine au genre de la biographie de l'artiste.

<sup>12</sup> Edition critique par les soins de G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997 ; cf. J. Schlosser, *Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz*, in Idem, *Präludien*, cit., p. 261-270 ; L. Venturi, *La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, «L'arte», XXVIII (1925), p. 233-244 ;

Nous en possédons deux rédactions : la première, achevée vers 1382, fut soumise par l'auteur à Coluccio Salutati pour correction, la deuxième fut sans doute terminée vers 1405. Si la séparation de l'ouvrage en une partie historique et une partie biographique connaît des précédents dans la tradition encyclopédique, le critère qui préside au choix des personnages évoqués dans la deuxième partie est radicalement nouveau : elle n'accueille que des florentins. L'histoire de Florence se prolonge ainsi dans un éloge de la ville à travers sa culture, représentée par ses protagonistes. L'ouvrage se base sur une nouvelle conception, décisive pour la suite, que l'on pourrait qualifier d'héroïsme culturel : les hommes de culture deviennent les représentants de la *virtus florentina*, forme moderne de la *virtus romana* incarnée par les hommes d'armes et célébrée par les textes antiques.

La section consacrée aux peintres, intitulée «De plerisque pictoribus florentinis famosis et presertim de Giotto artis predicte iam deperdite restauratore», confirme le rôle prépondérant que joue le culte de Giotto dans la genèse de la biographie d'artistes. Son rôle est conçu de façon parallèle à celui de Pétrarque et de Dante : Giotto ressuscite la peinture après un sommeil séculaire. Mais Villani enrichit par des références antiques cette pensée qui s'était cristallisée autour des vers du *Purgatoire* ; il calque le rapport Giotto - Cimabue sur celui d'Apollodore et Zeuxis exposé par Pline<sup>13</sup>. Nous pouvons y déceler une certaine analogie : comme Boccace avait appliqué à sa Vie de Dante les structures et les *topoi* des Vies de Virgile, Villani applique les *topoi* des biographies de Pline aux artistes contemporains. Les références contemporaines et antiques se mêlent aussi dans d'autres endroits. Villani raconte du peintre Stefano fiorentino qu'il faisait des dessins anatomiques admirés pour leur précision. Il s'agit encore une fois d'un emprunt à Pline qui avait dit du sculpteur Pythagore que l'on pouvait voir les nerfs et les veines dans ses statues (*Histoire Naturelle*, XXXIV, 59). Villani qualifie Stefano de «simia naturae» (p. 412), formule inspirée sans doute par Dante (*Inferno*, XXIX, 139 : «com'io fui di natura buona scimia»). Mais la création artistique n'est plus la falsification, ou la mauvaise imitation de la Nature, mais elle atteint une perfection qui rivalise avec la Nature<sup>14</sup>. Par ailleurs, est c'est là un sujet décisif pour l'avenir, la peinture accède au statut d'instrument de la connaissance, dans la mesure où elle permet une meilleure connaissance du corps humain. En ce qui concerne le statut de l'artiste, Villani dépeint Giotto comme un homme cultivé, d'après l'idéal du lettré qu'il développe dans ses biographies de poètes. Par conséquent il considère légitime pour Giotto ce que les humanistes depuis Pétrarque justifiaient comme aspiration naturelle du poète : la recherche de la gloire ; Giotto est «fame potius quam lucri cupidus»<sup>15</sup>.

Comme dans le domaine de la littérature, où l'on assiste dans les mêmes années à l'émergence du culte des "trois couronnes", on passe bientôt de la glorification Giotto à

---

M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Paintings in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, University Press, 1971 (trad. fr.: *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture: 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989) ; G. Tanturli, *Le biografie d'artisti...*, cit.

<sup>13</sup> *Histoire naturelle* XXXV, 60 ; cf. M. Baxandall, *Giotto and the orators...*, cit., p. 77.

<sup>14</sup> Une page fondamentale sur la formule *simia naturae* et sur cette remarque de Villani chez E. Panofsky, *Idea*, Berlin, Hessling, 1924, p. 89 (tr. fr.: Paris, Gallimard, 1989, p. 208).

<sup>15</sup> Domenico Badino, auteur d'un vaste ouvrage encyclopédique achevé vers la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle qui contient une section consacrée aux hommes illustres, reprend l'éloge des artistes contemporains, Cimabue et Giotto, en suivant de très près Filippo Villani ; cf. G. Tanturli, *Le biografie d'artisti ...*, cit., p. 278.; il loue la peinture de Giotto car «ymagines figurabat, quod eas vivas credere potuisse» et reprend le jugement sur la vaste culture littéraire du peintre.

celle du renouveau des arts, considéré comme oeuvre d'une nouvelle tradition, spécifiquement florentine. Au début du XV<sup>ème</sup> siècle, Cino Rinuccini défend, dans sa *Risponsiva alla invettiva di messer Antonio Lusco*, Florence et ses acquis culturels sur la base de l'idée, fondamentale pour l'humanisme civil, que la liberté est la première condition de l'art, que seule une cité libre peut connaître l'excellence culturelle. Cette conception motive l'exaltation de la culture contemporaine, notamment de la littérature en langue vulgaire, considérée supérieure même à la poésie antique. Rinuccini inclut dans son éloge de la culture florentine et de ses grands hommes les peintres :

Ora nell'ultimo non è da dimenticare lo ingegnoso Giotto, il quale de' nostri maggiori sì le naturali efigie rapresenta che continuo pungente alle virtù ci sospigne, e che non solo Cimabue moderno, ma gli antichi Copa, Pulicreto e Prasitere avanza<sup>16</sup>.

C'est le développement d'une véritable théorie de l'art qui au Quattrocento va changer en profondeur l'image de l'artiste, et contribuer ainsi à l'essor de la biographie de l'artiste. Au début du siècle Cennino Cennini, peintre de Colle Val d'Elsa, élève d'Agnolo Gaddi, écrit le premier traité d'art, le *Libro dell'arte*. S'il s'agit essentiellement d'un livre d'enseignements pratiques, Cennini fait précéder d'une introduction théorique la partie consacrée aux préceptes. Cennini s'y présente comme le point d'arrivée d'une glorieuse tradition toscane, fondée par Giotto. L'art est défini ensuite comme une discipline aussi digne que la poésie et comme une «science» qui nécessite habileté manuelle et «fantasia»<sup>17</sup>. Ceci signifie que l'activité manuelle (qui justifiait traditionnellement l'appartenance des arts figuratifs aux arts mécaniques) est inséparable d'une activité intellectuelle (toutes deux concourant à la création). Par ailleurs, le terme de «fantasia» fonde la liberté d'invention propre à l'artiste<sup>18</sup>. La nouvelle dignité de l'artiste est ensuite théorisée par le biais d'un emprunt fort remarquable à la tradition littéraire vulgaire : Cennini transpose à la peinture la doctrine du coeur noble formulée par Guinizzelli :

---

<sup>16</sup> Texte cité dans A. Lanza, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390-1440)*, Anzio, De Rubeis, 1991, p. 196. De même, Leon Battista Alberti adhère après son installation à Florence à ce nouveau patriotisme artistique : dans son épître dédicatoire de la version vernaculaire du *De pictura*, adressée à Brunelleschi, il exalte Florence comme capitale de la culture et énumère ses grands artistes (*Opere volgari III*, ed. C. Grayson, Bari, Laterza, 1973, p. 7-8).

<sup>17</sup> Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, ed. F. Tempesti, Milano, Longanesi, 1975, p. 29-30 ; après avoir affirmé que l'art a son fondement dans la «scienza», il poursuit : «questa è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza, e coronarla di poesia (sc. : "considerarla alla pari della poesia"). La ragione è questa : che il poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo, mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia». Cf. A. Chastel, *Le dictum "Horatii quidlibet audendi potestas" et les artistes (XIII-XVI<sup>e</sup> siècle)*, in Idem, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol. I, p. 363-375. On peut rappeler un précédent fort intéressant, le passage de la conclusion du *Décameron* où Boccace revendique pour lui-même la liberté d'invention que l'on accorde aux peintres.

<sup>18</sup> Sur le terme de «fantasia», voir M. Kemp, *From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, «Viator», VIII (1977), p. 437-499 ; sur la théorie de Cennini cf. également A. Prandi, *L'attesa dell'arte nuova dal Boccaccio al Cennini*, in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo* (=Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale III), Todi, Accademia Tudertina, 1962, p. 338-369, et A. Bolland, *Art and humanism in early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on imitation*, «Renaissance Quarterly», 49 (1996) p. 469-487.

Non senza cagione d'animo gentile alcuni si muovon di venire a questa arte, piacendogli per amore naturale. Lo intelletto al disegno si diletta, solo che da loro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla guida di maestro, per gentilezza di animo. E per questo dilettersi, seguitano a volere trovare maestro ; e con questo si dispongono con amore d'ubbidienza, stando in servitù a perfezione di ciò.<sup>19</sup>

L'obéissance de l'homme à la dame, aussi parfaite que celle de l'ange à la volonté divine, évoquée dans *Al cor gentil*, définit ici le rapport maître - élève dans l'art. L'exemple du maître complète l'imitation de la nature, car seul le maître peut transmettre la science manuelle qu'est l'art. Ici se trouvent affirmées la souveraineté de la créativité artistique et l'existence d'une élite formée de gens hors du commun par leur talent artistique. Le rapport maître-élève sera un élément fondamental pour les biographies d'artistes comme schéma narratif et historiographique.

Cennini est suivi par Lorenzo Ghiberti. Ses *Commentarii* sont le premier grand écrit de théorie et d'histoire de l'art<sup>20</sup>. Ce traité se compose de trois livres. Le premier retrace l'histoire de l'art antique en suivant l'*Histoire Naturelle* de Pline. Le troisième livre contient un exposé des fondements théoriques des arts figuratifs d'après Vitruve et l'optique arabe. Le deuxième livre, qui nous intéresse ici, est consacré à l'art contemporain ; il s'agit d'un complément moderne de l'histoire de Pline. Après une esquisse brève mais très ambitieuse (la christianisation, iconoclaste à l'égard des images païennes, détruit l'art antique ; seul le monde byzantin perpétue la tradition, mais misérablement : c'est le fameux style «grec» de la peinture byzantine, le dépassement duquel apparaissait aux admirateurs de Giotto comme un exploit historique), Ghiberti recourt à la narration : il raconte la renaissance de la peinture. L'anecdote est devenue célèbre et sera reprise aussi par Vasari:

In una villa allato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano, nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora. In su passando Cimabue pittore per la strada a Bologna vide il fanciullo sedente in terra e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di sì piccola età fare tanto bene. Domandò, veggendo aver l'arte da natura, il fanciullo come egli avea nome. Rispose e disse: - Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre ha nome Bondoni e sta in questa casa che è appresso - disse. Cimabue andò con Giotto al padre: aveva bellissima presenza: chiese al padre il fanciullo: il padre era poverissimo. Concedetegli il fanciullo e Cimabue menò seco Giotto e fu discepolo di Cimabue.<sup>21</sup>

Ghiberti accomplit ainsi la tradition qui avait vu en Cimabue le maître de Giotto. Or, Kurz et Kris démontrent que la découverte du jeune génie par un mentor (qui se substitue au père) est un des *topoi* les plus répandus des Vies d'artistes. Par ailleurs le thème de la manifestation précoce du génie rapproche la biographie de l'artiste de la biographie de l'homme divin, genre de l'Antiquité tardive qui est à l'origine de l'hagiographie.

---

<sup>19</sup> Ed. cit., p. 31.

<sup>20</sup> Edition avec ample commentaire: J. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, Julius Bard, 2 volumes, 1924 (cf. également L. Ghiberti, *I Commentarii (Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II, I, 333)*, ed. L. Bartoli, Firenze, Giunti, 1998). Nous citons, pour la commodité du lecteur, le texte d'après C. Varese (ed.), *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

<sup>21</sup> *Prosatori volgari del Quattrocento*, cit., p. 325

Suit la première histoire de la peinture que nous possédons. Elle est structurée comme une suite de brefs portraits d'artistes. La tradition florentine et celle de Sienne dominant, dans un esprit de patriotisme toscan, cette partie. Elle se clôt en revanche avec le portrait d'un sculpteur allemand, Gusmin, figure de l'artiste parfait, qui se convertit à la vie sainte. Devenu ermite, il continue néanmoins à dispenser un enseignement artistique à des jeunes artistes qui viennent le voir dans sa solitude. Ceci illustre l'idéal, inspiré des Vies de Pétrarque, d'une double perfection, spirituelle et artistique. Mais nous y trouvons aussi une nouvelle formulation du concept selon lequel l'art se transmet avant tout grâce au rapport maître - élève, rapport qui est assimilé ici au rapport prophète/saint - disciple. Cette partie historique débouche sur une esquisse autobiographique, désormais possible dès lors que la légitimité morale de l'art est affirmée et que son parcours historique est dessiné.

Ce sont donc pendant longtemps les créateurs eux-mêmes qui assurent leur promotion et qui forgent une nouvelle image de l'artiste<sup>22</sup>. Malgré l'admiration pour Giotto, universellement partagée, l'entreprise de Villani d'intégrer les peintres de plein droit dans l'armée des hommes illustres, susceptibles d'accroître la gloire d'une ville, ne connaît pas de suite pendant la première moitié du siècle, sauf les mentions occasionnelles, comme celle de Rinuccini citée plus haut.

Les peintres font leur véritable entrée dans le panthéon des hommes illustres dans le *De viris illustribus* de Bartolommeo Facio. Ce recueil, composé en 1456, est entièrement consacré aux hommes contemporains<sup>23</sup> : l'idée que l'âge moderne dépasse les modèles anciens, auparavant implicite, devient explicite et donne lieu à une sorte de Querelle des Anciens et des Modernes, dont d'autres témoignages contemporains sont le *De viris illustribus* de Piccolomini, et le traité sur l'excellence des hommes de son temps (*De praestantia virorum sui aevi*) de l'historien Bernardo Accolti<sup>24</sup>.

Le *De viris* de Facio présente trois sculpteurs et, de façon plus approfondie, quatre peintres<sup>25</sup> : Gentile da Fabriano, Jan van Eyck, Pisanello et Roger van der Weyden. Ce ne sont pas de véritables esquisses biographiques ; Fazio se limite en effet à l'énumération d'oeuvres importantes et à la description de quelques-unes d'entre elles, mais cette dernière est remarquable dans la mesure où elle constitue une étape marquante dans la naissance d'un langage critique de la peinture. Les descriptions détaillées des oeuvres seront un pilier des futures Vies d'artistes. Facio souligne par ailleurs les affinités entre les peintres et les

---

<sup>22</sup> Sur le versant théorique, le *De Pictura* de Leon Battista Alberti est évidemment d'une importance fondamentale pour le développement du genre biographique puisqu'il élève définitivement la peinture au rang d'une science, fondée sur une théorie. Les *Vite* de Vasari ne seront pas seulement nourries d'une solide ambition théorique, mais consacreront, comme on le sait, une longue introduction à la théorie de l'art qui doit fournir la juste perspective aux Vies qui suivent. Mais remarquons que Alberti déclare explicitement, au début du livre II, ne pas vouloir faire de l'histoire de l'art ; pour lui la justification de l'art doit être entièrement théorique. Son traité s'oppose en cela à ceux de Cennini et de Ghiberti qui mélangent la théorie, l'histoire, la biographie et l'autobiographie.

<sup>23</sup> On peut lire la préface du *De viris*, qui justifie ce choix, dans l'*Antologia della letteratura italiana*, ed. M. Vitale, vol. II, Milano, Rizzoli, 1966, p. 103-105.

<sup>24</sup> Cf. R. Black, *Ancients and Moderns in the Renaissance: Rhetoric and History in Accolti's «Dialogue on the preeminence of men of his own time»*, «Journal of the History of Ideas», XLIII (1982), p. 3-32 ; H. Baron, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Present Renaissance Scholarship*, in Idem *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, University Press, 1988, vol. II, p. 72-100.

<sup>25</sup> On peut lire ces portraits chez M. Baxandall, *Giotto and the orators...*, cit.

poètes et leur recherche de la perfection, et définit la peinture comme une poésie muette<sup>26</sup>. Cette parenté implique une égale dignité entre les lettres et les arts, condition fondamentale pour le développement ultérieur de la biographie d'artistes.

Vers la fin du siècle ce sera encore une fois le patriotisme culturel florentin à reprendre le flambeau. Dans le *Proemio al Commento dantesco* de Cristoforo Landino, nous trouvons une *Apologia nella quale si difende Dante e Florenzia da' falsi calunniatori*. Elle exalte la grandeur de Florence, sur les modèles de la *Laudatio Urbis* de Leonardo Bruni et du *De origine* de Filippo Villani, en retraçant l'histoire et les accomplissements culturels de la ville. Un bref chapitre traite des *Fiorentini eccellenti in pittura et sculptura*. Landino y suit de près Filippo Villani et complète son inventaire jusqu'à ses jours<sup>27</sup>. Le retour en force de l'inspiration municipale et "patriotique", est également à l'origine d'un petit texte de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les *XIV Uomini Singolarii in Firenze*<sup>28</sup>. C'est une autre suite de l'ouvrage de Filippo Villani. L'auteur mélange dans sa liste d'hommes illustres des poètes et intellectuels tels que Bruni, Bracciolini, Giannozzo Manetti et des artistes comme Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Masaccio jusqu'à Luca della Robbia. Or on constate que nous trouvons une majorité d'artistes (huit sur quatorze), et que les notices qui leur sont consacrées sont sensiblement plus longues que les autres. Les temps ont changé : à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, nous sommes désormais dans une ville qui met au cœur de sa fierté culturelle les arts figuratifs<sup>29</sup>.

Nous pouvons conclure ce parcours avec la célèbre *Vie de Brunelleschi*. Les études philologiques de D. De Robertis et de G. Tanturli ont permis de l'attribuer avec certitude à Antonio di Tuccio Manetti et de mieux définir l'activité de traducteur et de copiste de ce dernier<sup>30</sup>. Le *volgarizzamento* du *De origine* de Filippo Villani lui est probablement dû ; parmi les œuvres qu'il a recopiées figurent la *Vie de Dante* par Boccace et la *Vie de Charlemagne* par Donato Acciaiuoli. Manetti n'est pas un humaniste traditionnel, il est mathématicien et astronome, même s'il possède une vaste culture littéraire et artistique. Il a d'amples contacts avec les milieux artistiques, comme le prouve d'ailleurs sa *Vie de Brunelleschi*. Il est lié à Laurent le Magnifique et à Ficin, auquel il emprunte des traits

---

<sup>26</sup> Sur les sources de ces conceptions (pour la peinture comme poésie muette : Plutarque, *Moralia*, 346-347 ; pour l'affinité entre poésie et peinture, Philostrate, *Imagines*, prologue), M. Baxandall, *Giotto and the orators...*, cit., p. 99 suiv.

<sup>27</sup> C. Landino, *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, vol. I, p. 123-125 ; cf. O. Morisani, *Art Historians and Art Critics III: Cristoforo Landino*, «The Burlington Magazine», 95 (1953), p. 267-270. Rappelons que Landino traduit en langue vulgaire l'*Histoire naturelle* de Pline.

<sup>28</sup> Ce texte, extrêmement difficile à dater, remonte sans doute aux années 80 ou 90 ; il a été attribué à Antonio Manetti sans qu'une preuve définitive puisse être apportée ; cf. P. Murray, *Art Historians and Art Critics IV* : «XIV Uomini Singolarii in Firenze», «The Burlington Magazine», 99 (1957), p. 330-336.

<sup>29</sup> Dans la même lignée se situent deux ouvrages de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le *Libro d'Antonio Billi* et le *Codice Magliabechiano cl. XVII, 17* ; ces documents majeurs de l'ambition d'écrire une histoire locale de l'art florentin se nourrissent du même contexte culturel auquel appartient Vasari ; sur leurs rapports avec les *Vite* de Vasari, cf. W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien, 1908.

<sup>30</sup> Cf. la préface de l'édition critique: A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da «La Novella del Grasso»*, ed. D. De Robertis / G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976.

néoplatoniciens, et collabore à la *Raccolta Aragonese*<sup>31</sup>. Enfin c'est très probablement l'auteur de la *Novella del Grasso legnaiuolo*.

Sa *Vie de Brunelleschi* se distingue par sa longueur nettement supérieure à tous les textes biographiques que nous avons analysés jusqu'ici. Cette dimension s'explique par la description détaillée des activités de l'artiste, notamment de la construction de la coupole de la cathédrale de Florence. Les motifs biographiques se retrouvent en revanche quelque peu éparpillés dans ce qui est avant tout un compte-rendu de la carrière artistique et des oeuvres de Brunelleschi. Cette structure se rapproche de celle de la biographie politique ou historique : l'activité artistique est l'axe principal du récit, assimilable à une série d'exploits militaires et politiques. Ce procédé se combine avec l'insertion d'anecdotes, destinées à illustrer le caractère de l'artiste. Une autre nouveauté concerne le caractère "militant" de ce texte. En effet, le but de Manetti est de défendre son "héros" et de prouver sa supériorité par rapport à tous les artistes de son temps. L'écrit biographique accueille donc dans son sein un aspect dont nous avons déjà constaté l'importance pour le développement de la pensée esthétique : la rivalité entre artistes.

Le bref prologue de la *Vie de Brunelleschi* le rapproche d'emblée de la figure de l'homme de lettres. Manetti commence par parler de sa gloire, matérialisée dans son tombeau avec son effigie et son épitaphe. Il est ensuite présenté comme celui qui a fait renaître l'architecture antique. Ceci le rapproche de Giotto, mais plus encore de Dante et de Pétrarque. Le récit biographique se distingue par une bipartition très nette, motivée par une perspective historiographique explicite : la première partie raconte la vie de Brunelleschi jusqu'à son séjour à Rome ; la rencontre avec le modèle antique dans la Ville marque le tournant et fournit le prétexte à une digression sur l'histoire de l'architecture antique ; suit la deuxième partie, centrée sur les oeuvres architecturales de Brunelleschi, notamment la coupole de la cathédrale.

Dans la première partie, Manetti met l'accent sur l'invention de la perspective. Il en attribue le mérite exclusif à Brunelleschi et souligne son caractère scientifique. Le rapprochement entre les arts figuratifs et les autres disciplines connaît ici son accomplissement. Seul un savoir théorique supérieur pouvait permettre l'invention de la perspective, qui dépasse même et modifie la notion habituelle de "renaissance" puisque Manetti émet l'hypothèse suivante, révélatrice : les artistes antiques connaissaient peut-être la perspective car c'étaient des artistes accomplis, mais leur enseignement s'est perdu. Donc Brunelleschi ne ressuscite pas un savoir oublié mais doit le réinventer lui-même. Plus généralement, Manetti insiste sur la force inventive de Brunelleschi ; l'image de l'artiste comme celui qui crée de nouvelles réalités reçoit ainsi une nouvelle dimension, pleinement positive.

C'est après cet éloge de la créativité de Brunelleschi que Manetti insère un passage sur son caractère : malgré son talent, Brunelleschi est un homme modeste ; il devient en revanche irascible quand on le provoque. C'est le thème de la compétition et de la rivalité entre artistes qui motive, comme dans de nombreuses biographies à venir, certains traits de caractère des artistes, notamment l'orgueil. Manetti défend Brunelleschi contre ses rivaux et tout ceux qui veulent s'approprier ses mérites : «Fucci poi Pagolo Uccello e altri pittori,

---

<sup>31</sup> D. De Robertis, *Antonio Manetti copista*, in Idem, *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 183-215, p. 195-196 ; pour ses contacts avec le cercle de Laurent, cf. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, P.U.F., 1959.

che lo vollono contraffare e imitare ; che n'ho veduti più d'uno, e non è stato bene come quello».

Ce thème domine la longue description du concours pour la porte de la cathédrale et la défaite face à Lorenzo Ghiberti. La très belle description de la contribution de Brunelleschi doit ici, par l'*ekphrasis*, démontrer la supériorité de Brunelleschi et se substitue ainsi à la victoire manquée au concours. Après cette déception, Brunelleschi se rend à Rome. Ce voyage est interprété comme un retour aux sources de l'art. La rencontre avec la perfection antique permet à Brunelleschi d'entamer une nouvelle phase de sa production artistique. Notons au passage que si auparavant l'enseignement du maître avait remplacé l'imitation de la nature comme source d'inspiration de l'artiste, c'est maintenant le modèle antique qui remplit cette fonction. La partie suivante, qui porte sur Brunelleschi architecte, s'insère dans cette optique dans la mesure où Brunelleschi y est célébré comme celui qui fait renaître l'architecture antique.

Tout ceci ne fait que préparer le cœur de l'ouvrage, la partie consacrée à la coupole de la cathédrale. Manetti y fournit un compte-rendu très détaillé des étapes de sa construction ainsi que de ses différents aspects techniques et artistiques. Il insère notamment dans son texte la description du projet qu'il prétend rédigée par Brunelleschi lui-même. La construction de la coupole est ainsi relatée dans une dimension à la fois technique et narrative : c'est une prouesse technique, mais également un exploit héroïque, un combat où l'audace créative de Brunelleschi triomphe sur le scepticisme de ses adversaires. L'artiste est devenu un héros dont l'oeuvre s'inscrit dans la continuité historique d'une renaissance de l'Antique qui permet aux Modernes d'atteindre la perfection. Les bases narratives, historiques et conceptuelles des *Vies* de Vasari sont jetées.

**Johannes Bartuschat**