

La *Terza età* des *Vies* de Vasari : dynamiques fondamentales et étayages

Pour les membres d'une société telle que la nôtre, il peut sembler aller de soi que chacun a accès à une représentation de l'histoire comme un continuum de changements, comme un processus constant alternant stagnation, évolution, révolution. Cette maîtrise conceptuelle qui consiste à appréhender intellectuellement des processus étalés sur une période de très longue durée est désormais un acquis de notre mode de pensée occidentale. La partition du temps historique en siècles a été, en tant que cadre fixe structurant, un instrument précieux dans l'acquisition de cette rationalisation mentale de l'histoire : elle nous permet de penser notre présent en unité inscrite dans une unité temporelle globale, compacte, et longue.

En 1540, au début de son travail de rédaction des *Vies*, Vasari ne dispose pas de cet instrument de rationalisation du temps historique. Si l'utilisation du découpage du temps historique en tranches de cent ans conforme au découpage calendaire de l'ère chrétienne est repérable avant cette date, elle l'est toujours dans un contexte où est absent son usage raisonné¹. Il n'est donc pas surprenant que Vasari ne fasse pas appel à cette nomenclature : les historiens de l'art ne l'utiliseront dans la classification et hiérarchisation des diverses périodes artistiques qu'à partir du XVIII^e siècle. A quel autre cadre mental fait-il donc appel dès sa première rédaction pour dépasser ces difficultés et structurer ses *Vies* d'artistes ?

La plupart des lectures critiques modernes ont à ce sujet apporté des réponses convergentes d'autant plus attendues que Vasari lui-même les souffle à plusieurs reprises (dans ses introductions et dédicace) à ses lecteurs. Si l'on excepte Toffanin qui décrit dans son histoire de la littérature italienne un Vasari enlisé dans une juxtaposition fragmentaire de biographies, Schlosser, Blunt, Venturi, Chastel, Ferroni ou Patrizi identifient par contre la ligne progressive fortement structurée (nous rappellerons plus loin en quoi) des *Vies*, spécialement dans sa première version.

¹ Selon Daniel Milo, il faut attendre le XVI^e siècle pour atteindre notre niveau de conceptualisation raisonnée du temps historique en siècles, même si sont répertoriés avant le XVI^e siècle des utilisations du terme dont il cite quelques rares références dont : *Unde et un hoc XIII centenariorum Christi incarnati* ouvrage de Pierre de Jean Olivi datant de la fin du XIII^e siècle ; une lettre de l'humaniste florentin Coluccio Salutati qui évoque deux poètes qui font briller le « *quatordecimo* » (lettre du 30 août 1400) ; un manuscrit de Gilles de Viterbe intitulé *Historia saeculorum*.

La première utilisation du siècle comme structuration mentale de l'histoire clairement identifiable comme telle date de 1560, sous la plume du théoricien protestant Matthias Illyricus et de son équipe d'érudits surnommés précisément les « Centuriateurs de Magdebourg », rédacteurs à Bâle, de 1559 à 1574 d'une polémique *Histoire ecclésiastique*. Un emploi qui fera très vite des émules puisqu'on peut à nouveau l'identifier dans la réplique officielle de Rome à cet ouvrage intitulée les *Annales ecclésiastiques*. cf. Daniel Milo, Et la Révolution créa le siècle, in *Trahir le temps*, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1991, p.29.

Il ne s'agira donc pas ici de vérifier une fois de plus l'existence et la dynamique de cette ligne progressive mais simplement de la rappeler afin d'identifier les difficultés spécifiques qu'elle pose à son créateur dans sa troisième partie. Nous étudierons ainsi la façon dont, dans sa *Terza età*, Vasari ne se contente pas, en architecte averti, de maintenir la structure porteuse qui encadre et soutient tout son ouvrage mais déploie prudemment un dispositif d'étayage qui vient consolider la structure d'ensemble de l'édifice des *Vies* au moment où, comme nous le constaterons, elle se trouve particulièrement fragilisée.

Toutefois, avant de repérer quel dispositif Vasari déploie pour étayer le troisième étage ou *Terza età* de l'édifice de ses *Vies*, il nous faut rapidement rappeler la dialectique ou cadre structurant fondamental sur lequel s'appuie principalement l'ouvrage. L'un des problèmes majeurs posé par la rédaction des *Vies* a inévitablement tenu au choix biographique opéré par l'auteur. Comment en effet dépasser l'échelle du temps individuel imposé par ce choix et imprimer une dynamique ample et globale à l'évolution des arts décrite ? Comment dégager les récits des vies d'artistes du champ étroit de la chronique et les faire entrer dans le champ élargi de l'histoire universelle ? Comment en somme, pour reprendre la métaphore architecturale, organiser la circulation entre les pièces indépendantes des unités biographiques et les intégrer harmonieusement dans la totalité de l'édifice ? La réponse inédite apportée par Vasari tient dans son souci de mettre ses *Vies* en perspective : il ouvre en effet et est le premier à le faire, l'espace du champ biographique en amont et en aval, créant entre chaque vie une porte de communication, remplaçant systématiquement le présent biographique évoqué dans un temps et un espace global passé et postérieur.

Le choix opéré par Vasari de la métaphore filée du corps humain qui, de l'enfance à la maturité et la mort, décrit, tout comme l'art, une courbe d'évolution, confirme cette vision prospective et signale ce souci d'inscrire la suite d'éléments individuels biographiques dans une continuité historique telle que nous la concevons aujourd'hui. Remarquons toutefois la conception spécifique de Vasari qui entend certes cette continuité comme autant de phases de progrès s'étalant d'un point de départ identifié (l'Antiquité) vers des phases de régression (décadence gothique) ou d'évolution (renaissance), mais l'inscrit et la fait tendre vers la finalité ultime de la « *Perfezione* » autorisant Venturi à évoquer à ce sujet la téléologie vasarienne de l'art.

On sait que l'invention et l'originalité de Vasari résident principalement dans ce pari que personne n'avait tenté avant lui de situer autant de manifestations artistiques particulières (vies, œuvres, choix stylistiques...) dans le flux global du progrès des arts. Déterminant d'autorité commencements et achèvements à l'intérieur du flux, Vasari construit ainsi un escalier monumental qui de degrés en degrés (les biographies) conduit par paliers successifs (les périodes) vers le niveau supérieur (la troisième période) où domine la manière parfaite et exemplaire du divin Michel-Ange. Ce cheminement progressif articulé autour d'une brillante construction littéraire parvient ainsi à intégrer les activités artistiques dans un déroulement global, un continuum artistique collectif. La périodisation diachronique permet une différenciation des *Età* les unes par rapport aux autres, autour du vecteur dynamique du progrès. Chaque entité, biographie ou période, est identifiée et déterminée par rapport à la précédente et à la suivante.

Mais les *Vies* et leur découpage ne répondent pas exclusivement à cette fonction principale : appréhender les manifestations artistiques des siècles passés à travers des individualités, les inscrire dans une globalité et les situer chacune par rapport à la précédente

et à la suivante. La classification des artistes au sein de la dynamique ascendante des arts (régression, innovation, évolution), se double d'une hiérarchisation des artistes autour des critères académiques (« *studio, ordine, misura, ragione, diligenza, maniera*») par rapport auxquels ils sont systématiquement positionnés.

Vasari fait donc graviter ses unités biographiques autour de ce double axe dynamique. Le premier vecteur est constant et repérable dans les deux éditions (1550 : Torrentino - 1568 : Giunti) dans lesquelles Vasari maintient sa démonstration du progrès constant des arts en trois grandes phases successives (la *Prima, Seconda* et *Terza età*). Le second vecteur s'impose par contre plus spécifiquement dans la *Giuntina* pour des motifs que nous aurons plus loin l'occasion de rappeler.

Pourtant malgré l'apparente solidité de l'imposante structure, l'architecte auteur ne peut ignorer que plusieurs difficultés spécifiques se posent à lui dans sa troisième partie, au point que le soutènement central de son système de hiérarchisation des vies et des manières risque d'être sensiblement ébranlé. Voyons pourquoi.

La première difficulté tient à la nature même de l'ouvrage. Vasari ne peut en effet ignorer que sa reconstruction intellectuelle de l'évolution des arts constitue un cadre rigide dans lequel les réalités biographiques narrées ont parfois du mal à trouver la place qu'il entend leur donner. Dans les deux premières périodes dégagées, Vasari avait déjà été confronté à l'exercice de style consistant à contraindre les réalités biographiques pour les faire entrer dans la superstructure proposée. Mais il y détenait une forme de monopole de l'information sur la plupart des vies d'artistes traitées (seules les vies des artistes les plus célèbres avaient été jusque là évoquées dans des ouvrages précédents) : il conservait donc une relative marge de manipulation pour impulser à chaque biographie la part d'invention littéraire nécessaire à la cohérence de son édifice. Une large part des inexactitudes et contradictions internes dont on a longtemps fait reproche à Vasari ont ainsi depuis Schlosser et Blunt été revisitées comme autant de signes de l'effort de globalisation des manifestations artistiques particulières.

Mais c'est un fait que, lors de la rédaction de sa troisième partie, les biographies répertoriées ne peuvent être aussi aisément interprétées et organisées que dans les deux premières. En effet, si Vasari a une relative liberté d'organiser ses deux premières périodes autour de sa thèse du processus d'évolution des arts, identifier, classer, hiérarchiser selon le souci clarificateur annoncé dans le *Proemio*² ne peut plus se faire dans les mêmes termes concernant la *Terza età* dont Vasari est, lors de la première comme de la seconde rédaction, le contemporain actif et engagé.

Vasari ne peut à l'évidence pas, en abordant cette période, continuer à opérer sa manipulation dialectique des réalités artistiques prétendument décrites même si, à plusieurs reprises, il s'obstine à clamer sa bonne foi d'historien³. Ses lecteurs (artistes, lettrés, connaisseurs, collectionneurs, commanditaires) connaissent ou ont connu pour la plupart les artistes évoqués et leurs œuvres. Vasari par ailleurs côtoie, connaît ou a connu

² Cf *Proemio* de la *Terza età*: « mi sono ingegnato non solo di dire quello che hanno fatto, ma investigando quanto più diligentemente ho saputo di fare conoscere le cause e radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti. », G. Vasari, *Le Vite*, a cura di G. Milanesi, 8 Vol., Sansoni, Firenze, 1981, L.II, p.95.

³ Par exemple dans la Vie de Pontormo : « ... lo scrittore fedele e verace », Vasari, op. cit., Vita di Pontormo, L.VI, p.285

personnellement plusieurs des artistes cités (Michel-Ange, Salviati, Bronzino...) : certains sont de surcroît encore en activité lors de la publication de la seconde édition de 1568 qu'il décide d'ouvrir à des artistes encore vivants (contrairement à la première, où seuls des artistes disparus étaient répertoriés). L'absence de distance spatio-temporelle apparaît donc comme un premier paramètre contraignant et problématique que Vasari va devoir prendre en compte s'il ne veut pas voir fragilisée la belle cohérence de son édifice. Cette première faiblesse menaçant la solidité du cadre global nous conduit à la seconde qu'il lui faudra également pallier.

Celle-ci tient à la pression académique spécifique et toujours plus grande qui s'exerce sur le rédacteur des *Vies* : or, là encore, elle impose à la rédaction de sa troisième période des contraintes majeures. Un rapide rappel des circonstances éditoriales pourra nous en convaincre. Lorsqu'il publie les *Vies* pour la première fois en 1550, Vasari le fait auprès de l'imprimeur ducal Lorenzo Torrentino. Ce dernier est solidement implanté à Florence mais conserve face aux pressions ducales déjà sensibles⁴ une marge d'autonomie suffisante pour refuser de publier des travaux et ouvrages émanant de l'Académie florentine⁵. Désavoué par Cosme pour son insoumission, Torrentino se voit alors supplanté par les frères Giunti (plus tard le seul Iacopo) qui deviennent imprimeurs officiels avec, en contrepartie de leur docile collaboration, un total monopole de la vente des livres en provenance de France et d'Allemagne⁶.

On sait également qu'entre 1550 et 1568 le pouvoir de Cosme I^o se radicalise autour d'axes culturels prioritaires dont l'Académie Florentine fondée en 1540, puis l'Académie du Dessin dont la promulgation officielle aura lieu en janvier 1563, constituent les courroies de transmission. La collaboration d'abord discrète et épisodique de Vasari à cette montée en puissance du contrôle ducal, devient explicite lorsque la charge d'élaborer les cent quarante-sept articles constituant les statuts de la nouvelle académie lui est confiée sous la houlette du docte Vincenzo Borghini. Dans une lettre envoyée par Vasari au Duc en déplacement à Pise au lendemain de l'inauguration de l'Académie du Dessin, Vasari atteste, au-delà des formules de révérence d'usage, l'omniprésence incontournable de l'autorité ducale :

*« Ieri, che fummo a' 31, si ragunò l'Accademia e Compagnia del disegno nel Capitolo degli Angeli, che furono 70 in numero, e vi venne una gioventù fortissima, da sperarne che queste arti per mezzo di questo ordine, che V.E. ha provisto loro, abbia a far gran frutto in questa vostra città.
... e gli fu dato come a capo e luogotenente di Quella tutta l'autorità sopra detta Accademia e Compagnia, pregandolo che dovessi pigliar volentieri questo*

⁴ L'*Accademia fiorentina*, véritable appareil de contrôle de la production artistique florentine avait été créée sous l'impulsion du Duc dès 1540 (ensuite modifiée en 1541, 1546, 1547) sur les cendres de la trop rétive *Accademia degli Humidi*. Voir M. Plaisance, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551*, *Lasca et les Humidi*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Université Sorbonne Nouvelle, C.R.R., III, 1974.

⁵ Lorenzo Torrentino ayant refusé d'agréer le projet du Duc désireux de s'appuyer sur le livre pour répandre en Toscane et au-delà les productions académiques, ce dernier fit le nécessaire afin que les universités de Pise et Florence commandent ailleurs leurs ouvrages spécialisés. Le Duc se tourna par ailleurs vers Anton Francesco Doni qui, après une sévère faillite, quittera Florence en 1547. Voir à ce sujet G. Le Mollé, op. cit., pp. 280-281.

⁶ G. Le Mollé précise à ce sujet que les Giunti avaient également le droit de publier vingt ouvrages par an de leur choix (22 en 1548, 30 en 1549, 20 en 1550, 41 en 1551). Il furent chargés de la publication des *Istorie fiorentine* de Segni (1540), des *Elogia* de Giovio (1546-1551), de la *Storia fiorentina* de Varchi (1547-48), des *Vite* (1568), de la *Storia d'Italia* de Guicciardini. Le Mollé, ibidem, pp. 108-110.

carico, e far questi begli ingegni e quella gioventù avessi a far qualche onorata memoria a beneficio pubblico e di V.E.... con mostrar poi dopo Dio quanto siamo obbligati a V.E. »⁷.

C'est d'ailleurs sans états d'âme que Vasari soumet quelques jours plus tard la liste des artistes élus afin que le Duc puisse, unilatéralement, sélectionner les trente-quatre membres définitifs :

« fu eletto con tanta pace e giudizio dal corpo dell'Arte del Disegno con polize segrete tutti quegli che hanno a restar Academici, come V.E.I. vedrà per lettere del dignor Luogotenente la lista di coloro che hanno più voti, acciò che V.E. possa di quegli che più piaceranno, e ne faccia la approvazione »⁸.

Malgré donc le simulacre de vote à bulletins secrets, le Duc a désormais tout pouvoir d'écarter les indésirables qui ne remplissent pas les conditions requises pour entrer dans le corps des académiciens « élus ».

Si la préoccupation de soutenir les directives académiques et de formuler la thèse du primat toscan était déjà présente dans les deux premières périodes, on comprend que Vasari soit dans cette troisième partie encore plus soucieux d'imposer un système de règles, de procédés et de comportements artistiques convenus qui deviendront une constante de la hiérarchisation des vies. L'initiale mise en perspective du champ artistique et de ses représentants se complique donc de cette composante dès 1550 et davantage encore à compter de 1563.

L'effet d'institution généré par l'Académie Florentine (1550) puis par celle du Dessin (1563) s'impose ainsi dans la réalité artistique comme dans les *Vies*. Les Académies ont en effet carte blanche du Duc pour imposer aux artistes une orientation en accord avec ses priorités culturelles⁹. Mais si elles peuvent espérer la transmettre aux jeunes recrues par des pressions politiques ou par le parrainage actif des anciens¹⁰, il leur est plus difficile d'avoir prise sur les artistes contemporains ayant échappé à leur contrôle et *a fortiori* sur les artistes disparus. Les deux éditions des *Vies* offrent dans cette dernière perspective un inestimable instrument de pression et de récupération posthume.

L'enjeu des *Vies* va ainsi être considérablement modifié d'une édition à l'autre. Sous la discrète intervention du Duc qui délègue à Borghini le soin de doser savamment auprès de Vasari amitié et ascendant littéraire, les *Vies* vont progressivement tendre vers une mise en scène de la place artistique de Florence sous l'éclairage nouveau de son rayonnement académique. La théorie vasarienne de l'évolution des arts demeure, mais elle déplace sa dynamique diachronique initiale autour d'un axe nouveau. A la perfection suprême du génie de Michel-Ange au-delà de laquelle dans la première édition aucune autre vie ne méritait d'être évoquée, succèdent dans la seconde édition des *Vies* trente-quatre

⁷ Vasari, Lettre au Duc Cosme I^{er} du 31 janvier 1563, op. cit., L.VIII, p.359.

⁸ Vasari, Lettre au Duc du 4 février 1563, ibidem, p.361.

⁹ Songeons au contrôle qu'il opère sur les publications académiques et florentines (cf.26).

¹⁰ « e far questi ingegni e quella gioventù avessi a far qualche onorata memoria a beneficio pubblico e di V.E... », cf. note 25.

nouvelles biographies d'artistes créant un net déséquilibre dans la composition globale des périodes en privilégiant considérablement la *Terza età*¹¹.

Il est vrai que Vasari avait annoncé en conclusion de sa première parution son désir de corriger ultérieurement les erreurs et imperfections de sa première rédaction qu'il jugeait insatisfaisante. Mais la seconde édition va bien au-delà de ce projet de remise à jour. Elle opère une profonde refonte. Il est vrai que dix-huit ans séparent les deux parutions : bien des contemporains de Vasari ont alors disparu et il apparaît légitime que ce dernier tienne à rendre hommage à leur talent. Mais si l'on examine la nature des ajouts opérés par Vasari, on ne peut qu'être très sceptique quant à sa légitime préoccupation d'exhaustivité. On constate en effet que, sur les trente quatre biographies ajoutées dans la Giuntina, pas moins de vingt-neuf (dont la sienne) sont citées au chapitre consacré aux membres de l'Académie du Dessin¹². Leur production est d'ailleurs parfois si insignifiante que Vasari se voit pour certains d'entre eux contraint de s'en tenir à des données d'état civil¹³, de sorte que l'on peut estimer que leur présence est exclusivement justifiée par leur appartenance à l'instance florentine officielle.

Il a déjà été dit à quel point ces ajouts viennent hypothéquer la cohérence et l'équilibre de la *Torrentiniana* dont la structure pyramidale culminait avec le divin Michel-Ange. Seule la prise en considération de priorités politiques peut expliquer que l'auteur des *Vies* ait accepté que la logique initiale de sa périodisation soit à ce point révisée. On peut d'ailleurs s'interroger, étant donné le contexte décrit, sur la part effective que prit en réalité Vasari dans l'initiative du projet de réédition puis dans l'élaboration de la seconde version. On a pu lire que l'auteur en avait pris seul l'initiative¹⁴, mais le déséquilibre sensible de la refonte nous paraît indiquer clairement une sensible perte de maîtrise sur l'œuvre.

Les interventions épistolaires pressantes de Vincenzo Borghini qui, au cours du mois d'août 1564, alors que la seconde mise sous presse se prépare, rappelle à Vasari quelles doivent être les nouvelles priorités de la seconde édition, sont à cet égard transparentes :

*« Vi ricordo di nuovo che dovete massimamente considerare quanto riguarda i vivi fra' quali li più importanti affine che il vostro lavoro sia finito e perfetto in ogni cosa. »*¹⁵.

Vasari est désormais l'exécutant d'exigences supérieures si explicites que dans une lettre adressée en novembre de la même année au trop pressant Borghini, il prie ce dernier de ne pas abuser de son amitié et d'être plus modéré dans ses exigences.

« Signor Prior mio, voi ... tanto mi scongiurate e mi volete per via d'incanti e della nostra amicizia, che è pur grande, e di maniera che io non posso darvi se non quel che io ho, che sapete che v'ho dato me, e non resta cose da ripassare se

¹¹ Trente-quatre biographies (dont vingt neuf apparaissent citées au chapitre des membres de l'*Accademia del Disegno*) y sont ajoutées contre trois dans la première et une dans la seconde.

¹² Vasari, op. cit., L.VII, pp.593-724.

¹³ Par exemple, concernant les artistes suivants, seules sont consignées les dates de naissance et décès : G. Butteri p.608, S. Pieri, p.610, L. Della Sciorina, idem, B. Naldini, idem, A. De Minga, p.613, G. Crocifissai, idem, etc... Vasari ne juge même pas utile de rapporter la vie ou les oeuvres. Vasari, ibidem, L.VIII.

¹⁴ « Lorsque quelques années plus tard Vasari songera à reprendre son travail/ Vasari se serait ouvert de ce projet à son ami Borghini, histoire de le sonder sur le bien-fondé d'une révision des *Vies* et, à partir de là, sur l'éventualité d'une deuxième édition », G. Le Mollé, op. cit., 1988, p.109.

¹⁵ Vincenzo Borghini, Lettre du 11 août 1564, cf. A.M. Maetzcke, op. cit., p.73.

*non in modo da farsi vergogna. Se voi volete per una vostra voglia vituperarmi, vi manderò tutto lo scrittoio »*¹⁶.

L'incontournable et pressante actualité culturelle florentine contraint donc l'auteur des *Vies* à opérer dans sa deuxième édition une profonde réorganisation de son système artistique.

Il est donc indéniable que la rédaction de la troisième partie des *Vies* place Vasari devant un faisceau d'exigences contradictoires. Il lui faut en effet poursuivre une démonstration cohérente et maintenir la construction de l'escalier virtuel de la progression des arts érigée dans les deux premières parties, tout en tenant davantage compte de la réalité artistique de son temps accessible à un large public. La marge d'invention littéraire est donc réduite. Il lui faut enfin, particulièrement dans sa seconde édition, assumer son rôle de porte-voix de la politique de standardisation académique médicéenne.

Or, cette troisième période recèle précisément plusieurs cas d'artistes s'étant par leurs choix artistiques singuliers radicalement désolidarisés du processus d'évolution idéal décrit par Vasari. Rebelles aux modèles magistraux auxquels ils auraient selon la logique de la progression vasarienne dû se conformer constamment, ou animés par un fort désir d'altération des modèles et des directives académiques, ces artistes apparaissent comme des entraves problématiques à la poursuite de la dialectique des *Vies* dans la mesure où ils n'assument pas leur responsabilité de relais artistiques. Ces « cas » d'artistes hors-cadre ne peuvent qu'embarrasser Vasari : ils sont comme autant de marches défectueuses venant compromettre le cheminement de son lecteur et celui de son discours. Pas question pourtant de les passer sous silence ou d'amputer la description de leurs parcours : Florence porte la trace encore fraîche de l'émoi qu'ont suscité leurs œuvres. Vasari doit donc trouver le moyen d'évoquer ces artistes en rupture avec la tradition et avec la ligne de fuite de sa progression globale, sans pour autant compromettre la tension dynamique de son monumental escalier. Le critère critique de l'excentricité appliqué à ces biographies problématiques va lui fournir une solution.

Observons avant toute chose que la réapparition dans cette troisième période artistique de cas d'artistes excentriques est à première vue tout à fait paradoxale sous la plume de Vasari. On peut en effet s'étonner que Vasari prenne le contre-pied de l'effort général de réhabilitation de l'artiste soutenu depuis le début du 15^e siècle pour corriger les stéréotypes colportés par une tradition littéraire friande d'anecdotes pittoresques.

On se souvient qu'avant l'essor de la littérature biographique consacrée aux artistes, qui naquit avec la considération nouvelle de l'opinion publique pour leur statut, le XIV^e siècle avait déjà manifesté un intérêt pour les anecdotes relatant le comportement extravagant de l'artiste. Dans *Il Decameron* de Boccace comme dans *Il Trecentonovelle* de Sacchetti ou les *Nouvelles* de Bandello, les artistes apparaissent essentiellement comme

¹⁶ Lettre du 23 novembre 1564, Vasari, op. cit., L.VIII, p.385.

auteurs ou comparses de plaisanteries divertissantes et burlesques¹⁷. Ils relèvent clairement d'un stéréotype proche de l'artiste bohème qui nous est familier : bon vivant à la moralité légère et enclin aux jeux d'esprit grossiers¹⁸. L'extravagante frivolité des artistes avait en l'occurrence valeur d'expédient narratif, d'ingrédient burlesque faisant écho à l'opinion populaire alors répandue selon laquelle les artistes étaient à assimiler à leurs pairs ouvriers et artisans, soit à de vulgaires exécutants ou faiseurs (« artefici ») d'arts mécaniques (au même titre que les brodeurs, les serruriers, les maçons...).

On doit, on le sait, au *De Pictura* de Leon Battista Alberti en 1436¹⁹ la première tentative marquante de réhabilitation de l'art et de ses exécutants. La place anecdotique auparavant réservée à l'artiste dans les écrits et la société des arts devient caduque, tout particulièrement dans le cercle des lettrés spécialistes d'art. Le temps est venu d'admettre la peinture et ses sœurs, la sculpture et l'architecture, au cénacle des arts libéraux en les réhabilitant au rang d'arts majeurs. Dès lors, les artistes s'ingénient à plaider par l'écrit et l'image leur admission au rang d'hommes de culture possédant ou affichant la dignité et la tempérance des doctes : travailleurs certes, mais intellectuels. Cennino Cennini fut parmi les premiers dans son *Libro dell'arte* à exhorter ses pairs à mener une existence irréprochable, en tous points ordonnée, comme s'ils étaient la théologie ou la philosophie faites hommes²⁰. Mais faire évoluer favorablement l'image de l'artiste auprès du public et des commanditaires n'est pas chose facile. Il faut substituer aux stéréotypes profondément ancrés dans les esprits par la tradition populaire un prototype d'artiste idéal. Aussi, plus de cent ans après les premières tentatives de Cennini et soixante ans après les revendications éclairées d'Alberti, les artistes n'en finissent-ils pas de broser le portrait de l'artiste modèle. Et l'on comprend à la persistance du discours que l'évolution des mentalités souhaitée est loin d'être accomplie²¹.

¹⁷ Voir à ce sujet, M. e R. Wittkower, *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, Paris, 1985, Chapitre IV, pp. 89-121..

¹⁸ Dans l'une de ses nouvelles Franco Sacchetti fait proférer à l'un de ses personnages féminins une sévère réprimande (adressée à son peintre de mari) au terme de laquelle les peintres sont globalement qualifiés de fantasques capricieux. « - Maledetto chi giammai maritasse una donna con un pittore; che siete tutti fantastichi et lunaticchi, e di esser imbracchi non vi vergognate neppure! » in Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, Novella 84°, Ed. E. Faccioli, Torino, 1970, p.191.

¹⁹ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Florence (1485)/ G. Orlandi e F. Portoghesi, Milano, 1966.

²⁰ Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte* (1390-1400), F. Brunello e L. Magagnato, Vicenza, 1971, pp.30-31.

²¹ En 1548, Paolo Pino édicte à l'endroit de ses confrères un rappel à l'ordre moralisateur, les invitant à fuir tous les vices (« parte ignobile e indegna dell'uomo »), parmi lesquels la cupidité, le jeu pernicieux et malhonnête, l'intempérance, l'ignorance ou la paresse. Paolo Pino, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, R. Ricciardi, Milano-Napoli, 1971-1975, p. 136-137.

La contribution la plus prestigieuse à ce concert de voix fut incontestablement apportée par Marsile Ficin qui, dans sa *Theologia Platonica* (1561), consacre le lien indéfectible entre la qualité de l'ouvrage et la nature profonde de son auteur : « Dans les peintures et dans les édifices resplendent la sagesse et l'habileté de leur artisan. Dans ceux-ci nous pouvons en outre voir la disposition et, pour ainsi dire, l'image de son esprit ; car dans ces ouvrages, l'âme s'exprime et se reflète elle-même, de la même façon qu'un miroir reflète le visage d'un homme qui s'y regarde. ». Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, M. Raymond éd., Les belles Lettres, Paris, 1964-1970, p.59.

En 1587, c'est au tour de Giovan Battista Armenini de tenter dans son *Dei veri precetti della pittura* une nouvelle offensive contre les idées reçues associées à la figure de l'artiste. Il met expressément en cause le préjugé selon lequel, dans l'esprit du « vulgaire » comme dans celui des plus « cultivés », « un peintre ne puisse pas être excellent sans être souillé de quelque vice, laid ou infâme, doublé d'une humeur capricieuse ou fantasque, engendrée par une cervelle pleine de bizarreries ». Giovan Battista Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, (1587), Bologna, 1982, p.33.

Le soin que mit Vasari à tout dire et comprendre de l'inspiration artistique depuis sa renaissance jusqu'à la période dont il est le contemporain devrait donc s'inscrire dans cet effort global de réhabilitation. Dégager les personnalités artistiques de leur rôle de comparses ridicules et leur offrir une place de choix, prépondérante, dans l'exposé de l'évolution des arts : c'est bien là un des enjeux majeurs de son œuvre.

Vasari participe par sa mise en perspective des *Vies*, à l'effort soutenu par le cercle des lettrés et artistes, en vue d'une réhabilitation et d'un ennoblissement de la fonction artistique. Vasari ne fait d'ailleurs là que confirmer une position qu'il avait déjà clairement prise lors de l'enquête que Benedetto Varchi fut chargé de mener par l'Académie Florentine auprès des artistes florentins les plus en vue. Dans la lettre que ce dernier lui avait adressée en février 1548, Vasari était invité à argumenter sur les raisons pouvant justifier à ses yeux la promotion de la peinture et de la sculpture au rang d'arts libéraux. Vasari avait alors répondu en ne faisant que reformuler l'opinion qui s'était largement répandue dans les milieux artistiques depuis Alberti: l'artiste est un intellectuel avant d'être un manuel et cela doit suffire à légitimer son droit à la dignité :

« L'arte nostra non può farla nessuno che non abbia disegno grandissimo... ; e perché questo disegno e architettura, formata nell'idea, esprime il valore dell'intelletto... » 22.

Remarquons que ce programme global de réhabilitation imposait par ailleurs au Vasari biographe une vigilance toute particulière à laquelle ses contemporains simples théoriciens de l'art n'avaient pas eu à s'astreindre²³. La dimension biographique compliquait en effet indéniablement la tâche de Vasari qui devait veiller à ce que soient prioritairement mises en scène les qualités vertueuses des personnalités évoquées, lesquelles se devaient d'être en accord avec la haute conception de l'artiste que la lecture des *Vies* était présumée induire. On aurait donc pu attendre de la part de l'auteur une grande discrétion pour ne pas dire un certain degré de censure concernant le choix des anecdotes relatées au sein de sa sélection d'artistes qu'il prend lui-même la responsabilité de présenter, dès l'intitulé, comme « les plus excellents » artistes des périodes circonscrites. Compte tenu des pré-requis signalés, toute trace d'extravagance suspecte (car susceptible de raviver chez le lecteur les réflexes de dérision encouragés par la tradition des chroniques évoquées) aurait dû, selon toute logique, être gommée ou du moins estompée au profit de portraits flattant le profil idéal requis.

Pourtant il n'en est rien. Et bien au contraire au sein de cette prestigieuse *Terza età*, pourtant définie dès le *Proemio* comme l'ère de toutes les perfections, apparaissent pour la première fois et fleurissent avec une régularité qui fait écarter l'hypothèse d'une négligence ponctuelle, les cas d'artistes se comportant sous la plume de Vasari comme d'authentiques excentriques²⁴. Pourquoi donc Vasari prend-il le risque de raviver dans les mémoires les vieux stéréotypes que ses pairs prennent tant de soin à faire oublier ?

Quelle motivation majeure peut ici le conduire à ne plus s'accorder à l'unisson décrit ? Nous tenterons de percer cette contradiction.

²² Vasari, *Vite*, L.VIII, p.293.

²³ Raffaello Borghini, Annibale Caro, Vincenzo Danti, Andrea Gilio, Federico Zuccari.

²⁴ Rudolf et Margot Wittkower en dressent la liste partielle dans leur ouvrage *Les enfants de Saturne*, op. cit., chap. IV, pp. 89-121.

Nous avons observé que, à sa vision du cycle ascendant des arts (évolution inscrite dans le Temps), Vasari superpose celle d'un axe de référence complémentaire constitué par les modèles académiques. Dans le premier cas, l'évolution des arts apparaît comme une dynamique ascendante reposant sur la succession d'artistes. Dans le second, le processus académique florentin crée un pôle d'attraction et garantit aux artistes une gravitation régulière au cœur de la dynamique ascendante.

Selon Vasari, le progrès des arts repose donc sur ces deux champs d'énergie créative, inscrits respectivement dans le temps et dans l'espace. Eux seuls propulsent l'artiste et son œuvre vers l'état de perfection. Quiconque s'écartera de ces deux axes référents, menace Vasari, connaîtra les affres d'une fatale descente aux enfers : de déviance en dérive, un inexorable déséquilibre entraînera alors l'artiste vers sa déchéance physique, mentale et artistique.

C'est ici qu'entre en jeu le concept d'excentricité qui n'est pas dans ce cas à entendre dans son acception pittoresque et strictement anecdotique signalant une individualité se démarquant de celle du commun des mortels.²⁵ L'excentricité dont Vasari va émailler le développement de sa troisième partie s'impose alors comme une véritable trame structurante du discours mise au service de la démonstration fondamentale de Vasari. Examinons de quelle manière.

Notons que le concept d'excentricité fut formulé pour la première fois dans le champ astronomique par un contemporain de Vasari²⁶ : c'est en effet en 1562 que Sceve précise le sens de ce terme d'astronomie emprunté au latin médiéval *excentricus*. Il définit l'excentricité comme « la distance ou écartement entre le centre de la terre et le centre du cercle décrit par un astre, quand on eut reconnu que cet astre n'est pas toujours à égale distance de nous. ». La définition astronomique du terme identifie donc bien le phénomène qui se produit lorsqu'un astre autonome s'écarte du centre de gravité principal (celui de la terre). De même, toujours selon la dénomination astronomique, sont dits excentriques les cercles enfermés les uns dans les autres et n'ayant pas le même centre.

Vasari rejoint donc ici la définition de Sceve en ce sens qu'il applique à son système artistique les propriétés du phénomène de l'excentricité astronomique : l'art est pour lui ce système complexe décrivant une trajectoire étalée sur la grande échelle du temps où chaque artiste vient impulser successivement un peu de son énergie créatrice. Cette dynamique évolutive est régulée par l'axe de référence académique qui fixe la gravité des règles artistiques fondamentales et assure la permanence du processus évolutif.

Or, lorsqu'une démarche individuelle s'écarte du champ de gravitation principal (tout comme l'astre évoqué par Sceve) elle dessine une courbe décalée qui présente le danger majeur de bloquer l'évolution des arts en privant la dynamique globale de l'impulsion particulière. Le véritable danger est alors que l'artiste freine l'évolution des arts en cherchant en lui-même une inspiration que seules les leçons du passé et le respect de l'axe académique doivent apporter. En ne remplissant pas son rôle de relais artistique, l'artiste menace en somme de faire vaciller l'édifice complexe que Vasari a élaboré autour des axes décrits en même temps que de compromettre le progrès des arts.

²⁵ Le terme excentrique est pour la première fois employé dans son sens figuré en 1736 : « cet homme se fait remarquer par ses excentricités », in *Histoire du Concile de Trente*, Fra Paolo, traduction Le Courayer, T.1, p. 414. Cf. *Dictionnaire de la langue française* Emile Littré, T.2, p.2308.

²⁶ Voir à ce sujet le *Dictionnaire de la langue française* Littré, T.II, p 2308, et le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, T. II, p.728. Y est évoquée la première utilisation du terme par Sceve, dans *Oeuvres poétiques complètes*, Microcosme, Ed. H Staub, T.II, p. 10.

La cohérence interne de l'ensemble du système artistique de Vasari impose à ce dernier de trouver le moyen d'évoquer ces « cas » particuliers sans révéler les failles de son système totalitaire. Aussi Vasari s'autorise-t-il, pour la « bonne cause », à employer les grands moyens en faisant peser au-dessus de ces démarches décalées la menace du discrédit. Agissez de la sorte, stipule-t-il, négligez l'importance des axes définis et vous régresserez jusqu'à devenir l'ombre de vous-même, l'image caricaturale et ridicule que nous avons mis tant de soin à faire évoluer.

Vasari narre ainsi avec complaisance les lubies de quelques peintres de renom dont les frasques viennent sciemment contredire l'image attendue de l'artiste digne et respectable. Mais s'il n'hésite pas à dévoiler le goût de Sodoma²⁷ et de Rustici²⁸ pour les animaux dont ils vivaient entourés, s'il développe sans retenue sur près de deux pages l'épisode du singe inséparable de Rosso Fiorentino tombant amoureux d'un de ses apprentis²⁹, les goûts morbides de Pontormo³⁰, mais aussi la misanthropie ou les « *ghiribizzi* » et « *pazzie* » des plus grands comme Leonard³¹, c'est pour que le danger du discrédit diabolise la tentation d'un parcours atypique.

Le repérage chez certains artistes de leur excentricité permet ainsi à Vasari de sanctionner l'égaré de quelques individus ayant dévié des deux seuls axes viables (cycle d'évolution/académisme) pour trouver ailleurs ou en eux-mêmes leur propre dynamique. L'excentricité stylistique ou existentielle est alors indice de coupable « singularité » (le terme est souvent associé par Vasari à celui de « *stravaganza* » dont on remarque ici l'à-propos étymologique) en contradiction avec la standardisation imposée par la logique académique. Tout artiste, fût-il des plus prestigieux, s'inscrivant même ponctuellement dans une dérive « excentrique » le désolidarisant de l'axe académique de référence requis, est alors sévèrement jugé pour sa démarche.

Quelques exemples ponctuels, dont la liste exhaustive serait trop longue à dresser ici, permettront d'illustrer cette seconde acception. L'un des cas les plus significatifs est celui de Pontormo, que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier en détail³², Vasari donne dans cette biographie une très convaincante démonstration de la différence de traitement qu'il est capable de réserver à un même artiste selon l'attitude plus ou moins orthodoxe que ce dernier adopte. Ainsi, Vasari ne tarit pas d'éloges tant que, lors de la première phase de sa vie, Pontormo reste fidèle aux leçons et influences mesurées de ses deux maîtres Andrea del Sarto et Michel-Ange. L'artiste assume alors encore son rôle de maillon de la grande chaîne des arts et les compliments se multiplient (« *prestezza incredibile.../ tanta perfezione.../ dolcezza.../ bellezza.../ rilievo grandissimo.../ ingegno...* »)³³. Mais la rupture est brutale et la sanction, d'une grande sévérité, tombe aussitôt que l'artiste ose diriger sa curiosité vers d'autres pôles créatifs que le pôle florentin³⁴. Lorsque par exemple Pontormo (à partir de

²⁷ Vasari, Vita di Sodoma, op. cit., L.VI, p.380.

²⁸ Vasari, Vita di Rustici, ibidem, L.VI, p.608-609.

²⁹ Vasari, Vita del Rosso, ibidem, L.V, p.160-161.

³⁰ Vasari, Vita di Pontormo, ibidem, L.VI, p.245.

³¹ « metteva in capo le dette budella e ne riempiva la stanza la quale era grandissima... Fece infinite di queste pazzie ed attese alli specchi e tentò modi stranissimi nel cercar olii per dipignere », ibidem, p.47.

³² Voir V. Curvin-Mérieux, *Vasari et Pontormo. Figures et écritures de l'échec*, Thèse de Nouveau Doctorat, 1992., T.II.

³³ Vasari, op. cit., Vita di Pontormo, L.VII, pp. 251-252.

³⁴ « strano/ arie stravaganti /», Vasari, ibidem, L.VIII, p.267.

1522) fait évoluer sa manière en y intégrant les apports de la manière allemande après avoir découvert les gravures de Dürer, Vasari n'hésite pas à conclure :

*« la vaghezza della sua prima maniera... venne alterata da quel nuovo studio e fatica e cotanto offeso dall'accidente di quella tedesca... Or non sapeva il Pontormo che i tedeschi e' fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abandonare »³⁵ ou encore
« venne capriccio a Iacopo come quello che non avendo fermezza nel cervello andava sempre nuove cose ghiribizzando »³⁶.*

Les qualificatifs désobligeants font alors leur apparition (« *strano.../stravaganti.../capriccio.../danno.../nuova ghiribizzosa maniera...* ») assimilant l'excentricité décrite à une impardonnable perte de sens et de cohérence, aux confins de la folie (« *capriccio/ non avendo fermezza nel cervello* »³⁷).

Enfin, lorsque tourmenté par les fresques du Jugement Dernier qu'il doit exécuter à San Lorenzo pour le Duc Cosme et dont il ne vient pas à bout, Pontormo se retranche derrière ses palissades, cherchant dans une solitude extrême les sources de son inspiration, Vasari redouble de sévérité. Car, dans ce choix de ne plus prendre en compte que ses ressources intimes, Vasari sanctionne un abandon de l'axe référent de rigueur :

« si mise così profondamente a pensare quello che volesse fare, che se ne parti senza aver fatto altro, in tutto quel giorno, che stare in pensiero... »

Plus loin, le repérage de la qualité esthétique de l'œuvre apparaît à tel point subordonné à l'identification de la grille de codification attendue que Vasari se refuse à décrire l'œuvre autrement qu'en dressant la liste de tout ce qu'il n'y trouve pas :

« non mi pare in niun luogo osservato né ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non cangiamenti di colori di carni, ed in somma non alcuna regola né proporzione, né alcun ordine di prospettiva »³⁸.

Son analyse finale des fresques n'est en somme là que pour servir une condamnation sans appel de l'excessive et inacceptable singularisation de l'artiste. Les écarts de Pontormo, son œuvre même sont trop connus pour être tus : Vasari se doit de les évoquer même s'ils ne rentrent pas dans la logique du cadre d'ensemble. L'excentricité désignée comme telle lui permet de le faire tout en continuant à rappeler sans cesse les références dont il s'écarte.

C'est la même nécessité d'intégrer les expériences d'artistes décalés que Vasari met en place sa « théorie de l'aria » (selon l'expression de Chastel) qui nous offre une intéressante illustration de son système de censure et va selon nous au-delà du campanilisme toscan qu'elle viendrait (toujours selon Chastel) servir. Selon cette théorie que nous préférons qualifier de « théorie du milieu », tout artiste quittant physiquement Florence (axe de gravité, foyer de rayonnement) doit craindre les effets « pervers » de ce que nous

³⁵ ibidem, p.267.

³⁶ ibidem, p.268.

³⁷ ibidem, pp.267-269.

³⁸ ibidem, p.286.

définirons comme son « ex-centricité » spatiale : il expose alors son existence et sa « manière » à une radicale perte de sens, comme frappé de démence foudroyante.

C'est dans la Vie du Rosso que Vasari est le plus explicite quant à cette théorie hasardeuse. On constate en effet qu'il y juge belle et remarquable l'extravagante manière du peintre tant que celui-ci œuvre à Florence (l'extravagance évoquée est alors clairement assimilée à une positive originalité³⁹) mais la qualifie d'irrecevable dès lors que l'artiste quitte Florence pour Rome⁴⁰, généralisant son propos dans une édifiante digression :

*« non dipinse mai peggio a' suoi giorni: nè posso imaginare onde ciò procedesse, se non da questo, che non pure in lui, ma si è veduto anco in molti altri; e questo (il che pare cosa mirabile e di occulta natura) è, che chi muta paese o luogo, pare che muti natura, virtù, costumi, ed abito di persona, intanto che talora non pare quel medesimo, ma un altro, e tutto **stordito** e stupefatto. / Le quali cose nell'aria di Roma/ **lo cavarono di sé.** »⁴¹.*

La perplexité affichée par Vasari autour des causes de ces manifestations mystérieuses (« *ne posso imaginare onde cio' procedesse* ») n'est qu'un effet rhétorique : les causes sont en fait identifiées immédiatement dans la même phrase. Le salut est à Florence, seule source valide d'énergie positive : hors de ce centre de gravité, l'artiste est pris de vertige, étourdi, abasourdi, désaxé, comme en état d'apesanteur. Sortir du champ d'attraction florentin c'est donc aussi sortir de soi-même (« *lo cavarono di sé* »), devenir un autre (« *non pare quel medesimo* »), « s'altérer », puis perdre sa dignité de créateur, devenir impuissant à approcher la perfection pour enfin sombrer dans l'enfer de la démence. Les mêmes troubles, poursuit Vasari quelques lignes plus bas, frapperont Fra Bartolomeo di San Marco⁴² et Andrea del Sarto⁴³ lors de leur séjour romain respectif (aucun cas, remarquons-le, n'est recensé de troubles similaires ayant frappé des artistes partis pour d'autres centres toscans). Le concept d'excentricité déborde ainsi le champ esthétique pour imprimer sa logique dans le champ géographique.

L'ample et transparente démonstration vasarienne tend ainsi peu à peu dans cette troisième partie à se faire plus trouble et l'on sentirait presque flotter un parfum de censure. La perfection est toujours promise, mais exclusivement à ceux qui auront le bon sens de rester dans grand champ d'énergie global conjuguant évolution artistique d'une part et impulsion académique de l'autre. Pourtant les cas d'artistes ne répondant pas à ces critères et présentant des « anomalies » se multiplient dans cet âge d'or déclinant qui va offrir les plus puissantes singularités maniéristes : or Vasari ne peut se permettre de les passer sous silence car ce sont de grands noms de la scène artistique florentine (Rosso, Bronzino, Pontormo). Ils

³⁹ « ... fece in San Spirito di Fiorenza ... la tavola de' Dei ...con bellissima grazia e disegno ... che fu tenuta cosa stravagante », Vasari, Vita del Rosso, op. cit., L.V, p.158.

⁴⁰ « Quivi fece nella Pace, sopra le cose di Raffaello, un'opera, della quale non dipinse mai peggio a' suoi giorni », ibidem, p.161.

⁴¹ ibidem, pp.161-162.

⁴² Après y avoir démontré l'excellence de sa manière (« ottima maniera e perfezione »), celui-ci perd la tête en même tant que toutes ses capacités en arrivant à Rome (« si trasferì a Roma...e stordì di maniera che grandemente scemò la virtù e la eccellenza...E perché non gli riuscì il far bene in quell'aria, come avea fatto nella fiorentina »). Ibidem, L.IV, p.186-187.

⁴³ ibidem, pp. 6 ss.

viennent pourtant ébranler l'édifice vasarien en niant la démonstration fondatrice des *Vies* selon laquelle le respect des modèles magistraux et des préceptes académiques est seul garant de la perfection esthétique. L'extravagance de leur art décalé, rétif à la dynamique binaire du progrès des arts mais beau, fragilise la construction vasarienne.

Le recours au concept d'excentricité alors mis en place par Vasari comme critère supplémentaire et inédit de hiérarchisation des vies dans la *Terza età* peut apparaître comme l'habile subterfuge mis en œuvre par l'auteur pour évoquer ces personnalités artistiques marginales sans remettre en cause le bien-fondé de sa démonstration globale. Le repérage de leur excentricité et de la solitaire marginalité à laquelle ils sont inexorablement conduits ne fait qu'étayer la conception centrale selon laquelle chaque expérience artistique doit à l'inverse apporter sa contribution dans une évolution des arts nourrie des expériences passées et des préceptes académiques : illustrer les dangers d'une excentricité déviante conduisant à la spirale centrifuge de l'échec et de l'isolement et parfois au grand trou noir de la folie permet d'évoquer des expériences non conformes tout en les condamnant aussitôt.

Abusant de sa position initialement déclarée d'historien, Vasari dérape donc, particulièrement dans cette troisième partie, de la marche supérieure où il devrait se tenir. Il a connaissance et fait état des écarts de certains artistes rétifs à « l'attraction » magistrale ou académique mais refuse de les considérer comme des données objectives à prendre en compte pour repenser sa conception d'un progrès constant des arts. Pourtant les faits sont là : 1568, le divin Michel-Ange est mort, théâtralement enterré par une Académie du Dessin en mal de reconnaissance, les signes d'un profond malaise artistique se font ressentir chez les premiers maniéristes toscans, comme autant de failles entaillant les grandes certitudes sur lesquelles se fonde la théorie du progrès des arts de Vasari. Mais il préfère, en architecte averti, étayer la construction de ses *Vies* et consolider artificiellement l'ensemble même si, par cette petite phrase tirée du Proemio de la seconde partie, il révélait dès la première édition de 1550 qu'il était conscient de la fragilité de sa propre conception :

« mi par di potere dir sicuramente che l'arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che elle sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso che operare oggimai più aumento »⁴⁴.

Véronique MERIEUX

⁴⁴ ibdem, L.II, p.96.