



HAL
open science

Violence, crimes et châtements dans les Vite des successeurs romains de Giorgio Vasari

Ismène Cotensin

► **To cite this version:**

Ismène Cotensin. Violence, crimes et châtements dans les Vite des successeurs romains de Giorgio Vasari . Art et violence dans les Vies d'artistes (Italie, France, Angleterre XVIe-XVIIIe siècles), René Démoris; Florence Ferran; Corinne Lucas-Fiorato, Dec 2010, Paris, France. hal-01407451

HAL Id: hal-01407451

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01407451v1>

Submitted on 13 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Violence, crimes et châtements dans les *Vite* des successeurs romains de Giorgio Vasari

L'histoire collective est relativement peu présente dans les recueils des successeurs romains de Vasari : dans les *Vite* de Giovanni Baglione, Giovanni Battista Passeri et Giovanni Pietro Bellori, on sait peu de choses des événements qui agitent l'Italie et même l'Europe au XVII^e siècle. Le recueil de Baglione baigne dans un flou temporel indéniable, quant à Bellori, il n'évoque dans toutes ses *Vite* que deux événements historiques : le sac de Mantoue opéré par les troupes germaniques en 1630, et la révolution de Naples menée par Masaniello en 1650. Il n'y a guère que l'ouvrage de Passeri qui est bien ancré dans la réalité du XVII^e siècle italien. La révolution napolitaine apparaît dans la biographie de l'Algarde : l'auteur dresse un portrait très noir de son meneur et présente cet événement comme l'un des plus graves de la seconde moitié du *Seicento* en Italie¹. La violence de chacun de ces faits historiques vaut pour elle-même, elle n'est guère exploitée par les auteurs ; elle n'est mise en relation avec la pratique artistique que dans le texte de Bellori.

C'est davantage dans la vie privée et publique des artistes que la violence fait irruption. Il est courant de trouver des peintres qui manient aussi bien le pinceau que l'épée. Bien plus, les relations entre les artistes sont tout sauf pacifiques : les querelles sont nombreuses et constituent la toile de fond de nombreuses biographies. Le propre des recueils de biographies des héritiers de Giorgio Vasari est de proposer une galerie de portraits d'hommes célèbres et brillants, mais aussi de personnalités atypiques, étranges, voire dérangeantes, afin de rendre compte de la variété qui compose le genre humain. S'interroger sur la nature des comportements violents de ces hommes a plusieurs corollaires : leurs actes sont-ils jugés, condamnés, par les biographes ? Quelle est la fonction, dans l'économie narrative des recueils, de ces épisodes ?

Je vais définir dans un premier temps une typologie des artistes selon la forme et le niveau de violence présents dans leur biographie. Puis, la question du châtement, de la punition – ou non – de l'artiste violent, voire criminel ou assassin sera posée, et analysée en fonction du contexte de la Réforme tridentine et donc de la forte moralisation du monde artistique. Enfin, je consacrerai une place à part à Michelangelo Merisi dit Caravage. La plupart des biographes du peintre lombard traitent principalement de sa personnalité provocatrice et violente (cas du procès qui l'opposa à Giovanni Baglione notamment), ce qui a permis l'apparition du mythe de cet artiste « assassin ».

Comme l'avait fait Vasari dans ses *Vite*, les successeurs romains du Toscan au XVII^e siècle tissent chacune de leurs biographies en ayant toujours un fil directeur particulier, et on peut, dès lors, dégager une typologie des Vies. Concernant le rapport des artistes à la violence, une gradation s'impose. Les artistes ne sont pas d'emblée d'affreux malfrats ou d'abominables assassins. Ils ont d'abord des difficultés à vivre en société. Les artistes bizarres, ou « extravagants », comme les qualifient Rudolf et Margot Wittkower dans *Les enfants de Saturne*, sont souvent solitaires. Dans le recueil de Giovanni Baglione, c'est le sculpteur flamand Jacob Cornelisz Cobaert, appelé en Italie Cope Fiammingo, qui incarne le mieux cette figure de l'artiste excentrique. Baglione évoque, en introduction de sa biographie, la longue tradition des figures atypiques présentes dans la littérature :

Non più si maraviglino gli Scrittori, che già tra' Greci vi fusse Timone inimico de gli huomini, e delle conversationi civili ; poichè in ogni secolo, e in ogni luogo, pare, che ritornino le nature a far mostra delle loro stravaganzeⁱⁱ .

Cette « extravagance » dont parle Baglione est le propre de Cope Fiammingo, et ce n'est pas par hasard que notre auteur fait référence à Timon d'Athènes, célèbre misanthrope du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Le sculpteur est en effet aussi asocial que l'était Timon. Voici le portrait sans complaisance que Baglione fait de lui :

Quest'huomo non se la faceva con veruno, e vivea come una bestia, né voleva, che in casa sua v'entrasse huomo, o donna. E quando per avventura stava ammalato calava per la finestra una cordicella, e chiamava qualche vicina, che gli comperasse ciò, che egli voleva ; e dentro d'un canestrello alla corda attaccato poi a se ritirava quella roba ; e così gran tempo, nemico de' ragionamenti, e dell'humana conversatione se la passò. Ritrovossi Cope finalmente morto ; e Dio sa, come questo Virtuoso finisse i suoi giorni. Fu solitario, sospettoso, e malinconico ; e di nessuno si fidava : e sotto il Pontefice Paolo V miseramente chiuse i suoi lumiⁱⁱⁱ.

La misanthropie de Cope se traduit par sa manie de n'autoriser personne à pénétrer chez lui. Son contact avec le monde extérieur se limite au panier qu'il fait descendre par la fenêtre, au bout d'une corde, lorsqu'il a besoin d'un médicament. Baglione emploie des termes forts, comparant même le sculpteur à une « bête » recluse dans sa tanière : il est solitaire, mélancolique, et ne se fie à personne. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit mort seul, d'une mort que Baglione juge « misérable ». Mis à part son aspect anecdotique, ce trait de personnalité confère une dimension humaine et psychologique aux *Vite*.

Cope est le pendant de l'artiste excentrique par excellence, présent dans les *Vite* de Giorgio Vasari, Piero di Cosimo^{iv}. Vasari démontre dans cette biographie, comment une disposition exagérée à la fantaisie conduit à la destruction d'un talent et à une existence misérable. C'est par son goût prononcé pour le bizarre que Vasari explique pourquoi Piero mangeait des œufs durs qu'il avait fait cuire dans le chaudron où il faisait bouillir sa colle, ou encore pourquoi le peintre contemplait pendant de longues heures un mur couvert de crachats et y décelait des scènes de batailles imaginaires. Le portrait de Cope Fiammingo ressemblera étrangement à celui-ci, où Piero est notamment comparé à une bête sauvage : les termes « bestia », « bestiale » reviennent plusieurs fois, comme dans cet extrait :

[...] egli del continuo stava rinchiuso e non si lasciava veder lavorare, e teneva una vita da uomo piuttosto bestiale che umano^v.

Vasari tire une leçon de ces défauts : ce peintre représente l'antithèse de ce que devrait être l'artiste idéal de la Renaissance. Plus généralement, on estime, dès le milieu du XVI^e siècle, que les artistes doivent se fondre dans l'élite sociale et intellectuelle. Toute forme d'extravagance est désormais bannie. Rappelons ces paroles du peintre Giovanni Battista Armenini qui, dans *Dei veri precetti della pittura* (1587), condamne la figure de l'artiste excentrique : « Une habitude néfaste s'est développée dans l'esprit du vulgaire, et peut-être aussi des gens cultivés : il leur paraît presque naturel qu'un peintre ne puisse pas être excellent sans être souillé de quelque vice, laid ou infâme, doublé d'une humeur capricieuse ou excentrique, engendrée par une cervelle pleine de bizarreries. Le pire, c'est que de nombreux artistes ignorants se nourrissent de cette même erreur, en affectant une bizarrerie mélancolique dont ils pensent qu'elle fait d'eux des êtres exceptionnels »^{vi}. Le propos d'Armenini est particulièrement intéressant car il établit un lien entre une « humeur capricieuse ou excentrique » et le « vice », sous quelque forme qu'il soit, comme si un artiste bizarre était également, par la force des choses, un artiste potentiellement coupable d'un acte répréhensible, et inversement.

Le pas est vite franchi par Baglione, qui endosse le rôle de moraliste dans la biographie qu'il consacre au peintre Tommaso Luini. Il condamne en particulier la violence de ce personnage et son mode de vie. Il écrit :

E se avesse avuto l'animo volto alla professione, e non impiegato alle smargiasserie, e fare il furioso e'l bizzarro ammazzatore, molto più haverebbe fatto, e saria forse in fino alla vecchiaia in pace vivuto ; ma gli successe il contrario ; perche chi cerca brighe, spesso le ritrova^{vii}.

L'auteur a recours à la tournure hypothétique et à l'irréel du passé pour dénoncer le caractère impétueux de l'artiste. Les termes « smargiasserie » et « brighe » témoignent de la nature provocatrice et belliqueuse du peintre, tandis que l'expression « bizzarro ammazzatore » fait sûrement allusion à l'agression d'un de ses confrères pour laquelle Luini fut condamné à quelques années de prison. Baglione critique donc la façon dont le peintre a mené sa vie principalement parce que cela a gravement nui à son travail. La tournure sentencieuse qui conclut la citation (« chi cerca brighe, spesso le ritrova ») condamne donc moralement Tommaso Luini.

Giovanni Battista Passeri évoque pour sa part le cas de l'architecte Martino Lunghi. Voici un artiste étrange, à la personnalité haute en couleurs. C'est avant tout un esprit violent et provocateur, comme l'indiquent les termes employés par l'auteur pour décrire Martino : « cervello torbido e violento », « ardito », « temerario », sujet aux « inquietudini » et aux « travagli »^{viii}. C'est un homme impétueux qui déclenche régulièrement des rixes, et qui porte toujours à sa ceinture une épée. Passeri s'amuse à raconter une série d'anecdotes, tragiques mais principalement comiques, qui illustrent la nature tempétueuse et violente de l'architecte, mais aussi son sens de l'humour. Ainsi, lors d'un séjour en prison, à la suite d'une condamnation, un médecin est victime d'une plaisanterie de la part de Martino. Celui-ci verse du vin blanc dans l'urinoir d'un malade afin de tromper le médecin, qui juge en effet ces urines mauvaises. L'artiste se moque de lui, l'injurie et boit le vin ! Par ce récit, Martino Lunghi se rapproche du peintre Buonamico Buffalmacco de Vasari, bien que la fameuse *beffa*, dont furent victimes les religieuses, soit d'un registre moins scabreux^{ix}.

Finalement, ces artistes étranges, belliqueux, colériques sont tous plus ou moins des individus névrosés, non-conformistes, qui se caractérisent par une certaine violence, des crises d'angoisse et une tendance mélancolique ; leur comportement social est marqué par un désir intense de solitude et par des excentricités extrêmement variées. S'ils sont critiqués et stigmatisés par les biographes, c'est parce qu'ils ne se fondent pas dans l'élite sociale et intellectuelle. Passeri et Baglione rejoignent en cela Vasari. Néanmoins, au-delà de la polémique autour du vice et de la vertu, ce que l'on retient de ces biographies consacrées aux artistes extravagants et violents, c'est bien l'intérêt que les biographes portent à l'homme. Le tempérament de Lunghi, Luini ou Cope intéresse Baglione et Passeri, parce qu'ils ont une incidence sur leur production artistique, mais aussi parce qu'ils représentent un échantillon des folies et des lubies humaines. Dans la Vie de Martino Lunghi, Passeri est si attaché à la description d'un type humain qu'il occulte totalement le monde artistique. La carrière de Martino disparaît littéralement derrière la description du tempérament de l'homme et de ses aventures.

La violence peut enfin s'exercer contre l'artiste lui-même et le pousser à mettre fin à ses jours. Or, la tendance suicidaire est étroitement liée au tempérament mélancolique, véritable topos de la littérature artistique dès le XVI^e siècle.

Prenons le cas de Pietro Testa. L'introduction de sa biographie est un exposé consacré à la disposition des astres qui influe sur la destinée des hommes. Passeri raconte le parcours de cet artiste de ses débuts jusqu'à sa mort suspecte, et tout le récit de sa vie est empreint d'une fatalité due à son étoile qualifiée de « maléfique » et « ennemie ». L'auteur décrit comment Testa s'abandonne subitement à une extrême mélancolie et se retire dans les lieux les plus solitaires. Passeri croit, ou feint de croire, que le peintre s'est accidentellement noyé dans le Tibre au cours de l'un de ses vagabondages. Il rapporte les rumeurs de suicide qui ont

immédiatement circulé à Rome mais les juge fausses et calomnieuses^x. On pense aujourd'hui que Pietro Testa s'est volontairement donné la mort.

Giovanni Battista Passeri aborde ici deux thèmes qui sont au cœur de l'analyse de la nature humaine menée dans toute la tradition de la littérature artistique : la mélancolie et le suicide. Passeri développe assez peu la thématique de la mélancolie, en tout cas nettement moins que Carlo Cesare Malvasia^{xi}. Dans la *Felsina pittrice*, cet auteur bolonais établit une typologie psychologique des artistes où il analyse en particulier le tempérament mélancolique, au travers notamment de la personnalité d'Annibal Carrache, de Guido Reni et de Giovan Andrea Donducci, dit le Mastelletta^{xii}. Passeri s'intéresse à l'excès de bile noire, ce trait de personnalité caractéristique des artistes géniaux nés sous le signe de Saturne. Mais il se penche sur le destin particulier de chaque homme, sans tirer de leçons générales. Il considère chacun des trente-six artistes des *Vite* comme autant d'individus différents et doués de talents qui leur sont propres. En outre, Passeri semble établir un lien causal entre le tempérament mélancolique et le suicide^{xiii}. Nous le voyons dans le cas de Pietro Testa, qui sombre dans la mélancolie avant de tomber dans les eaux du Tibre. Le cas de Francesco Borromini est assez semblable. Son suicide, qui n'a jamais été gardé secret, est dû à une violente crise d'hypocondrie au cours de laquelle l'artiste s'est transpercé la poitrine d'un coup d'épée. Or, selon la théorie des humeurs, l'hypocondrie est directement liée à un dérèglement de la bile noire, elle-même responsable de la mélancolie. Giovanni Battista Passeri fait un récit détaillé du suicide de Borromini, même si celui-ci est moins exhaustif que celui proposé par Filippo Baldinucci dans ses *Notizie dei professori del disegno*^{xiv}. Cette fin ne semble guère surprendre le Romain de la part d'un homme qui a mené une vie tragique et dont l'étrange architecture a fait de lui le plus énigmatique des grands maîtres du baroque romain.

Les successeurs de Vasari sont donc très attentifs à l'étude de toutes les manifestations qui font la richesse de l'être humain, et ce davantage encore que le Toscan. En fait, Passeri et Malvasia n'ont plus vraiment besoin, au XVII^e siècle, de défendre le statut de l'artiste comme l'avait fait Vasari. Celui-ci a en effet œuvré pour rompre avec l'image stéréotypée de l'artiste-artisan. Il s'est attelé, dans ses *Vite*, à réhabiliter, à ennoblir l'art et ses exécutants. Passeri et Malvasia ont donc la liberté de s'intéresser à l'homme et non pas uniquement à l'artiste. Toutefois, une nouvelle tâche, liée au contexte historique, leur incombe : il doivent réaffirmer le rôle prépondérant de la morale religieuse, dans un monde qui vient de subir le séisme de la Réforme protestante. C'est pour cette raison que Passeri en particulier insiste lourdement sur la condamnation des vices.

Mais décrire les différents types de comportement n'est pas une fin en soi. Les artistes extravagants, voire violents ou encore criminels font l'objet d'une condamnation sévère de la part des biographes. D'une manière générale, les successeurs de Vasari sont les porte-parole d'une morale catholique rigoureuse, renforcée lors du Concile de Trente afin de lutter contre la montée en puissance de l'Église réformée^{xv}.

Le cas d'Agostino Tassi est particulièrement intéressant. Ce peintre, connu pour avoir été accusé du viol d'Artemisia Gentileschi, est présenté sous des traits maléfiques. Passeri raconte :

La vita d'Agostino fù sempre torbida, et inquieta per la sua natura altiera, e garrula, [...] e nasceva questo suo disordine perché egli aveva poco timor di Dio, in lui non regnava divozione d'alcuna sorte, essendo questo il pessimo di tutti i mali [...].^{xvi}

La personnalité de l'artiste est décrite avec des adjectifs péjoratifs (« torbida », « inquieta », « altiera »). L'auteur analyse le cas du peintre : son caractère hautain et agité est directement lié à l'absence de crainte envers Dieu^{xvii}. Agostino Tassi commet donc le pire des péchés aux

yeux du dévot Passeri : l'impiété. Bien plus, l'auteur indique, dans l'*incipit* de sa Vie, que le peintre « lasciò di se una mala openione nel buon costume, e si fabricò un odio universale, che gli fu di pregiudizio anche alla professione. »^{xviii} Né à Pérouse, Agostino arrive assez tôt à Florence. C'est un jeune homme violent, qui provoque d'innombrables rixes ; à la suite de l'une d'entre elles, il est condamné aux galères. Plus tard, alors qu'il travaille à Rome, il commet, selon Passeri, des forfaits si graves, « da far inorridire e da restarne atterrito »^{xix}. L'écrivain romain condamne de tels actes parce qu'ils sont répréhensibles, mais aussi parce qu'ils nuisent à la réputation de l'artiste. C'est ce qui ressort de la phrase de l'introduction que je viens de citer. La mauvaise réputation d'Agostino Tassi a constitué un frein à sa gloire personnelle, et, pis encore, a porté préjudice à la profession^{xx}. Passeri est très sensible au respect de la dignité et de l'honneur des trois arts. Porter atteinte à la réputation de la profession constitue un péché probablement aussi grave que l'absence de crainte de Dieu. Le comportement violent de Tassi est certes condamné par Passeri, mais ne fait pas l'objet pour autant d'un quelconque châtement. L'acte de violence physique commis à l'encontre d'Artemisia Gentileschi n'est pas évoqué dans la biographie, car c'est la violence globale du personnage qui intéresse Passeri. Une violence dont l'auteur étudie les effets sur les arts. C'est parce qu'il nuit ainsi à sa réputation et à sa profession qu'Agostino Tassi s'attire les foudres de son biographe. Dès lors, il apparaît que cet auteur instrumentalise les biographies des artistes : ces textes deviennent le lieu où il exprime des préceptes moraux et religieux et où il tente de préserver le statut des arts.

C'est dans cette optique qu'il faut lire et analyser le récit des conflits qui ont opposé les artistes les plus célèbres du XVII^e siècle romain. Les biographes rapportent les rivalités, les tensions, les coups bas qui ont eu lieu, soit dans les sombres recoins des ateliers, soit au grand jour. Deux inimitiés méritent une attention particulière : celle entre L'Albane et Guido Reni, et celle entre Le Dominiquin et Lanfranco. La rivalité qui a opposé L'Albane à Guido Reni est abordée par Passeri dans la Vie du premier : le biographe compare leur relation à l'exemple biblique de Caïn et Abel^{xxi}. La concurrence entre les deux peintres date de leur apprentissage chez Denis Calvart à Bologne, puis elle s'est accentuée dans l'atelier des Carrache à Rome^{xxii}. Passeri relate plusieurs anecdotes à ce propos. Pour un tableau commandé par le roi d'Angleterre, L'Albane aurait par exemple peint le paysage et Guido Reni les personnages ; Le Guide aurait fait en sorte que les personnages recouvrent en grande partie le paysage pour faire de l'ombre à son compétiteur ! Finalement, la rupture est consommée à Rome, où Guido, plus âgé que Francesco, a gagné, grâce à ses œuvres, un renom supérieur à celui de ce dernier. L'Albane en est profondément affecté, d'autant plus qu'il a l'impression que Le Guide le traite avec condescendance et mépris et qu'il doit parfois l'assister dans la réalisation de tableaux. Passeri conclut : « Queste simulationi finalmente si ruppero, e si fecero scoperte, con querele, detrationi, e vilipendij l'uno dell'altro ; et affatto si disunirono, non mai praticandosi in avvenire. »^{xxiii} La jalousie que Francesco Albani éprouve à l'égard de Guido Reni devient alors une véritable obsession. Passeri condamne cette hostilité qui, dit-il, « accieca affatto la ragione, et ogni legge rigorosa d'amicitia »^{xxiv}. La conception qu'a l'auteur de la jalousie pourrait être rapprochée de l'*hybris*, cette démesure considérée par les Grecs comme la pire des fautes pour tout être humain. Si les facultés intellectuelles et l'entendement se trouvent aveuglés par la colère et la jalousie, alors le génie artistique pourrait être compromis. Finalement, ce que Passeri condamne dans les conflits entre artistes n'est pas tant le sentiment de haine ou de jalousie que le fait que ces passions nuisent à la gloire des arts.

C'est ce qui ressort de son analyse de la célèbre inimitié entre Le Dominiquin et Lanfranco autour de la décoration de la coupole de Sant'Andrea della Valle. Bellori, quant à lui, relate cet événement de façon beaucoup plus succincte. Il se borne à évoquer « la grandissima

emulazione [di Lanfranco] contro Domenico », puis le « rammarico »^{xxv} éprouvé par Le Dominiquin lorsqu'il découvre son adversaire en train de peindre la coupole. Il faut se souvenir que, vers 1616, le Cardinal Montalto promet à Lanfranco de lui confier, le moment venu, la décoration de la tribune et du dôme de l'église. Mais le décès de Paul V, en 1621, engendre l'avènement de Grégoire XV au trône pontifical et donc un changement de direction quant au soutien des artistes. Le neveu du nouveau pape, le Cardinal Ludovisi, est justement le mécène du Dominiquin. Le peintre demande à Ludovisi qu'on lui confie la commande de Sant'Andrea della Valle. Le Cardinal se sert de sa position de neveu du pape pour obtenir de Montalto que son protégé réalise la décoration. Mais Montalto ne cède qu'en partie, et ils aboutissent à un compromis : la coupole est confiée à Lanfranco, les quatre pendentifs et la tribune au Dominiquin. Par conséquent, ce dernier nourrit à l'égard de son adversaire, une certaine haine^{xxvi}. Finalement, Domenico Zampieri représente, aux quatre angles de la coupole, les quatre évangélistes, dans un style que Passeri et Bellori admirent profondément et qu'ils jugent en harmonie avec la gloire réalisée par Giovanni Lanfranco. Mais Passeri reproche aux deux peintres de n'avoir pas compris que leur travail, qui s'est déroulé dans un climat hostile, a, en réalité, bénéficié à chacun. L'émulation entre les deux génies a permis la réalisation d'une œuvre d'exception. Le Dominiquin, en particulier, qui s'est laissé aveugler par son ressentiment, ne l'a malheureusement pas perçu. Passeri adopte ainsi le point de vue de Vasari qui a lui aussi une vision positive de la concurrence entre les artistes. Dans l'introduction de la Vie de Masaccio, l'artiste arétin s'était livré à un développement sur le phénomène de l'émulation fructueuse en un lieu et un temps donnés. Il expliquait que la nature a pour habitude de faire naître au moins deux personnes qui excellent dans une profession pour une raison précise : « [...] a cagione che elle possino giovare l'una a l'altra nella virtù e nella emulazione, spignere avanti con eccellenzia quelle stesse arti dove elle adoprano, a beneficio dell'universo »^{xxvii}. La concurrence engendre la compétition. C'est ce phénomène qui pousse les artistes à se dépasser, et par conséquent à faire progresser l'art et à contribuer au rayonnement de la société.

Il reste maintenant à aborder le cas particulier de Michelangelo Merisi, dit Caravage. Il mérite une étude à part, au vu de l'animosité qui règne dans les notices que les biographes du *Seicento* lui ont consacrées. La Vie de Caravage compte en effet parmi les biographies les plus dures écrites par Giovanni Baglione. Ce dernier critique la manière du peintre, qu'il juge « un poco secca »^{xxviii}. Il condamne de façon virulente la représentation triviale que l'artiste fait de certains personnages dans des scènes pieuses. Ainsi, dans le tableau intitulé *Madone de Lorette* – ou *Madone des pèlerins* (Rome, église Saint-Augustin) – les deux pèlerins qui sont agenouillés devant la Vierge, les pieds nus et sales visibles au premier plan, choquent l'artiste-biographe. Bien plus, l'auteur dénonce la mauvaise influence que le Lombard exerce sur les jeunes artistes : ceux-ci concentrent leur attention sur la couleur et l'imitation de la nature. La conséquence est simple : « non studiano ne' fondamenti del disegno, e della profondità dell'arte [...], non sanno mettere due figure insieme, né tessere historia veruna [...] »^{xxix}. Baglione accuse Caravage de détruire la peinture par son mépris du dessin et, en corollaire, de transmettre un patrimoine artistique corrompu à ses disciples.

Giovanni Baglione ne se contente pas de critiquer le style trop naturel du Lombard, il consacre aussi un long paragraphe à la description du caractère violent du peintre et à la vie de débauche à laquelle, selon lui, il s'est livré. Il écrit :

Fu Michelagnolo, per soverchio ardimento di spiriti, un poco discolo, e tal'hora cercava occasione di staccarsi il collo, o di mettere a sbaraglio l'altrui vita.^{xxx}

La propension de Michelangelo Merisi à se quereller avec n'importe qui revient dans

toutes les biographies consacrées à cet artiste par ses contemporains. Dans ses *Considerazioni sulla pittura*, Giulio Mancini évoque « la bestialità » du peintre, la « stravaganza »^{xxxii} de ses mœurs. Quant à Giovanni Pietro Bellori, il raconte :

[...] dopo ch'egli haveva dipinto alcune hore del giorno, compariva per la Città con la spada al fianco, e faceva professione d'armi, mostrando di attendere ad ogn' altra cosa fuori che alla pittura.^{xxxii}

Le récit apparemment anecdotique de Bellori est en réalité perfide : il insinue en effet que Caravage est un vulgaire fanfaron. Par ailleurs, tout au long de la biographie, Bellori qualifie l'artiste d'« ingegno torbido » ou d'« ingegno torbido e contensioso »^{xxxiii}, soulignant ainsi sa nature belliqueuse.

À la fin du XVII^e siècle, Filippo Baldinucci relaie l'opinion de Bellori au sujet du Lombard. Il insiste lui aussi sur le caractère fougueux et la promptitude à la bagarre de l'artiste : « un cervello stravagante, poco inclinato al rispetto, e fusse di risse e contese amico assai »^{xxxiv}. La violence de Caravage devient ainsi une sorte de *topos* dans la littérature artistique italienne du *Seicento*. Elle est même instrumentalisée par les auteurs de *Vies d'artistes* qui n'apprécient pas les tableaux du peintre. La description peu élogieuse de la personnalité du Lombard est un élément biographique qui permet de renforcer la critique artistique du naturalisme de Caravage.

Giovanni Baglione et Giovanni Pietro Bellori apparaissent comme ses plus fervents opposants. Ils relatent dans leurs ouvrages respectifs l'événement qui, selon eux, révèle le mieux le caractère de Michelangelo Merisi : le meurtre, lors d'un duel organisé le 28 mai 1606, d'un dénommé Ranuccio Tomassoni, à la suite duquel Caravage fut contraint de fuir Rome et de se réfugier à Naples, puis à Malte. Les deux auteurs font un récit assez semblable de la scène. Baglione écrit :

[...] affrontatosi con Ranuccio Tomassoni giovane di molto garbo, per certa differenza di giuoco di palla a corda, sfidaronsi, e venuti all'armi, caduto a terra Ranuccio, Michelagnolo gli tirò d'una punta, e nel pesce della coscia feritolo il diede a morte.^{xxxv}

Bellori raconte :

Venuto però a rissa nel giuoco di palla a corda con un giovine suo amico, battutisi con le racchette, e prese armi, uccise il giovine, restando anch'egli ferito.^{xxxvi}

Les deux biographes s'accordent à dire que la rixe commença sur un terrain de jeu de paume, et que Michelangelo Merisi blessa mortellement son adversaire, sûrement à l'arme blanche. Baglione sous-entend même que le premier aurait profité d'un moment de faiblesse du second, alors que celui-ci était à terre, soulignant ainsi la cruauté du meurtrier. D'après les historiens qui ont tenté de reconstituer les circonstances de ce drame, la scène se serait déroulée dans le quartier du Champ de Mars^{xxxvii}. Il semble qu'à l'origine du conflit il y eut en réalité de mystérieuses dettes de jeu non soldées par Caravage. La rivalité entre les deux jeunes hommes fut accentuée par leur appartenance respective à deux factions ennemies : les partisans du camp français pour Merisi et les partisans du camp espagnol pour Ranuccio Tomassoni^{xxxviii}. Gravement blessé à la tête, Caravage trouve refuge dans la campagne romaine, grâce à l'aide de la famille Colonna ; sa fuite lui vaut une condamnation à mort par contumace. Durant les quatre années qui lui restent à vivre, le peintre s'obstine à faire commuer cette peine, voire à obtenir l'amnistie de la part du pape Paul V.

Giovanni Baglione accorde donc, dans ses *Vite*, une place de choix à cet événement qui fit de Caravage un assassin en fuite. En revanche, il ne mentionne nullement le procès qui l'opposa personnellement à l'artiste, en 1603. Cette absence est d'autant plus étonnante que,

le procès s'étant conclu par la condamnation du Lombard, cet événement aurait pu constituer un élément de poids dans la critique de la vie du peintre. Deux hypothèses s'offrent à nous : soit Baglione considère que son ouvrage n'a pas à être le lieu de règlements de compte personnels, soit, les années ayant passé, et son adversaire étant décédé, son animosité s'était quelque peu apaisée. Aucune indication, dans le texte, ne nous permet de privilégier une interprétation plutôt qu'une autre. Pourtant, dans la mesure où Baglione n'a pas non plus évoqué son différend avec Gaspare Celio, on peut penser qu'il a volontairement exclu de son recueil de Vies d'artistes toute allusion à sa vie personnelle. Quoi qu'il en soit, le 28 août 1603 Caravage et son ami architecte Onorio Longhi sont convoqués devant le tribunal de Rome, avec les peintres Orazio Gentileschi et Filippo Trisegni. Ils sont accusés d'avoir diffamé Baglione dans un sonnet contenant de graves insultes à l'encontre du peintre. Le poème est en effet truffé d'allusions obscènes, voire scatologiques. Les auteurs ont affublé Giovanni Baglione d'un autre nom de famille, « Coglione » (« couillon » au sens propre), jouant sur la proximité phonique des deux noms, et ridiculisant ainsi leur victime. Le sonnet se conclut sur ces trois vers :

[...] perdonami depintore se io non ti adulo
che della collana che tu porti indegno sei
et della pitura vituperio.^{xxxix}

L'adjectif qualificatif « indegno », de même que le substantif « vituperio », dénotent la violence du propos des pamphlétaires : ils dépouillent Baglione de son statut de peintre reconnu par ses commanditaires, et souillent sa réputation, faisant de lui un être qui, par lui-même, insulte la peinture.

Dans l'accusation qu'il prononce lors du procès, Baglione explique dans quel contexte les vers injurieux ont été rédigés. À l'occasion de la présentation de son tableau représentant la *Résurrection du Christ* dans l'église du Gesù, à la fin de l'année 1602, Caravage et ses acolytes auraient ouvertement critiqué cette œuvre. Voici un extrait de l'acte d'accusation :

[...] sono andati sparlando del fatto mio con dir male di me et biasimare l'opere mie, et in particolare hanno fatto alcuni versi in mio dishonore et vittuperio, et datili et dispensatili a più et diverse persone, quali sono questi che io vi esibisco [...]. Però io dò querela contra li sodetti et altri ch'havessero tenuto mano o in qualsivoglia modo ne fussero consapevoli e si trovassero colpevoli di questo fatto, dimandando che contro di loro si proceda come comporta la giustizia^{xl}.

Le ton solennel qui se dégage de ce texte rappelle qu'il a été prononcé devant une cour de justice. Baglione évoque avec précision les attaques dont il a été l'objet. Les verbes « sparlare », « dir male », « biasimare », et les termes « vituperio » et « dishonore » indiquent la teneur insultante et déshonorante des propos proférés à son encontre. Le Chevalier apparaît, dans cet extrait, comme un homme relativement fier, et surtout extrêmement attaché à sa réputation personnelle et professionnelle. En 1603 le peintre commence à connaître gloire et fortune, et l'année suivante est marquée par son entrée au service de la brillante famille Borghese. Face à l'accusation, Caravage choisit de se défendre en niant tout. Il déclare :

Quella pittura della Resurrezione li al Gesù a me non me piace perché è goffa et l'ho per la peggio che habbia fatta et detta pittura io non l'ho intesa lodare da nessun pittore et con tanti pittori io ho parlato a nessun ha piaciuto. [...] Signori non che io non me delecto de compor versi né volgari, né latini. Io non ho mai sentito né in rima, né in volgari, né latini, né da nessuna sorte nelli quali se sia fatto mentione de dicto Giovanni Baglione^{xli}.

Le franc-parler et l'audace de Michelangelo Merisi éclatent dans cet extrait. Il n'hésite pas, alors que c'est lui l'accusé, à dire ce qu'il pense du tableau de son adversaire : le style est maladroit, pire, cette œuvre est la plus mauvaise jamais réalisée par Baglione. C'est

également un fieffé menteur, qui nie avec impudence avoir écrit le sonnet pamphlétaire – on sait aujourd’hui que Caravage a bien participé à la rédaction de ces vers.

En fait, Caravage profite de l’occasion de ce procès pour régler ses comptes avec son rival qui était à la source de nombreuses humiliations depuis trois ans. Dès les années 1601-1602, période pendant laquelle Merisi triomphe à Saint-Louis-des-Français, Giovanni Baglione et sa manière caravagesque lui font de l’ombre. Pour mieux discréditer son adversaire, Caravage choisit de dresser la liste des peintres qui, selon lui, jouent réellement un rôle important sur la scène artistique de la capitale. C’est pour cette raison qu’il fait l’éloge de Federico Zuccaro, de Niccolò dalle Pomarancie et d’Annibal Carrache, adeptes, chacun à sa façon, d’un naturalisme qu’il place au-dessus de tout. Selon le Lombard, tous trois sont des « valent’huomini ». Il s’explique : « [...] Quella parola valent’huomini appresso di me vuol dire che sappi far bene, [...] così in pittura valent’ huomo che sappi dipinger bene et imitar bene le cose naturali »^{xlii}. En excluant Baglione de la catégorie des « hommes de valeur » Michelangelo Merisi signifie que celui-ci n’est pas un bon peintre, puisqu’il ne sait pas imiter la nature. Ce procès apparaît donc comme un règlement de compte sur la place publique que Caravage souhaite utiliser pour dénoncer un monde conservateur et hypocrite, qui encense, selon lui, les peintres les plus médiocres, parmi lesquels figure son accusateur, Giovanni Baglione.

À la fin du procès, Caravage est condamné à une peine d’emprisonnement, qu’il purge à Tor di Nona^{xliii} entre le 11 et le 25 septembre 1603, date à laquelle il est libéré grâce à l’intervention de l’ambassadeur de France – preuve du soutien dont jouissait le peintre auprès du milieu français à Rome.

Les minutes du procès que j’ai citées nous informent donc du climat délétère dans lequel se déroula l’audition des deux parties. Le contenu obscène du poème, puis la critique cinglante du style de Baglione lors du procès, expliquent peut-être pourquoi le biographe a préféré passer sous silence cet événement. En effet, relater ce procès, quand bien même celui-ci s’est-il achevé par la condamnation de l’accusé, aurait nécessité de mentionner ses causes, du moins dans ses grandes lignes. Or, Baglione était un homme plutôt orgueilleux et soucieux de sa réputation. Il a donc probablement fait le choix de taire cet événement en raison de son caractère profondément insultant, et a mis en relief d’autres épisodes de la vie de Michelangelo Merisi, auxquels il n’était pas mêlé et qui démontraient tout autant la nature violente et belliqueuse du peintre.

Au terme de ce cheminement, il apparaît clairement que les successeurs romains de Giorgio Vasari condamnent les comportements violents des artistes dont ils relatent la vie et la carrière, quelle que soit la forme sous laquelle cette violence se manifeste. Dans *Les enfants de Saturne*, Rudolf et Margot Wittkower écrivent que les historiens de l’art et les biographes des XVI^e et XVII^e siècles avaient tendance à minimiser les fautes des artistes, voire leur comportement criminel et délictueux, précisément parce que ce sont des artistes, comme si leur condition les exonérait de tout jugement et/ou condamnation. Ils citent à titre d’exemple le cas des mécènes de Caravage qui connaissaient ses délits, mais qui n’eurent de cesse de lui commander des œuvres, comme le cardinal Scipion Farnese. À la lecture des *Vite* de Baglione, Passeri et Bellori, ce jugement me paraît hasardeux. Les recueils de biographies de ces trois auteurs sont bel et bien le lieu de la critique et de la condamnation des comportements répréhensibles des artistes.

Finalement, quelle est la fonction de tels épisodes insérés dans les *Vite* ? Il me semble que pour répondre à cette question, il convient de placer la condamnation de la violence dans la question plus large de la définition de la figure de l’artiste idéal. Celui-ci est, pour nos auteurs du Seicento romain, un philosophe, un homme bien élevé et cultivé, un parfait

gentilhomme en somme. Rappelons-nous ces paroles de Paolo Pino, qui, dès 1548, écrivait dans le *Dialogo di pittura* : « Et, par-dessus tout, que le peintre ait en horreur tous les vices »^{xliv}. Un glissement s'est opéré au fil des siècles : on est assez loin du peintre idéal décrit par Leon Battista Alberti dans *Della pittura*, qui devait être avant tout un homme de culture. Au XVII^e siècle, dans le contexte de la Réforme tridentine, les biographes romains insistent sur le comportement exemplaire et la moralité des artistes. Les artistes étranges ou violents portent préjudice à leur carrière, à leur profession, et donc à l'art. Dès lors, l'énumération des lubies, des excentricités, des comportements belliqueux sert à dessiner, en creux, le portrait de l'artiste idéal. Tout cela est évidemment sous-tendu par la croyance néo-platonicienne qui consiste à voir dans l'œuvre de l'artiste le reflet de son âme et de son comportement.

Ismène COTENSIN

ⁱ Passeri ne cite jamais le nom de Masaniello ; il utilise des périphrases assassines comme : « un huomo di così poca età, di condizione della plebe più vile » (« un homme d'un si jeune âge et issu du peuple le plus vil ») et il qualifie le soulèvement populaire de « capriccio d'un pazzo insuperbito » et de « popolari scorrerie » (« le caprice d'un fou orgueilleux », « des incursions populaires »). *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, édition des *Vies* de Passeri conforme aux manuscrits originaux, dirigée par Jacob Hess, Leipzig et Vienne, Heinrich Keller, 1934, p. 203. Toutes les traductions en français sont miennes.

ⁱⁱ « Que les écrivains ne s'étonnent plus, car déjà chez les Grecs il y eut Timon [d'Athènes], ennemi des hommes et des conversations courtoises ; car à chaque siècle, et en chaque endroit, il semble que les natures viennent exhiber leurs extravagances. » Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori, et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, fac-similé de l'édition originale avec des notes sur les trois *giornate* par Jacob Hess et Herwarth Röttgen, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, 1995, p. 100.

ⁱⁱⁱ « Cet homme ne s'entendait avec personne, il vivait comme une bête, et ne voulait pas qu'un homme ou une femme entrât chez lui. Lorsque, d'aventure, il tombait malade, il faisait descendre par la fenêtre une petite corde, et appelait une voisine pour qu'elle lui achetât ce qu'il voulait ; à l'intérieur d'un petit panier attaché à la corde il remontait ensuite le tout ; ainsi vécut-il longtemps, ennemi des discussions et des conversations avec les hommes. Finalement Cope fut retrouvé mort, et Dieu sait comment cet homme de bien finit ses jours. Il fut solitaire, suspicieux et mélancolique ; il ne faisait confiance à personne, et sous le pontificat de Paul V il s'éteignit misérablement. » *Ibid.*, p. 100-101.

^{iv} Sur le comportement excentrique des artistes : Rudolf et Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française* [1963], traduction de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985, p. 89-94.

^v « [...] il était en permanence enfermé chez lui, il ne laissait personne le regarder travailler, et il menait une vie d'homme plus bestiale qu'humaine ». Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 et 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni (les trois premiers volumes), puis S.P.E.S., 1966-1987. Dans ces volumes, les deux éditions, celle de 1550 et celle de 1568 sont présentées en regard. Pour cette citation, vol. IV, p. 61.

^{vi} Extrait cité dans Rudolf et Margot Wittkower, *op. cit.*, p. 115.

^{vii} « Et si son esprit avait été tourné vers le travail, s'il ne l'avait pas consacré aux fanfaronnades, à être violent et à être un étrange tueur, il aurait fait beaucoup plus de choses, et il aurait peut-être vécu paisiblement jusqu'à la vieillesse ; mais le contraire lui arriva, car qui cherche les ennuis les trouve souvent. » Giovanni Baglione, *op. cit.*, p. 258.

^{viii} « esprit trouble et violent », « hardi », « téméraire », « inquiétudes », « tourments ». Giovanni Battista Passeri, *op. cit.*, p. 227.

^{ix} *Ibid.*, p. 229 et Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, p. 164-165.

^x Giovanni Battista Passeri, *op. cit.*, p. 188. Filippo Baldinucci, qui a consacré une Vie à Pietro Testa dans ses *Notizie*, tente pour sa part d'étouffer la rumeur en proposant une explication alambiquée et improbable : le terrain instable et glissant de la rive du Tibre aurait provoqué la chute du peintre dans le Tibre. Voir *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 vol., Santi Franchi, Florence 1681-1728. Édition dirigée par Ferdinando Ranalli, 5 vol., V. Batelli, Florence 1845-1847. Fac-similé, 7 vol., Studio Per Edizioni Scelte, Florence, 1974-1975, volume VI, p. 315.

^{xi} Voir à ce propos Andrea Emiliani, « Le certain et le vrai. Le mécanisme littéraire de Malvasia, écrivain d'art », in *Histoire de l'histoire de l'art*, tome I, Paris, Klincksieck, 1995.

^{xii} Giovan Andrea Donducci, dit le Mastelletta (1575-1655) incarne dans la *Felsina pittrice* la grande figure mélancolique. Né à Bologne, il entre très jeune dans le cercle des Carrache, où il est rapidement considéré comme un prodige. Vers 1610 il séjourne à Rome avant de rentrer à Bologne, où il s'installe dans une petite maison à la campagne. Malvasia rapporte les difficiles relations de Mastelletta avec le public : «Era così nemico del consorzio e della lode, che andandovi i padroni de' quadri a vederlo dipingere, si ascondeva dietro le tele; e pregato a uscir fuori, e a render loro qualche ragione dell'operato, si cacciava la testa in seno, con poche parole spicciandosene; e chiamandosene soddisfatti e lodandolo, rispondea rusticamente esser un ignorante, non saper che si facesse, e se v'era cosa buona, esser sortita a caso e a fortuna » (Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice : Vite dei pittori bolognesi*, Bologne, ALFA, 1971, p. 417).

^{xiii} La mort du Rosso Fiorentino serait le premier suicide rapporté dans la littérature artistique (Vasari, *Vite*) ; même si, depuis, des spécialistes ont établi que Vasari s'était trompé et que Rosso ne s'était pas suicidé.

^{xiv} Giovanni Battista Passeri, *op. cit.*, p. 364-365 et Filippo Baldinucci, *op. cit.*, volume VI, p. 137-139.

Baldinucci raconte en deux pages les circonstances de son décès. Borromini sombre d'abord dans la mélancolie et l'hypocondrie. Puis, il fuit la compagnie des hommes, s'isole chez lui, absorbé par ses « torbidi pensieri » et son « nero umore ». L'auteur relate des détails incongrus : « ed erasi ormai ridotto a tale, che il mirarlo solamente era una compassione, e per lo stranular d'occhi, e' guardar ch'e faceva, lanciando di punto in punto occhiate spaventose, che mettevano altrui gran terrore ». Enfin, les causes du trépas de l'artiste sont rapportées avec une extrême précision. Le 1^{er} août 1667, il rend visite à son neveu ; après avoir fait une sieste, il demande qu'on lui apporte de la lumière et de quoi écrire. Son serviteur refuse car il suit les recommandations du médecin. Furieux, Borromini empoigne une épée et se transperce le corps « all'in su verso la schiena ». Le serviteur le découvre ainsi ; Borromini établit alors son testament, en faveur de son neveu, et après avoir récompensé aussi tous les serviteurs, il décède le 2 août 1667.

^{xv} C'est sur l'image de la félicité des élus que s'achève la Vie de Salvatore Rosa, et par conséquent le recueil des *Vite* de Passeri. L'expression « gloria de Beati » figure dans l'ultime phrase consacrée à la destinée du peintre napolitain qui fut, aux dires de Passeri, un chrétien modèle. Il lui sait gré, en particulier, de n'avoir jamais peint de scènes licencieuses ou représenté de sujets scandaleux. On peut lire : « Quanto alla parte, che si conviene ad un Pittore veramente Cristiano, che è di sfuggire le oscenità, e le apparenze lascive, egli ne fù rigorosissimo osservatore. » (« Quant au principe que doit respecter un peintre vraiment chrétien, à savoir fuir les obscénités et les apparences lascives, il observa cette règle très rigoureusement. »). *Ibid.*, p. 399. L'adjectif « lascive » rappelle la consigne que le Concile de Trente avait édictée lors de sa dernière session, le 3 décembre 1563, et dans laquelle il était stipulé que « tutte le lascivie di una sfacciata bellezza » (« toutes les lascivités d'une beauté impudente ») étaient à bannir des images de culte.

^{xvi} « La vie d'Agostino fut toujours agitée et trouble, en raison de sa nature hautaine et bavarde, et ce désordre naissait du fait qu'il craignait fort peu Dieu, il ne régnait en lui aucune dévotion d'aucune sorte, ce qui est le pire de tous les maux... » *Ibid.*, p. 125.

^{xvii} La crainte de Dieu est, pour Passeri, l'une des conditions qui permet à l'homme, lors de son séjour sur Terre, de mener une vie irréprochable. Dès lors, ne pas avoir peur de Dieu devient l'un des pires péchés. Il l'explique à deux reprises, notamment dans l'introduction de la Vie du sculpteur Francesco Baratta : « Tra primi dogmi, che deve apprendere l'huomo Civile, il più sustanzioso deve essere il santo timore di Dio, perche questo principale regola tutto il rimanente delle operazioni, e doppo fare un'abito virtuoso alla moderazione, alla modestia, et all'onestà, e non correre sfrenatamente in preda al vizio, et alle dissolutezze... » (« Parmi les premiers dogmes que l'homme courtois doit apprendre, le plus substantiel doit être la sainte crainte de Dieu, car ce principe règle tout le reste des opérations, ensuite il doit être vertueux en faisant preuve de modération, de modestie, d'honnêteté, et il ne doit pas se livrer de manière effrénée au vice et à la dissolution... »). *Ibid.*, p. 333.

^{xix} « au point d'être horrifié et d'en rester terrifié ». *Ibid.*, p. 125.

^{xx} Giorgio Vasari avait lui aussi condamné certains vices qui entachaient la destinée des artistes. Un peintre, en particulier, présente des similitudes avec Agostino Tassi. Il s'agit du Pérugin. Vasari lui reproche d'une part son avidité envers l'argent et d'autre part son manque de foi religieuse. Il écrit : « Era Pietro persona di assai poca religione, e non si gli puotè già mai far credere l'immortalità dell'anima... » (Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. III, p. 611). Une fois de plus, ces deux vices, principalement le premier, ont été fort dommageables à son art : à la fin de sa vie, pour gagner davantage d'argent, Le Pérugin a réalisé une quantité excessive de tableaux, forcément de qualité médiocre. Vasari ajoute de manière pernicieuse que le peintre s'est alors attiré les foudres de Michel-Ange, qui lui aurait dit, en public, qu'il était « goffo nell'arte » (« maladroit dans l'art »), *Ibid.*, p. 608.

^{xxi} « [...] ne sia testimonio il primo fratello de' nostri primi parenti, che [...] passò fin' alla crudeltà d'esserne fraticida... » (« [...] comme en témoigne le premier frère de nos premiers parents, qui [...] poussa la cruauté à commettre le fratricide... ») Giovanni Battista Passeri, *op. cit.*, p. 262.

^{xxii} Carlo Cesare Malvasia a bien sûr écrit une Vie de Guido Reni et de L'Albane dans la *Felsina pittrice*. La trame de la biographie du second repose sur le rapport de force continu entre les deux artistes. Guido est d'abord vu comme le modèle à admirer et à aimer, puis comme le point de concentration du complexe d'infériorité de L'Albane.

^{xxiii} « Ces faux semblants finissent par se rompre et ils se querellaient à découvert, disaient du mal l'un de l'autre et s'insultaient mutuellement. À la fin, ils se séparèrent et n'eurent plus aucun rapport. » *Ibid.*, p. 264.

^{xxiv} « aveugle complètement la raison et toute loi rigoureuse d'amitié ». *Ibid.*, p. 262.

^{xxv} Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, fac-similé de l'édition originale, Bologne, Éditions Arnaldo Forni, 2000, Vie de Domenico Zampieri, p. 309 et 328.

^{xxvi} « [...] rimase turbato col Lanfranco, e da questa cagione hebbe origine l'inimicitia che durò per sempre fra di loro... » (« [...] il resta fâché avec Lanfranco, et c'est de là que naquit l'inimitié qui dura pour toujours entre eux... ») Giovanni Battista Passeri, *op. cit.*, p. 149.

La rivalité entre les artistes Lanfranco et Le Dominiquin fait partie des légendes qui ont été développées et répétées par leurs divers biographes. Cependant, une lettre de Lanfranco, écrite à Naples le 19 avril 1641, après le décès du Dominiquin, semble infirmer cela. Il écrit : « Io però non li ho tenuto in odio in vita, e meno ora che è morto, anziché ho desiderato di esserli amico, non essendo mancato da me mai. » (« Je ne l'ai pourtant pas haï de son vivant, et je le ferai encore moins après sa mort ; au contraire, j'ai toujours désiré être son ami, sans le moindre manquement de mon côté. ») Lettre citée par Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, Milan, Giovanni Silvestri, 1822, p. 317.

^{xxvii} « [...] de manière que toutes deux puissent être utiles l'une à l'autre en une vertueuse émulation, et qu'elles puissent faire progresser dans l'excellence ces arts-mêmes qu'elles exercent pour le bienfait de l'univers. » Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. III (seulement dans l'édition de 1550), p. 123.

^{xxviii} « un peu sèche ». Giovanni Baglione, *op. cit.*, p. 136.

^{xxix} « ils n'étudient pas les rudiments du dessin et de la profondeur de l'art [...], ils ne savent ni disposer deux figures ensemble ni tisser le fil d'une histoire... » *Ibid.*, p. 138.

^{xxx} « Michelagnolo fut, en raison d'une hardiesse excessive de ses humeurs, un peu débauché, et parfois il cherchait l'occasion de se rompre le cou ou d'exposer au danger la vie d'autrui. » *Ibid.*, p. 138.

^{xxxi} La « bestialité » et l'« extravagance » de ses mœurs. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, édition dirigée par Adriana Marucchi et commentée par Luigi Salerno, Rome, Accademia Nazionale de' Lincei, 1956-1957, volume 2, p. 226.

^{xxxii} « [...] après avoir peint pendant quelques heures de la journée, il sortait en ville l'épée au ceinturon, et il maniait les armes, démontrant qu'il s'intéressait à tout autre chose qu'à la peinture ». Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 208.

^{xxxiii} « esprit trouble » et « esprit trouble et coléreux ». *Ibid.*, respectivement p. 210 et 202.

^{xxxiv} « un esprit extravagant, peu porté au respect, il fut enclin aux rixes et aux querelles. » Filippo Baldinucci, I, *op. cit.*, volume III, p. 680.

^{xxxv} « [...] il affronta Ranuccio Tomassoni, un jeune homme aimable, à cause d'un différend au jeu de paume, après quoi ils se défièrent et en vinrent aux armes ; Ranuccio tomba à terre, Michelangelo lui porta un coup, et, l'ayant blessé dans la chair de la cuisse, il lui donna la mort. » Giovanni Baglione, *op. cit.*, p. 138.

^{xxxvi} « Ayant déclenché une rixe au jeu de paume avec l'un de ses jeunes amis, après qu'ils se furent battus avec les raquettes, [Michelangelo] prit son arme, tua le jeune homme, et fut lui aussi blessé. » Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 208.

^{xxxvii} Nom que les Romains donnèrent à cette zone située entre le Tibre et les sept collines, en référence à Mars, dieu de la guerre, car les troupes y faisaient leurs exercices de manœuvres. C'est aujourd'hui un quartier central de Rome, qui s'étend de la piazza di Spagna à la piazza del Popolo, en passant par le Mausolée d'Auguste.

^{xxxviii} Voir José Freches, *Caravaggio, pittore e "assassino"*, Rome, Universale Electa/Gallimard, 1995, p. 72.

^{xxxix} « [...] pardonne-moi, peintre, si je ne te flatte pas / car tu es indigne du collier que tu portes / et tu es une injure à la peinture. » *Ibid.*, p. 137. Le collier auquel il est fait référence est celui que Baglione a reçu des mains du Cardinal Sfondrato, lors de la cérémonie au cours de laquelle il a été décoré du titre de Chevalier de l'ordre du Christ.

^{xl} « [...] ils ont médité sur moi et ont critiqué mes œuvres, et ils ont en particulier écrit quelques vers qui m'ont déshonoré et insulté, ils les ont donnés et distribués à de nombreuses personnes différentes, comme ceux que je vous montre [...]. C'est pourquoi j'attaque les susnommés et les autres qui auraient trempé dans l'affaire, ou qui, d'une manière ou d'une autre, connaissaient son existence – ce en quoi ils seraient coupables –, et je demande que l'on procède contre eux comme la justice l'entend. » Sergio Samek Ludovici, *Vita del Caravaggio*, Milan, Edizioni del Milione, 1956, cité par José Freches, *op. cit.*, p. 135.

^{xli} « Ce tableau de la Résurrection qui se trouve au Gesù ne me plaît pas car il est maladroit, je pense que c'est la pire œuvre faite par ce peintre, et je n'ai entendu aucun peintre faire son éloge, or j'ai parlé avec de nombreux peintres, et elle n'a plu à aucun d'eux. [...] Messieurs, je ne m'amuse pas à composer des vers, en vulgaire ou en latin. Je n'ai jamais entendu de propos, ni en vers, ni en langue vulgaire, ni en latin, ni de quelconque sorte, semblables à ceux que le dénommé Giovanni Baglione a mentionnés. » *Ibid.*, p. 136.

^{xlii} « [...] Cette expression "hommes de valeur" signifie pour moi "qui sait bien faire" [...] donc en peinture, "homme valeureux" désigne celui qui sait bien peindre et bien imiter les choses naturelles. » *Ibid.*, p. 136.

^{xliiii} Il s'agit d'une ancienne tour médiévale qui servit de prison, du XV^e siècle à la fin du XVII^e siècle. Elle se trouvait entre la Via dei Coronari et le Tibre. Cette prison est restée tristement célèbre car c'est dans ses geôles que fut torturé Benvenuto Cellini et que Giordano Bruno fut incarcéré avant de mourir sur le bûcher de Campo de' Fiori, le 17 février 1600. De nos jours, la tour n'existe plus.

^{xliv} cité dans Margot et Rudolf Wittkower, *op. cit.*, p. 116.