

Maître et disciple dans les recueils de *Vies* d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVII^e siècle)

Ismène Cotensin

Le genre de la biographie artistique naît en Italie, au XVI^e siècle, avec Giorgio Vasari, auteur des célèbres *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, publiées en 1550 puis en 1568 dans une version modifiée et augmentée. L'une des intentions de l'auteur toscan était de participer à la valorisation du statut de l'artiste, mettant ainsi en évidence la dimension intellectuelle de la création artistique, pour se dissocier enfin du monde des artisans.

Le rapport entre un maître et son ou ses disciple(s) est au cœur de nombreuses biographies vasariennes. Il s'intègre évidemment à la logique de progrès de l'art : l'artiste en devenir entame sa formation par une phase d'apprentissage auprès d'un professeur plus âgé que lui, qui a donc une dimension charismatique. Mais dans un second temps, le disciple dépasse son maître, tuant ainsi symboliquement celui-ci, comme dans la Vie de Michel-Ange, où l'on trouve la célèbre phrase que son maître, Domenico Ghirlandaio, aurait prononcée : « *costui ne sa più di me* »¹.

Giorgio Vasari n'a pas eu de successeur immédiat au XVI^e siècle en Italie. Il faut attendre le début du XVII^e siècle pour voir apparaître de nouveaux artistes, amateurs d'art ou hommes de lettres qui prennent le relais du biographe toscan. Un autre élément transforme le paysage de la littérature d'art : depuis les dernières décennies du *Cinquecento*, Florence n'est plus le centre artistique et culturel de la péninsule, Rome a supplanté la capitale toscane. La Ville Éternelle est un pôle attractif vers lequel se dirigent les amateurs d'art, les artistes et les humanistes friands des ruines antiques. Bien plus, depuis la seconde moitié du XVI^e siècle, une foule d'artistes, originaire notamment des régions septentrionales, afflue dans la capitale de la chrétienté. Toscans, Lombards et Émiliens se rendent à Rome pour y trouver du travail auprès des grands mécènes, hommes d'Église ou nobles fortunés qui cherchent à embellir la cité. C'est dans cette ville, au cœur de la période baroque, que vont naître les nouvelles biographies d'artistes. Trois auteurs majeurs se détachent : Giovanni Baglione (1573-1644), Giovanni Battista Passeri (1609/10-1679), et Giovanni Pietro Bellori (1613-1696). Tous trois s'inscrivent plus ou moins dans la lignée de leur prédécesseur, Giorgio Vasari, et participent finalement eux aussi à la dialectique maître/disciple.

Quelle conception de l'éducation développent donc ces auteurs ? Nous verrons d'abord que la relation qui existe entre le maître et son disciple est de type paternel. Le premier repère en général le génie du second, et se substitue ensuite au père biologique. Puis, il conviendra d'examiner le processus de dépassement du maître par son élève, en le mettant en perspective avec la notion de progrès dans l'art.

En amont de la problématique maître/disciple se situe la question plus générale de l'éducation des jeunes artistes et du génie manifesté par ces derniers. Les biographes sont tous très attentifs à ce couple formé par le génie et l'éducation. Ils estiment que les parents doivent veiller à ce que le penchant naturel de leur progéniture soit respecté et ne soit pas contrarié. Dans la Vie de Léonard de Vinci, Giorgio Vasari fait endosser le rôle du bon père à l'oncle du

¹ « Il en sait plus que moi ». Les traductions sont de l'auteur, sauf mention contraire.

jeune artiste, qui est qualifié de « *bonissimo zio* »² dans la mesure où, ayant remarqué le talent du jeune garçon, il l'envoie étudier le dessin chez Andrea del Verrocchio. Vasari a par ailleurs consacré l'introduction de la Vie du sculpteur et architecte Giuliano da Maiano, à ce sujet. Il qualifie de « *maggior pazzia* »³ le fait de forcer un enfant à suivre une voie qui n'est pas la sienne. Le père de Giuliano, qui veut dans un premier temps que son fils se consacre à des études pour devenir notaire, est contraint de constater l'échec de son entreprise et accepte finalement que Giuliano s'adonne à sa passion, la sculpture et l'architecture⁴. Passeri développe pour sa part, dans l'introduction de la Vie de Lanfranco, une réflexion semblable. À partir de l'exemple de Cicéron, qui avait tout mis en œuvre pour que son fils bénéficie d'une excellente éducation scientifique, alors que ce dernier n'aimait guère cette discipline, l'auteur tire une leçon générale : les parents ne doivent pas contraindre leurs descendants à suivre un enseignement qu'ils auraient choisi à leur place. Il explique de manière très pédagogique :

[...] *li padri o altri alli quali spetta l'educatione de fanciulli sono tenuti prima d'incaminarli in nessuna applicatione d'indagare dalle dimostrazioni estrinseche di loro a qual sorte di scienza lo porta il genio per impiegarlo in quella medesima, e devono procurare li maestri migliori di quella alla quale mostrano inclinatione, perche ne ricevono il buon principio fondamentale...*⁵

Passeri distingue ici trois étapes : l'observation puis l'identification du penchant naturel, et enfin le choix du meilleur professeur dans la discipline choisie par l'enfant. L'ensemble repose sur la croyance que tout individu est doté d'une inclination naturelle si forte que l'on peut difficilement la contraindre. C'est le cas, par exemple, de Salvatore Rosa. Son père, qui est architecte, décide que son fils étudiera la grammaire. Mais le jeune Salvatore voit son beau-frère peindre et il est subitement envahi par ce que Passeri désigne le « *prurito di fare anch'egli il pittore* »⁶. Le terme « *prurit* » dénote bien le caractère irrépressible du désir qui s'empare du Napolitain. Cela est confirmé par l'emploi, dans ce même passage, du mot « *genio* » pour qualifier la force irrésistible qui pousse le jeune homme à se diriger vers la peinture. Passeri s'inscrit dans la lignée d'une tradition littéraire et artistique : à partir du début du XVI^e siècle, la question du talent naturel de l'artiste apparaît de manière prégnante. Léonard de Vinci insistait par exemple sur le fait que l'on ne peut enseigner la peinture à ceux qui n'y sont pas portés par la nature. Pietro Aretino défendait également la thèse du génie artistique inné dans une lettre de 1547 : « L'art est un don de l'excellence de la nature, qui nous vient du berceau. »⁷

Mais les auteurs de *Vies* pensent que le génie ne suffit pas pour atteindre l'excellence. Un bon enseignement doit venir consolider, perfectionner le don naturel dont jouit le jeune apprenti. Voici l'*incipit* de la Vie du Dominiquin écrite par Passeri :

² « Oncle très bon ». G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Turin, Einaudi, 1986 [édition de 1550], p. 545.

³ « Très grande folie ».

⁴ G. Vasari, *op. cit.*, p. 330.

⁵ « [...] les pères, ou ceux à qui incombe l'éducation des jeunes, sont tenus, d'abord, de ne les diriger vers aucune application, d'enquêter à partir de leurs manifestations extrinsèques vers quelle sorte de science leur nature les porte, pour ensuite les diriger vers celle-ci, et ils doivent leur trouver les meilleurs maîtres de la science pour laquelle ils penchent, afin qu'ils en reçoivent les enseignements fondamentaux... » G. B., PASSERI, *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. 138.

⁶ « Le prurit de devenir lui aussi peintre ». G. B., PASSERI, *op. cit.*, p. 386.

⁷ Phrase citée par WITTKOWER R. et M., *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduction de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985, p. 81.

*Non si può negare, che gl'alimenti primieri, che si prendono da dotto Maestro con la buona disciplina, siano un saldissimo fondamento, sopra del quale venga stabilita la struttura faticosa d'un ingegno studioso, e la buona educatione sicuramente istruisce li veri dogmi d'operare con intelligenza.*⁸

Les dogmes dont parle Passeri ne sont accessibles que par l'étude. Le talent est certes nécessaire, mais pas suffisant. Cela n'est pas sans rappeler le propos que Vasari tenait dans l'introduction générale de la Vie du peintre Taddeo Gaddi :

*Egli è veramente una utile bella cosa, quando si vede in qualche paese premiata una virtù largamente, et onorato colui che l'ha, perché infiniti ingegni, che talvolta si dormirebbono, eccitati da questo invito, si sforzano con ogni industria non solamente di apprendere quella, ma di venirvi dentro eccellenti, per sollevarsi a qualche buon grado o di onore.*⁹

Le message de Vasari est clair : la reconnaissance dont jouit un artiste ne doit pas l'empêcher de toujours chercher à se perfectionner, au travers de l'étude et du travail. C'est un processus d'émulation : les artistes honorés sont « stimulés » (« *eccitati* ») par les louanges qu'ils reçoivent, et par conséquent ils s'efforcent de progresser davantage dans leur art. Revenons à Passeri. Il va plus loin dans sa réflexion sur le travail et les études : il met en évidence le pouvoir d'éveil, d'illumination que l'éducation peut avoir sur un esprit ignorant. L'auteur romain a une conception plutôt démocratique de l'éducation, puisqu'il ne la réserve pas à ceux qui sont dotés, par nature, d'un talent particulier. Enfin, il insiste sur la nécessité absolue, pour un artiste en devenir, d'avoir à ses côtés un professeur qui ait les capacités intellectuelles et les connaissances suffisantes pour le guider sur le chemin du progrès¹⁰. Sur ce dernier point, le Romain se rapproche de la conception du rapport entre le maître et le disciple que Cennino Cennini a développé au XIV^e siècle, dans le son traité d'art, le *Libro dell'arte* : seul le maître peut transmettre la science manuelle qu'est l'art. Un jeune aspirant peintre, sculpteur ou architecte doit, dans un premier temps, imiter la nature, mais, dans un second temps, il doit absolument passer par l'atelier d'un maître pour apprendre les techniques relatives à son art.

Giovanni Pietro Bellori partage l'opinion de ses prédécesseurs et contemporains à propos du rôle des parents dans l'éducation des jeunes enfants qui manifestent un talent particulier. Bellori tient un discours identique dans la Vie de Guido Reni. Le père du jeune garçon, qui était professeur de musique, fit suivre à son fils des leçons de musique et de grammaire, alors que celui-ci manifestait déjà une inclination naturelle à dessiner et à modeler des figurines. Le peintre Dionigio Calvart repéra fort heureusement le talent de Guido, ce que Bellori commente ainsi : « *cercò di persuadere il padre a non sprezzare sì prezioso dono di natura.* »¹¹ La notion de gâchis, qui apparaît dans le verbe « *sprezzare* », est finalement une conséquence de la « grande folie » dénoncée par Vasari.

⁸ « On ne peut nier que les premiers enseignements que l'on apprend auprès d'un maître érudit, accompagnés de la bonne discipline, constituent un socle très solide, sur lequel s'établit la structure difficile d'un esprit voué à l'étude, et la bonne éducation apprend de façon sûre les vrais dogmes pour travailler avec intelligence. ». R. et M. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 19.

⁹ « C'est vraiment utile et intéressant de voir dans un pays une qualité largement récompensée, et honoré celui qui la détient, parce qu'une infinité d'esprits, qui d'autres fois resteraient endormis, comme ils sont stimulés par cette invitation, s'efforcent avec zèle d'apprendre cette qualité, mais aussi d'atteindre l'excellence, pour s'élever à un degré plus haut ou gagner en honneur. » G. VASARI, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰ G. B., PASSERI, *op. cit.*, Vie de Guido Ubaldo Abatini, p. 234.

¹¹ « Essayà de persuader son père de ne pas gâcher un don si précieux de la nature ». G. P., BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, édition dirigée par Evelina Borea, Introduction de Giovanni Previtali, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1976 p. 488.

Ce passage concernant Guido Reni contient la deuxième étape, fondamentale, dans la problématique maître/disciple : la découverte du talent du jeune artiste par un membre extérieur à la famille. Dans le cas de Reni, c'est le peintre Dionigio Calvart qui endosse ce rôle et qui intervient auprès du père du garçon. Dans les recueils de biographies d'artistes des XVI^e et XVII^e siècles, les anecdotes de ce type sont légion. Giuseppe Cesari, surnommé le Chevalier d'Arpin, aurait ainsi été repéré dès son plus jeune âge par le père Egnazio Danti, alors qu'il peignait à fresque, en cachette, de petits personnages. Il était à ce moment-là employé comme assistant des peintres qui travaillaient au Vatican. Giovanni Baglione insiste, dans le texte, sur la stupéfaction des peintres face au génie du jeune garçon : « [...] *allhora maggiormente si maravigliarono, che da mano così tenera nascesse opera così perfetta, che spirava vivacità con franchezza di colorito sì mirabile, che tutti confusi ne restavano.* »¹² L'étonnement et l'admiration du public averti, signalés par le verbe « *si maravigliarono* » et la formule « *confusi ne restavano* », concerne la jeunesse du Chevalier d'Arpin (« *mano così tenera* »), la maîtrise exceptionnelle dont il fait preuve, ainsi que la perfection de sa réalisation. La surprise des peintres du Vatican, relayée dans un second temps par l'intervention du père Danti, est très certainement inspirée du célèbre passage des *Vies* où Vasari raconte comment Cimabue découvre le génie du jeune Giotto. Ce dernier, qui gardait un troupeau de moutons, avait l'habitude de dessiner alors qu'il n'avait jamais appris les rudiments de cet art. Un jour, Cimabue trouva ce garçon en train de dessiner un mouton sur une pierre plate, à l'aide d'un caillou affûté, et resta stupéfait. Vasari emploie la formule « *grandissimamente maravigliatosi* »¹³, qui est étonnamment proche de celle utilisée par Baglione (« *maggiormente si maravigliarono* ») : le même verbe, « *maravigliarsi* », est précédé dans les deux cas de deux adverbes synonymes. Le *topos* de la découverte du talent naturel par un étranger met en lumière le don quasi divin qui anime le jeune garçon, mais également la précocité du génie de ce dernier. Baglione évoque la « *poca età* » de Giuseppe Cesari, tandis que Vasari écrit à propos de Giotto : « *mostrava in tutti gli atti, ancora fanciulleschi, una certa vivacità e prontezza d'ingegno straordinario ad un età puerile.* »¹⁴

Or, ce talent précoce est bien souvent contrarié, ou du moins n'est pas reconnu, par la famille. Voyons par exemple ce que Baglione raconte au sujet de Domenico Zampieri, surnommé Le Dominiquin. Le jeune garçon fut placé par son père, dès son plus jeune âge, dans une école de grammaire. Un jour, alors qu'il jouait avec ses camarades, il rencontra un homme en train de peindre. Domenico allait régulièrement observer le travail de cet homme, puis s'adonna lui aussi à cet art. Il progressa très vite, au point de faire régulièrement l'école buissonnière pour cultiver son inclination naturelle : « *fuggiva nondimeno le scuole, per trovarsi là, dove il dipingere essercitavasi.* »¹⁵ Une fois de plus, Baglione reprend à son compte un élément narratif présent dans les *Vies* de Vasari, et notamment dans la biographie de Cimabue. On y lit en effet : « [...] *per il che Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, si fuggiva spesso da la scuola e tutto il giorno stava a vedere lavorare que' maestri [greci].* »¹⁶ Les similitudes sont évidentes. Elles portent sur la situation : deux

¹² « [...] Alors ils furent extrêmement stupéfaits de voir que d'une main aussi jeune pouvait naître une œuvre aussi parfaite, emplie d'une vivacité et de couleurs franches si admirables, que tous en étaient ébahis. » G. 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. 270.

¹³ « Grandement stupéfait ». G. VASARI, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ Il « faisait preuve, dans tous ses gestes, encore enfantins, d'une certaine vivacité et rapidité d'esprit extraordinaires pour ce très jeune âge. » G. VASARI, *ibidem*, p. 118.

¹⁵ « Il s'enfuyait de l'école pour être là où il pratiquait la peinture. » G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 283.

¹⁶ « [...] C'est pourquoi Cimabue, alors qu'il avait commencé à pratiquer cet art qui lui plaisait, s'enfuyait souvent de l'école et allait voir travailler ces maîtres [grecs]. » G. VASARI, *op. cit.*, p. 104.

jeunes garçons, insatisfaits de l'enseignement qu'ils reçoivent, s'échappent de l'école pour aller observer le travail d'artistes. Eux-mêmes deviendront par la suite de grands peintres. Ce motif de la fuite de l'école est révélateur d'un autre thème corrélatif déjà évoqué : les parents ne doivent en aucun cas contrarier l'inclination naturelle de leur enfant en leur faisant suivre un enseignement que celui-ci n'aurait pas choisi. Fort heureusement pour Le Dominiquin, son frère, qui apprenait l'art de la peinture, repéra son talent et l'emmena avec lui suivre les leçons de son maître.

Voyons maintenant, dans le recueil de Bellori, le rôle que joua le peintre français Quentin Varin auprès du jeune Poussin. Ce dernier avait bien évidemment été destiné à des études de lettres par son père, mais manifestait un talent particulier pour le dessin. Bellori suit le schéma de la parabole du mauvais père et de l'artiste découvreur de talent qui intervient et sauve le futur peintre d'un destin malheureux. Il écrit :

In vano il maestro, in vano il padre procuravano rimuoverlo da questa inclinazione, nella quale pareva che consumasse il tempo senza profitto. Ma trovandosi all'ora in Andeli Quintino Varino pittore di molto merito, e facendo riflessione al genio favorevole del giovine, l'inanimi a proseguire, e tirarsi avanti con lo studio, promettendogli il più felice esito nell'arte. [...] Alle parole di costui stimolato Niccolò, non gli parendo più di aspettare, già pervenuto all'età di anni diciotto, fuggì di casa occultamente, senza saputa del padre, e trasferissi à Parigi ad apprendere l'arte.¹⁷

Tous les éléments du motif de la découverte du don naturel d'un enfant sont présents dans cet extrait. Le pouvoir quasi surnaturel du talent du garçon, qui résiste aux pressions de son entourage, est mis en relief stylistiquement par la répétition, en début de phrase, de l'expression « *in vano* ». Les deux figures antithétiques du mauvais père et du bon peintre sont par ailleurs au cœur du récit de Bellori. Le père est chargé de tous les défauts : il ne comprend pas le génie de son fils ; pis, il tente de le dissuader de peindre. Il représente finalement un obstacle au développement de l'inclination naturelle de Nicolas Poussin. Celui-ci finit donc par quitter la maison familiale sans prévenir son père. Ce détail a une valeur symbolique : il sous-entend que le chef de famille aurait peut-être pu entraver la fuite de son fils. Ce dernier s'affranchit ainsi de la tutelle paternelle qui était un frein à l'éclosion de son génie artistique. À l'inverse, Quentin Varin joue le rôle du peintre qui incite l'artiste en devenir à poursuivre avec assiduité son travail et surtout à étudier l'art. Il est même le porte-parole d'un message quasi prophétique, puisqu'il prédit au jeune Poussin une brillante carrière artistique. Cette fonction peut en outre être remplie par un amateur d'art ou un mécène. Le talent de Lanfranco est ainsi repéré par le Comte Scotti qui résidait dans la ville de Plaisance, chez qui le jeune garçon exerçait le métier de page. Le Comte est investi de toutes les qualités. Sa gentillesse et son intelligence sont exprimées au travers du superlatif « *humanissimo* »¹⁸. Il rassure le jeune homme apeuré, l'encourage à continuer de peindre, et joue un rôle actif dans son apprentissage en le faisant entrer dans l'atelier d'Augustin Carrache. Une autre constante du *topos* de la découverte du génie apparaît ici : celle-ci a presque toujours lieu de manière inopinée. Bellori le souligne dans ce texte par le participe passé absolu « *sopraggiunto* »¹⁹. Or, Cimabue surprit Giotto en train de dessiner également

¹⁷ « En vain son professeur, en vain son père tentaient de l'écarter de cette inclination, dans laquelle il semblait perdre son temps. Mais Quentin Varin se trouvait alors à Andelys, un peintre de grand talent, qui, voyant d'un bon œil le don du jeune garçon, l'incita à poursuivre sur cette voie et à progresser grâce aux études, en lui assurant le plus heureux dénouement dans le monde de l'art. [...] Nicolas fut stimulé par ces paroles, et, ne supportant plus d'attendre, il quitta secrètement sa maison à l'âge de dix-huit ans, sans que son père ne le sache, et se rendit à Paris pour apprendre les rudiments de l'art. » G. P. BELLORI, *ibidem*, p. 408.

¹⁸ « Très humain ». G. P. BELLORI, *ibidem*, p. 366.

¹⁹ « Étant arrivé brusquement ». G. P. BELLORI, *ibidem*, p. 366.

par hasard, lors d'un voyage qui lui fit quitter Florence. De même, Giovanni Baglione rapporte comment le père Egnazio Danti, repéra le talent du Chevalier d'Arpin alors qu'il se cachait pour peindre à fresque des figurines. Tous ces exemples tirés de quelques biographies des *Vies* sont donc la preuve que les biographes s'inscrivent dans la tradition des recueils de *Vies* d'artistes qui avaient coutume de mettre en valeur le don exceptionnel et la précocité du génie des artistes en devenir. Ainsi, celui qui découvre le génie de ces jeunes garçons et qui, dans certains cas, devient leur maître, se substitue au père biologique et devient un « *père magnifié* »²⁰. (Kris et Kurz).

Dès lors, ce nouveau père, bienveillant et formateur, ne saurait entretenir une relation conflictuelle avec son jeune disciple. Tandis que les rivalités et querelles entre artistes ou entre disciples sont largement relatées par les biographes, on ne trouve pratiquement aucune mention de telles relations entre un élève et son professeur. Une seule exception mérite qu'on s'y intéresse brièvement : le cas de Bernin, le maître du Baroque romain, dans le recueil de Giovanni Battista Passeri. L'auteur brosse un portrait machiavélique du sculpteur et architecte dans la Vie de son disciple, le peintre Guido Ubaldo Abatini. Il présente la relation entre le jeune apprenti et le professeur comme identique à celle d'un esclave avec son maître. La métaphore est claire : Guido « *pareva uno schiavo comprato alla catena* »²¹. Le jeune Abatini est contraint de rester dans l'ombre du très puissant Bernin.

Le couple maître/disciple connaît toutefois une évolution inéluctable dans toutes les *Vies* d'artistes : l'élève s'affranchit de la tutelle de son professeur. Cet affranchissement, cette prise de distance, se manifeste de deux façons différentes.

La première est à relier à la théorie et à la pratique artistique. En effet, alors que dans un premier temps le jeune apprenti imite les œuvres des Antiques ou de ses illustres prédécesseurs, peint, sculpte, dessine en imitant la manière de son maître, dans un deuxième temps, et alors qu'il a progressé, il doit se tourner vers la nature, qui doit devenir sa principale source d'inspiration. Les biographes appuient souvent leur argumentation sur une anecdote issue de l'*Histoire naturelle* (XXXIV,61) de Pline l'Ancien : à un groupe d'hommes lui demandant de citer un maître parmi ses prédécesseurs, le peintre grec Eupompe de Sicyone aurait répondu qu'il avait la nature pour modèle et non pas l'œuvre d'un artiste (« *Naturam ipsam imitandam esse, non artificem* »). La maxime simplifiée « *Naturam imitandam esse* », qui est reprise par les biographes des XVI^e XVII^e siècles, signale que le modèle de la nature a remplacé celui d'artistes antérieurs et donc de maîtres potentiels. En fonction de leur conception de l'art, les auteurs adhèrent totalement ou partiellement à la maxime d'Eupompe. Vasari, par exemple, choisit un compromis : le jeune artiste doit parvenir à imiter et la manière d'un maître et la nature²². Quant à Bellori, c'est sûrement parce qu'elle unit le rejet de la tradition et la primauté accordée à la nature qu'il invoque la maxime d'Eupompe comme le trait distinctif du projet réaliste de Caravage²³.

La deuxième manifestation de la prise de distance du jeune artiste par rapport à son maître est la plus fréquente et celle que les biographes relatent de façon récurrente : avec le temps, le disciple parvient au même niveau que son professeur et va même le dépasser. Ce type de récit apparaît évidemment dans les *Vies* vasariennes et participe de la dynamique de progrès qui est au cœur de la conception de l'histoire de l'art développée par Vasari. Ses successeurs romains ont peu repris ce motif de dépassement dans la mesure où leurs ouvrages

²⁰ KRIS E. et KURZ O., *La légende de l'artiste* [1934], traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2010, p. 46.

²¹ « Semblait être un esclave acheté avec sa chaîne ». G. B. PASSERI, *op. cit.*, p. 235.

²² Voir l'introduction de la Vie de Mino, sculpteur originaire de Fiesole. G. VASARI, *op. cit.*, p. 422.

²³ G. P. BELLORI, *op. cit.*, p. 202-203.

n'ont pas de réelle dynamique de progrès, à l'exception des *Vies* de Bellori. Concentrons-nous donc sur l'ouvrage du Toscan et rappelons que l'édition de 1550 des *Vies* est bâtie sur une charpente complexe, constituée par une conception du progrès de l'art vers la perfection, celle-ci étant incarnée par Michel-Ange. Selon Vasari, l'histoire de l'art est cyclique et repose sur deux schémas distincts mais qui interagissent : une succession de cycles (rythmés en trois temps : apogée, décadence et renaissance), et, au sein de chaque cycle, une triple évolution, symbolisée par les trois âges de la vie humaine (la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse). Dans son ouvrage, le Toscan présente l'évolution ascensionnelle d'un seul cycle, celui qui s'étend du *Trecento* au *Cinquecento*. Le premier âge, correspondant au XIV^e siècle, constitue la renaissance de l'art, grâce au travail de Cimabue et de Giotto ; le second incarne la maturité acquise par les artistes du XV^e siècle (Brunelleschi, Masaccio, Donatello en sont les figures marquantes pour chacun des trois arts). Enfin, le troisième âge – le XVI^e siècle – voit se réaliser la « perfetta maniera », grâce à des artistes comme Léonard de Vinci, Raphaël, et bien sûr Michel-Ange, point d'orgue du recueil. À la manière d'un architecte bâtissant un escalier monumental, Vasari conduit le lecteur d'étage en étage (les biographies), par paliers successifs (les trois âges), jusqu'au niveau supérieur où trône le divin Michel-Ange²⁴.

Le verbe « *passare* » et sa variante « *avanzare* »²⁵, qui indiquent tous deux le dépassement de l'enseignant par son disciple, sont un leitmotiv du recueil de Giorgio Vasari. On ne saurait recenser les innombrables occurrences de ces verbes dans la prose vasarienne. Disons que ce motif apparaît dès le premier âge, et s'accroît lors du passage au deuxième et troisième âge. Dans la Vie de Cimabue, la célèbre citation des vers de Dante (*Purgatoire*, chant XI) est une illustration du motif de dépassement :

*Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido
Sì che la fama di colui oscura*²⁶

Puis, quelques pages plus loin, dans la Vie de Stefano, peintre florentin disciple de Giotto, on lit qu'après le décès de ce dernier Stefano « *lo avanzò di maniera, d'invenzione e di disegno.* »²⁷ Les verbes « *avanzare* » et « *passare* » reviennent ensuite constamment au fil du texte, pour marquer les grandes étapes du progrès de l'art jusqu'à la perfection incarnée par Michel-Ange. Dans la Vie de Raphaël, les étapes marquant la relation maître/disciple sont bien identifiées. Après un certain temps d'apprentissage, Raphaël imite la manière du Pérugin au point qu'on ne sait distinguer l'œuvre de l'élève de celle de son professeur : « *i suoi ritratti non si conoscevano da gli originali del maestro.* »²⁸ Ensuite, lorsque Raphaël réalise le *Mariage de la Vierge*, Vasari indique que le pas a été franchi : « [...] *passando la maniera di Pietro* »²⁹. Enfin, le récit de l'apprentissage de Michel-Ange, du moins dans sa version de 1550, recèle lui aussi les deux étapes repérées dans la Vie de Raphaël. Le jeune Michel-Ange est le plus doué des disciples de Domenico Ghirlandaio et il égale le talent de ce dernier. Puis, au hasard d'une anecdote, Vasari met en lumière le génie de Michel-Ange, reconnu par Ghirlandaio. Alors que celui-ci travaille dans la chapelle de l'abside de Santa Maria Novella à Florence, Michel-Ange dessine l'échafaudage sur lequel travaille son maître. On lit : « [...] *visto il disegno di Michele Agnolo, disse : « Costui ne sa più di me » ; e rimase sbigottito*

²⁴ Voir V. MÉRIEUX, « La terza età des Vies de Vasari : dynamiques fondamentales et étayages », in *Chroniques italiennes*, n°1 série Web, spécial concours 2001-2002, Université de la Sorbonne Nouvelles-Paris III.

²⁵ « S'épasser », « surpasser ».

²⁶ « Cimabue crut, dans la peinture, / tenir le champ, et Giotto à présent a le cri, / si bien que la gloire de l'autre est obscure. » (traduction de Jacqueline Risset). G. VASARI, *op. cit.*, p. 107.

²⁷ « Le dépassa quant à la manière, l'invention et le dessin. » G. VASARI, *ibidem*, p. 130.

²⁸ « Ses portraits se confondaient avec les originaux de son maître ». G. VASARI, *ibidem.*, p. 612.

²⁹ « dépassant la manière de Piero ». G. VASARI, *ibidem*, p. 612.

*della nuova maniera e della nuova imitazione [...]»*³⁰. Le style révolutionnaire de Buonarroti laisse parfois son professeur, qui, vaincu par un tel génie, prononce, selon Vasari évidemment, cette phrase devenue célèbre (« *Costui ne sa più di me* ») et qui symbolise la fin de la relation paternelle qui lie le maître à son disciple.

Au terme de ce parcours, on constate que le rapport entretenu entre un artiste en devenir et un artiste accompli qui délivre son savoir est au cœur des recueils de Vies d'artistes, et ce dès le XVI^e siècle, avec Giorgio Vasari, et jusqu'au XVII^e siècle avec ses successeurs romains. La récurrence de cette thématique, et en particulier les motifs de la découverte du génie par un membre extérieur de la famille et celui du dépassement du maître par son disciple sont en réalité des *topoi* caractéristiques de la littérature qui existait bien avant que Vasari ne publie son recueil de biographies en 1550. Dans leur étude intitulée *La légende de l'artiste*, Ernst Kris et Otto Kurz démontrent, exemples à l'appui, que l'Antiquité a légué à la tradition moderne une série de lieux communs, d'anecdotes et de légendes stéréotypées, qui sont devenus des constantes thématiques que l'on retrouve dans les biographies de la Renaissance et des siècles suivants. La récurrence de ces *topoi* devient dès lors un gage d'authenticité. Consciemment ou non, chaque auteur de recueil de Vies empruntait des thèmes à d'anciens écrits, récits mythiques ou histoires sacrées. Les principales sources sont les différents ouvrages biographiques participant de la tradition héroïque des *De viris illustribus*, qu'il s'agisse des *Vies parallèles* de Plutarque ou des *Vies des douze Césars* de Suétone, mais également l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, qui relatent diverses anecdotes en relation avec le monde des artistes.

La découverte du jeune génie par un mentor, qui se substitue alors au père biologique, est un des *topoi* les plus répandus des Vies d'artistes. Les auteurs de l'essai le qualifient de « *motif mythologique* », faisant ainsi de ce thème l'élément d'un ensemble plus vaste, constitué de mythes propres au monde de l'histoire de l'art. Les héros de ces récits représentent l'artiste-type, ou l'image de l'artiste intéressant l'historien. Le *topos* de la manifestation précoce du génie appartient à cette mythologie artistique : il désigne le caractère inné du don et la prédestination de l'artiste, fondement de la conception du génie. Il rapproche la biographie de l'artiste de la biographie de l'homme divin, genre de l'Antiquité tardive qui fut à l'origine de l'hagiographie.

³⁰ « [...] Ayant vu le dessin de Michel-Ange, il dit : « il en sait plus que moi » ; et il resta stupéfait face à cette nouvelle manière et cette nouvelle imitation [...] ». G.VASARI, *ibidem.*, p. 812.