



HAL
open science

Les Vite de G. P. Bellori (1672) entre valorisation et dispersion du patrimoine vasarien

Ismène Cotensin

► **To cite this version:**

Ismène Cotensin. Les Vite de G. P. Bellori (1672) entre valorisation et dispersion du patrimoine vasarien. La réception des Vite de Giorgio Vasari en Europe (XVIe-XVIIIe siècles), Pascale Dubus; Corinne Lucas-Fiorato, Oct 2011, Paris, France. hal-01407647

HAL Id: hal-01407647

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01407647>

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.

LES *VITE* DE GIOVANNI PIETRO BELLORI (1672) : ENTRE VALORISATION ET DISPERSION DU PATRIMOINE VASARIEN

Ismène COTENSIN

Dans la conclusion de 1568 des *Vite*, Giorgio Vasari s'adresse à ses confrères artistes et laisse entendre que des successeurs éventuels pourraient écrire la suite de son ouvrage : « chi scriverà il rimanente di questa istoria potrà farlo con più grandezza e maestà »¹. Cette phrase révèle l'optimisme final qui anime la seconde édition des *Vite* : la confiance en un avenir glorieux pour les arts.

Giovanni Pietro Bellori est l'un de ceux qui exauce le vœu de Giorgio Vasari. Figure centrale de la Rome artistique du XVII^e siècle, réputé pour son érudition et ses nombreuses publications sur les monnaies et les médailles antiques, Bellori a exercé plusieurs charges prestigieuses, dont celles de conservateur des Antiquités pour la cour papale, premier recteur de l'Académie de Saint-Luc, et antiquaire et gardien de la collection de médailles de la reine Christine de Suède. Bellori nous intéresse particulièrement parce qu'il est l'auteur du recueil de Vies d'artistes intitulé, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, publié à Rome en 1672, soit un siècle après l'édition Giuntina.

Bellori entretient un rapport ambigu avec Vasari : dans l'Avis au lecteur, il affirme vouloir prendre ses distances avec Vasari et, dit-il, tous ceux qui ont fait un éloge exagéré des Florentins et des Toscans. En ne sélectionnant que douze artistes pour composer son recueil, Bellori rompt également avec la dimension presque encyclopédique des *Vite* de Vasari. Néanmoins, l'ouvrage de cet auteur romain reste empreint du paradigme établi un siècle plus tôt. C'est à travers l'étude de la genèse des *Vite*, de la vision historique de Bellori et enfin de sa méthode descriptive, que l'on abordera cette tension permanente qui anime son œuvre.

LA GENÈSE DES *VITE*

Giovanni Pietro Bellori se distingue de Giorgio Vasari par le fait qu'il n'est pas un artiste peintre. Il est un amateur d'art et un collectionneur qui mène carrière dans la sphère politique et artistique romaine. Il côtoie également de près les artistes, en particulier Nicolas Poussin, avec qui il entretient une amitié fidèle.

Le projet de Bellori naît très probablement de la publication, en 1642, des *Vite* de Giovanni Baglione et de la réédition, en 1647, du recueil de Giorgio Vasari à Bologne. Certains spécialistes, comme Adriana Arfelli², pensent même que, au tout début, Bellori aurait conçu son livre comme une suite de l'œuvre du Toscan. Plusieurs preuves semblent conforter cette thèse : d'une part la présence d'une chanson dédicatoire écrite par le jeune Bellori pour la nouvelle édition des *Vite* de Vasari, d'autre part le propos tenu par l'éditeur, Carlo Manolessi, dans son introduction. Celui-ci écrit que, à sa demande, un écrivain talentueux va « continuare queste Vite dall'anno 1567 in cui termina il Vasari sino ai tempi presenti ». En outre, on sait que dès 1645 Bellori envoie à Francesco Albani une biographie du Caravage. Dans sa lettre, il explique au peintre qu'il a entrepris d'écrire des *Vite* « tutto timido, per haver innanzi il Vasari che ha scritto così bene »³.

Vers 1650, Bellori envisage donc d'écrire une suite à l'ouvrage de Vasari. Ce n'est qu'à la mort de Francesco Angeloni, son mentor, et sous l'influence de Poussin, que l'auteur change d'optique. Il reste une trace de ce projet initial : la présence incongrue de deux artistes de la fin

¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, commentaires de Rosanna Bettarini et de Paola Barocchi, Florence, Sansoni, 1966, p. 176.

² Adriana Arfelli, « Introduction » dans Carlo Cesare Malvasia, *Vite di Pittori Bolognesi (appunti inediti)*, Bologne, 1961, p. XVI.

³ Cité par Tomaso Montanari, « Bellori trent'anni dopo », dans Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Turin, Einaudi, 2009, p. 687.

du XVI^e siècle, Federico Barocci et Domenico Fontana. Barocci est même le seul artiste des *Vite* du Romain à avoir été cité par Vasari, dans la Vie de Taddeo Zuccheri, comme un jeune peintre prometteur. Barocci serait ainsi le pont entre les deux recueils, celui qui ferait passer du troisième et au quatrième âge des arts. Dans la deuxième phase du projet, la structure historico-chronologique devient plus internationale, puisque Bellori intègre des artistes flamands, et bien sûr le Français Poussin à sa sélection d'artistes. Toutefois, les rumeurs d'une suite des *Vite* de Vasari continuent de circuler, au point que Bellori est contraint de préciser dans une lettre adressée à Carlo Roberto Dati en 1668 que « le Vite de' Pittori che io vado scrivendo non sono queste né di Romani né d'altra particolar regione, ma ne ho scelti alcuni pochi secondo il mio debile giudizio ». En refusant d'ancrer son ouvrage dans la sphère romaine, Bellori prend ses distances avec la littérature régionaliste italienne qui a fleuri au cours du XVII^e siècle en Italie.

L'Avis au lecteur constitue le texte de référence pour comprendre les postulats sur lesquels reposent les *Vite*. Bellori y décrit, de manière rigoureuse et méthodique, les buts qu'il s'est fixés, les méthodes qu'il va employer, et sa position par rapport à ses prédécesseurs. Dans un premier temps, Bellori critique les auteurs de recueils de Vies d'artistes qui l'ont précédé, essentiellement Vasari et Baglione : ils auraient accumulé une trop grande masse de biographies. Par conséquent, leurs ouvrages ont été noyés sous un flot de notices, ce qui a nui à leur qualité. Le recueil de Baglione contient par exemple près de deux cents biographies, contre douze pour celui de Bellori. Ce dernier décide de construire son ouvrage sur un double principe de sélection : il va non seulement choisir un nombre restreint d'artistes, mais il va de surcroît ne décrire que quelques-unes de leurs réalisations. Sa méthode de description est claire : il s'agit d'une observation précise et rigoureuse des œuvres. L'intention de Bellori est à la fois simple et modeste : il veut être le « semplice traduttore »⁴ des tableaux, sculptures et bâtiments qu'il a vus. Pour expliquer au lecteur sur quels critères repose son principe de sélection, il emprunte à Suétone un passage de la vie de Jules César. Lors de la campagne victorieuse en Égypte, l'empereur aurait visité à Alexandrie le tombeau d'Alexandre le Grand et lui aurait rendu un hommage particulier en déposant une couronne et des fleurs sur son gisant. Puis, quand on lui proposa de se rendre sur les tombes des Ptolémées, César aurait refusé, en prétextant qu'il acceptait volontiers de voir un roi, mais pas de contempler des morts. Cette anecdote illustre l'intention première de Bellori : sélectionner de manière qualitative les artistes présentés dans son ouvrage, car les trois arts, comme la poésie, ne souffrent pas la médiocrité, mais uniquement l'excellence. Alors que Vasari avait composé un vaste panorama des artistes qui ont contribué de manière plus ou moins décisive, pendant trois grandes époques, au perfectionnement des arts, Bellori ne veut préserver de l'oubli que les éminents représentants des arts. Bien plus, Bellori tire une leçon de l'histoire relatée par Suétone. Il explique :

Quelli certamente che col mezzo delle lettere, si propongono di toglier dal sepolcro e di consacrare al pubblico la memoria de gli uomini, debbono prendere insegnamento dalla risposta del saggio principe, e rappresentare alla vista non cadaveri ed ombre, ma le vive immagini di coloro che degni sono di durare celebri ed illustri⁵.

Deux informations capitales émergent de ce passage. D'abord, la volonté de la part de Bellori d'ôter les grands artistes des griffes de la mort et de l'oubli. La référence au « sepolcro » et à la « memoria » fait écho aux paroles de Vasari, qui évoquait à la fois les « ingiurie delle morte e del tempo » et la « memoria degli artefici più celebrati »⁶ dans son ouvrage. Bellori apparaît donc comme un héritier du Toscan qui cherche à rendre hommage aux artistes les plus célèbres de son temps. Le second élément à signaler concerne la forme que doit prendre, pour Bellori, cet hommage. L'auteur entend évoquer la mémoire des illustres artistes de façon vivante. Son discours est soutenu par un jeu lexical qui repose sur l'opposition entre les morts et les vivants, l'obscurité et la clarté. Les artistes sélectionnés sont proposés au lecteur non plus comme des cadavres et des ombres, mais comme des images vivantes à valeur intemporelle. Bellori définit

⁴ Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* [1550], Turin, Einaudi, 1986, respectivement p. 915 et p. 17.

ainsi la nature de son ouvrage : ses *Vite* sont le panthéon des artistes les plus illustres du Seicento.

Par ailleurs, Giovanni Pietro Bellori s'inspire de Giorgio Vasari pour l'organisation des douze biographies. On peut en effet considérer que la succession des artistes suit une logique de progrès vers la perfection. Contrairement à son prédécesseur, Bellori ne fait pas apparaître de sections nettes, correspondant à de grands moments de l'histoire de l'art. Dans ses *Vite*, il revient au lecteur de jouer un rôle actif afin d'établir des connexions entre les artistes et de déterminer des étapes fondatrices dans l'histoire de l'art contemporain. Cinq groupes se détachent aisément du recueil. Le premier définit la fondation de la peinture moderne, grâce à l'intervention d'Annibal et d'Augustin Carrache. Le second représente un léger retour en arrière, car il lie trois artistes qui ont chacun innové à leur façon mais n'ont pas atteint, aux yeux de l'auteur, la perfection de l'art des Carrache. Il s'agit de l'architecte Domenico Fontana, et des peintres Federico Barocci et Caravage. Le troisième groupe est constitué d'une triade flamande : Rubens, Van Dyck, et Duquesnoy ont brillamment contribué au développement de l'art moderne au XVII^e siècle. La consolidation des principes établis par les Carrache est en outre assurée par leurs disciples, qui forment le quatrième groupe : trois artistes émiliens venus travailler à Rome, Le Dominiquin, Lanfranco, et L'Algarde, ont ainsi permis le développement d'une peinture et d'une sculpture d'un grand classicisme. Dans cette perspective, le recueil de Bellori s'achève, comme celui de Vasari, sur une figure unique qui est le point culminant de l'ouvrage : Nicolas Poussin jouerait donc, dans les *Vite* du Romain, le rôle de Michel-Ange dans l'édition de 1550 des *Vite* du Toscan. L'art du peintre français serait perçu par Bellori comme l'acmé de la peinture moderne du Seicento.

Cette interprétation de la structure du recueil de Bellori a été récemment remise en question et critiquée par Tomaso Montanari, qui affirme que les *Vite* ne reposent pas sur cette structure ascensionnelle. Annibal Carrache serait à la fois le fondateur du quatrième âge et son point culminant. Dans le texte, on trouve en effet une profusion de superlatifs et de tournures élogieuses pour qualifier l'art d'Annibal, et la Galerie Farnèse demeure pour Bellori la plus belle réalisation picturale, voire artistique, du XVII^e siècle. Les onze autres artistes présents dans le recueil ne parviennent pas à égaler la complétude de l'art d'Annibal Carrache. Chacun excelle, mais dans un seul domaine, comme le traitement de la couleur pour Caravage, ou le dessin et l'expression pour le Dominiquin. Nicolas Poussin, quant à lui, manifeste son talent dans « l'invention de l'histoire et dans la beauté des formes », mais rien dans le texte ne semble indiquer sa supériorité par rapport à Annibal Carrache. La position finale de la biographie du peintre français s'expliquerait donc simplement, selon Montanari, par la date de son décès.

La thèse de Montanari, plutôt convaincante, car s'appuyant sur une lecture précise du texte des *Vite*, permet donc d'affiner le rapport entretenu entre Bellori et Vasari. Bellori reprend bien la logique évolutionniste mise en place par son prédécesseur, puisqu'il décrit la renaissance des arts après une période de décadence (le maniérisme), mais son recueil ne repose pas sur un mouvement ascensionnel.

LA CONCEPTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

La confrontation de la vision historique des deux auteurs est révélatrice : Bellori est un héritier apparemment fidèle au modèle élaboré par son prédécesseur, mais un héritier critique, qui adopte un point de vue divergeant sur plusieurs points.

L'élément le plus évident que Bellori emprunte à Vasari est sa conception du progrès de l'art. Tomaso Montanari a même qualifié la vision historique de Bellori de « néo-vasarienne »⁷. Annibal et Augustin Carrache jouent le rôle de Cimabue et de Giotto chez Vasari : ils ont permis la renaissance de la peinture, à la fin du XVI^e siècle pour les premiers, au XIV^e siècle

⁷ Tomaso Montanari, *op. cit.*, p. 694.

pour les seconds. Bellori estime que les Carrache ont sauvé la peinture de la décadence, dans laquelle elle avait sombré avec le maniérisme. Il construit son recueil sur l'apparition de figures christiques venues sauver le monde de l'art. Annibal est ainsi comparé au Rédempteur envoyé par Dieu sur la Terre : l'arrivée d'Annibal est l'œuvre de Dieu, comme l'apparition de Cimabue et de Michel-Ange l'avait été dans l'ouvrage de Vasari. La description de la situation de la peinture avant les Carrache prend des allures apocalyptiques, comme c'était le cas au début de la Vie de Cimabue.

Bellori reprend donc le mythe du renouveau, et l'allie à une version particulière de la fameuse légende de la découverte du génie très utilisée par Vasari. L'épisode le plus célèbre est celui mettant en scène le jeune berger Giotto qui révèle ses dons pour le dessin à Cimabue. Bellori rapporte comme preuve du talent d'Annibal une histoire plus complexe, plus dramatique, mais qui repose sur les mêmes principes. À l'occasion d'un voyage en compagnie de son père, celui-ci est attaqué par des voleurs. Le jeune Annibal aurait alors dessiné de mémoire l'allure des agresseurs avec un réalisme tel que ceux-ci purent être identifiés et que son père récupéra ses biens dérobés. Ces capacités d'imitation prometteuses d'Annibal expliquent et illustrent la théorie de Bellori : par l'étude des grands maîtres du XVI^e siècle, Annibal Carrache est parvenu à une synthèse de l'idée et de la nature, ce qui fait de lui le rédempteur de la peinture et aussi le guide de ses successeurs.

Bellori prend cependant ses distances avec Vasari. Il revisite en effet l'histoire de la renaissance des arts depuis le XIII^e jusqu'au XVII^e siècles en prenant pour centre Rome, et non plus Florence. Bellori entend démontrer dans son ouvrage que c'est Rome la capitale des arts, et ce depuis des siècles. La phrase qui ouvre la Vie d'Andrea Sacchi⁸ est exemplaire : « In ogni tempo nella città di Roma si sollevarono uomini eccellentissimi nella pittura, scoltura ed architettura, i quali onorarono tutte tre queste arti »⁹. À partir de cette déclaration liminaire, l'auteur s'emploie à une réécriture de l'histoire de l'évolution des arts en Italie en prenant Rome pour centre de la renaissance et du progrès de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Cette position *a priori* pro-romaine et anti-toscane doit toutefois être nuancée. En effet, Bellori est aussi celui qui écrit au célèbre bibliothécaire florentin Antonio Magliabechi que « li principii di quest'arte, et anche delle lettere risorte, se deono a Firenze e alla Toscana »¹⁰. Comment interpréter ces déclarations contradictoires ? La concession faite au primat florentin et toscan a en réalité un but : servir la cause romaine. En acceptant le rôle majeur qu'a joué Florence pendant les deux premiers âges décrits par Vasari, mais aussi celui de Rome comme lieu décisif du troisième âge, Bellori prépare ainsi le triomphe de Rome dans le quatrième âge.

Enfin, Bellori ouvre une polémique à l'encontre de son prédécesseur. Elle concerne l'influence que Michel-Ange aurait exercée sur Raphaël, et qui a été soutenue par Vasari. Bellori part du principe que Buonarroti n'a jamais atteint le niveau des sculpteurs antiques. Il s'oppose à Vasari dans un texte intitulé « Se Raffaello ingrandì e migliorò la maniera, per aver veduto l'opere di Michel'Angelo »¹¹. Selon le Toscan, les fresques de Michel-Ange présentes dans la Chapelle Sixtine auraient joué un rôle crucial dans l'évolution de la manière de Raphaël. Bellori adopte au contraire une position en faveur du peintre d'Urbino. Il va même jusqu'à établir, dans les *Vite*, une sorte de filiation idéale entre la perfection de l'art de Raphaël, sa restauration par Annibal Carrache, son avancée avec le Dominiquin, et sa perfection avec Poussin. L'idéal de beauté classique rend Raphaël supérieur à Michel-Ange.

⁸ Bellori ajoute le sous-titre « première partie » à son livre, indiquant ainsi qu'il a l'intention de publier un second volume. Le manuscrit des Vies de Guido Reni, d'Andrea Sacchi et de Carlo Maratta a en effet été retrouvé après sa disparition. L'édition des *Vite* dirigée par Evelina Borea et publiée chez Einaudi en 1976 (réédition en 2009) est la première qui propose en appendice les Vies de ces trois artistes.

⁹ Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 535.

¹⁰ Cité par Tomaso Montanari, *op. cit.*, p. 710.

¹¹ Texte publié dans Giovanni Pietro Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina*, Rome, Stamperia De Romanis, 1821.

LES DESCRIPTIONS D'ŒUVRES D'ART

L'élément qui constitue le point d'orgue du recueil de Bellori et qui le distingue très nettement de ses prédécesseurs, y compris Vasari, reste ses descriptions d'œuvres d'art. Dans un commentaire désormais célèbre, publié dans le *Giornale de' letterati* en date du 23 juin 1673, on lit :

[Bellori] non s'è contentato di riferir semplicemente, come gli altri, i quadri, e pitture da loro fatti, ma con modo nuovo li descrive figura per figura, parte per parte, vi fa sopra riflessioni erudite, e ne spiega l'allegorie, e le favole¹².

L'auteur met en lumière ce qu'il considère comme la principale nouveauté de l'ouvrage du Romain : la technique de description d'œuvre d'art fondée sur une approche méthodique et érudite. Non seulement Bellori analyse et décrypte la signification des sujets représentés, mais il révèle également à ses lecteurs les qualités spécifiques de chacun des douze artistes qu'il a sélectionnés.

En plaçant au centre des notices biographiques la description d'une œuvre d'art, Giovanni Pietro Bellori renoue avec une tradition rhétorique issue de l'Antiquité classique : l'*ekphrasis*. Les *Eikones* de Philostrate le Jeune ont d'ailleurs constitué l'une des sources d'inspiration de Bellori. L'écrivain romain partage avec l'auteur grec la conviction que la fonction de l'art est de représenter l'action et les émotions humaines. Toutefois, l'*ekphrasis* est portée par Bellori à un degré de systématisation et de perfection sans précédent. La théorie humaniste de la peinture perçue comme poésie muette est au fondement de la méthode descriptive élaborée par le Romain. Ce dernier entend, par conséquent, appliquer à l'art figuratif les catégories de la rhétorique classique. L'autre origine de sa méthode est à rechercher parmi certaines descriptions de tableaux publiées en Italie au XVII^e siècle (description de la *Vénus endormie* d'Annibal Carrache rédigée par Monseigneur Giovanni Battista Agucchi en 1602, et la description de la coupole décorée par Lanfranco à Sant'Andrea della Valle, écrite entre 1627 et 1628 par Ferrante Carlo).

Bellori expérimente cette nouvelle méthode de description dans deux textes antérieurs à la rédaction des *Vite*. Il s'agit de l'*Argomento della Galleria Farnese* (1657) et de la *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* (publiée de manière posthume entre 1695 et 1696 mais largement achevée avant 1670). Pour la *Descrizione*, Bellori s'appuie à la fois sur les textes d'Agucchi et de Carlo et sur sa propre expérience pour la composer. À l'origine, c'est la lecture de la description des fresques peintes par Raphaël pour les Chambres du Vatican présente dans les *Vite* de Vasari, qui a motivé l'écriture de ce texte. Bellori y a lu de nombreuses inexactitudes et erreurs et a décidé d'y remédier.

La *Descrizione* représente une source d'inspiration assumée pour les descriptions présentes dans les *Vite*. En effet, dans l'Avis au lecteur, Bellori fait référence au procédé descriptif employé dans cet texte et ajoute que son ami Poussin lui a conseillé de suivre cette méthode en ajoutant à la définition du concept global l'explication des valeurs expressives et scéniques des différentes figures du tableau. L'*ekphrasis* est donc élevée au rang d'élément essentiel du contenu des *Vite*. Bellori met en place une méthode exégétique systématique, qui apparaît comme un moyen pour initier le lecteur à la juste observation des tableaux.

Bellori commence à écrire ce genre de descriptions dans les années 1650, puis accélère le rythme dans les années 1660-1670, à une période où il est fortement impliqué dans l'Académie de Saint-Luc et dans le rapprochement de celle-ci avec l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de France. Dans ce contexte, l'attention nouvelle que porte Bellori à sa méthode de description va de pair avec la perspective de développer un type de discours académique à Rome. Afin de hiérarchiser son discours et de signifier l'importance d'une œuvre,

¹² Francesco Nazzari, *Giornale de' letterati d'Italia*, Rome, 1673, p. 78, cité dans Angelo Comolli, *Bibliografia storico-artistica dell'Architettura civile ed arti subalterne*, vol. II, Reproduction anastatique de la première édition [Rome, Stamperia Vaticana, 1788], Milan, Labor Riproduzioni e Documentazioni, 1964, pp. 51-52.

Bellori crée plusieurs niveaux de description : certaines sont brèves et insérées dans le récit biographique, d'autres sont nettement plus détaillées et séparées par un sous-titre qui les met ainsi en relief par rapport à la narration, tandis que d'autres sont isolées à la fin de la biographie afin signifier leur exemplarité. La Vie d'Annibal Carrache contient ces trois types de descriptions. La décoration de la Galerie Farnèse bénéficie évidemment d'un traitement particulier. Elle est en effet signalée par un premier titre, « La Galleria Farnese », puis elle est décomposée en treize sous-parties, qui correspondent à treize scènes peintes, lesquelles sont encadrées par l'élucidation du sujet général du cycle et par sa signification allégorique. Enfin, après avoir relaté les circonstances de la disparition du maître bolonais, Bellori intercale, entre le portrait moral et physique du peintre et la présentation de ses disciples les plus célèbres, la description de la *Vénus endormie*, celle-là même qui fut décrite en premier lieu par Monseigneur Agucchi. En isolant de la sorte cette description, Bellori met en valeur un tableau d'Annibal qu'il admirait particulièrement et rend hommage au texte qui l'a inspiré pour sa méthode descriptive.

Face aux œuvres d'art, Bellori adopte une attitude humble, comme il se plaît à le rappeler dans son avant-propos adressé au lecteur : « Mi sono però contenuto nelle parti di semplice traduttore, ed ho usato li modi più facili e più puri »¹³. L'expression « simple traduttore » est fondamentale pour comprendre les enjeux de la réforme de l'*ekphrasis* mise en place par Bellori. L'auteur affiche un respect, voire une soumission face aux œuvres d'art. À l'inverse de son contemporain Malvasia, qui propose dans la *Felsina pittrice* des descriptions qui sont de véritables créations littéraires, Bellori entend uniquement transmettre le message contenu dans le tableau et en dégager les points forts. Il ne veut pas substituer l'image par le texte, mais bien la décrire, la transcrire le plus fidèlement possible par des mots. Le lecteur et spectateur potentiel est ainsi guidé dans son observation par un processus narratif solidement organisé.

Bellori ne considère pas qu'une œuvre d'art est le support sur lequel il peut exercer son éloquence. Son intention est de procurer un plaisir esthétique à ses lecteurs en leur livrant une description minutieuse des œuvres d'art sélectionnées pour leur perfection, mais aussi et surtout de les instruire en révélant la signification symbolique de ces dernières. Bellori a ainsi renouvelé en profondeur le genre de l'*ekphrasis* tel qu'il s'est développé au cœur des recueils de Vies d'artistes depuis le XVI^e siècle en Italie.

Pour finir, il convient de nuancer l'image de classicisme trop pur que l'on attache à Bellori. Certes, l'Idée est au cœur de la théorie artistique qu'il développe, de même que l'importance accordée au dessin et à l'étude des artistes de l'Antiquité et de la Renaissance, mais Bellori n'a pas pour autant négligé le rôle de la couleur.

S'il n'a pas à proprement parler théorisé le concept de couleur, l'écrivain romain a fait part de ses réflexions sur le sujet lors de certaines analyses de tableaux dans les *Vite*. Il choisit de décrire la peinture du Dominiquin représentant la *Communion de saint Jérôme* (1611-1614)¹⁴ afin, d'abord, de prendre la défense de ce peintre critiqué par ses contemporains, et ensuite d'exposer ses vues sur les principes de la bonne peinture. Il s'avère que Bellori place la couleur au même niveau que le dessin et l'invention. Bien plus, il s'inscrit d'emblée contre la tradition classique, héritée de l'Antiquité, et renouvelée par Vasari, qui plaçait la couleur à un rang inférieur par rapport au dessin. Bellori considère au contraire que la couleur n'est en aucun cas inférieure au dessin, et qu'elle occupe même la première place dans la représentation de l'action de certaines figures. Il écrit « Né cede al disegno il colore che ancora ottiene il primo luogo in

¹³ Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Cette œuvre fut commandée à Domenico Zampieri par la Congrégation de Saint Jérôme de la Charité pour l'église portant le même nom et située via Giulia à Rome. Reconnue comme la première grande réalisation du peintre, elle a suscité, à quelques exceptions près, l'enthousiasme de ses contemporains, pour qui ce tableau constituait un chef-d'œuvre de l'art italien. Le tableau représente saint Jérôme très âgé, entouré de ses disciples ; il est sur le point de mourir et désire communier pour la dernière fois. Le Dominiquin s'inspira d'un tableau représentant le même sujet que son maître Augustin Carrache avait peint dix ans auparavant. La *Communion de saint Jérôme* est aujourd'hui exposée à la Pinacothèque du Vatican.

attione efficace, ed espressiva di molte figure. »¹⁵ Le travail du Dominiquin sur les couleurs et les ombres, qui fait deviner le corps décharné du saint, constitue un tour de force qui rend admiratif Bellori. Ce dernier en vient même à affirmer que c'est le jeu subtil sur les effets d'ombre et de lumière, sur la couleur de la chair, qui permet la représentation du mouvement de la respiration. Par ces modulations chromatiques Le Dominiquin parvient à montrer que les côtes de saint Jérôme saillent, tandis que le ventre pâle, creusé, fait croire que son diaphragme s'est effondré et que ses poumons se sont vidés. Bellori se distingue d'autres théoriciens du classicisme, comme son ami le Français Roland Fréart de Chambray, qui, dans *L'Idée de la perfection de la peinture* (1662), place la couleur en troisième place, derrière l'invention et la proportion, dans sa hiérarchie des cinq principes qui régissent la peinture. Bellori ne conçoit pas la couleur comme un instrument technique subordonné au dessin et à la perspective : elle est un élément conceptuel qui fait partie intégrante de l'image, au même titre que le dessin et l'invention.

La réflexion et la position de Bellori sur la couleur permettent donc de relativiser le classicisme défendu par le théoricien pointilleux, et de mieux comprendre pourquoi un artiste comme Caravage se trouve dans cette sélection de douze Vies. C'est, entre autres, grâce à sa pratique de la couleur que ce peintre gagne une légitimité dans le recueil de Bellori. Ce dernier reconnaît le rôle historique qu'a joué le Lombard dans le passage du maniérisme à la restauration de l'imitation de la nature. Le travail du peintre sur les couleurs, les jeux de lumières et de clair-obscur, trouve grâce aux yeux de Bellori, pour qui les peintres lombards, émiliens et vénitiens n'ont rien à envier aux artistes toscans.

Ainsi, la création d'une méthode descriptive tout à fait novatrice, appliquée à une sélection d'œuvres d'art choisies pour leur lien avec la doctrine idéalisante est l'un des intérêts majeurs des *Vite*. Bellori adopte une démarche instructive, destinée à éclairer un lectorat qui n'est pas forcément constitué d'artistes ou de spécialistes. La démarche de l'écrivain est enfin herméneutique : il entend révéler au lecteur la signification des symboles représentés dans les œuvres d'art retenues. Cependant, les *Vite* sont profondément influencées par l'ouvrage de Vasari. Le recueil de Bellori trouve sa place dans le cadre plus large du genre de la biographie d'artiste et des traités de littérature artistique. Sa méthode de description s'inspire à la fois du genre de l'*ekphrasis* antique et du *topos* de l'*ut pictura poesis*.

Giovanni Pietro Bellori est une figure à part dans le paysage de la littérature artistique italienne du Seicento. L'établissement d'un principe de sélection quantitative et qualitative place ses *Vite* aux antipodes des ouvrages de biographies d'artistes de type accumulatif qui existaient alors. La dimension européenne de ce livre lui confère par ailleurs une ouverture qui contraste avec la littérature régionaliste qui s'est développée en Italie au cours du XVII^e siècle, en réaction contre le patriotisme toscan et florentin de Giorgio Vasari. Enfin, le recueil de Bellori confirme une tendance qui a commencé à s'affirmer durant le Seicento dans la péninsule : les ouvrages de littérature artistique sont désormais davantage l'œuvre d'amateurs d'art que de professionnels. La critique d'art s'affranchit ainsi peu à peu de la tutelle du monde artistique.

Malgré ces transformations en profondeur, on ne peut pourtant pas parler de révolution au sein de la littérature d'art. Le terme de réforme paraît plus adéquat. En effet, Bellori ne se livre pas à une transformation complète, à un bouleversement de la biographie d'artiste. Il réforme le système en y apportant des changements et des améliorations profonds, tout en conservant la structure de base. C'est justement dans cet ensemble de transformations que se trouvent en germe les fondements de l'historiographie moderne. La constitution et la systématisation d'une véritable méthode de description, et l'élaboration de la théorie de l'Idée font que, à la fin du XVII^e siècle, Bellori joue le rôle de passeur entre la tradition biographique ancienne et l'historiographie moderne qui éclot en Europe au cours du XVIII^e siècle.

¹⁵ Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 322.