



HAL
open science

“ [...] spero che chi verrà dopo noi avrà da scrivere la quarta età del mio volume ” De Vasari à Passeri, du modèle à son avatar

Ismène Cotensin

► **To cite this version:**

Ismène Cotensin. “ [...] spero che chi verrà dopo noi avrà da scrivere la quarta età del mio volume ” De Vasari à Passeri, du modèle à son avatar. Patrizia De Capitani; Cécile Terreaux-Scotto. Actualité de l’humanisme. Mélanges offerts à Serge Stolf, 449, Classiques Garnier, pp.213-225, 2020, Rencontres, 10.15122/isbn.978-2-406-09605-4.p.0213 . hal-04104103

HAL Id: hal-04104103

<https://hal.science/hal-04104103>

Submitted on 23 May 2023

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.

« [...] spero che chi verrà dopo noi arà da scrivere la quarta età del mio volume »¹

De Vasari à Passeri, du modèle à son avatar

Parmi les nombreux successeurs et héritiers de Giorgio Vasari, la figure de Giovanni Battista Passeri (1609/10-1679) ne compte pas parmi les plus connues dans le paysage de la littérature artistique italienne. Peintre mineur dont plus aucune œuvre ne demeure, Passeri est l'auteur d'un recueil de biographies d'artistes composé à Rome dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Comparé à Giovanni Baglione (1573-1644), que l'on peut considérer comme le premier héritier direct de Vasari, et comme le premier historiographe du Baroque romain, Passeri n'est ni un peintre à succès, ni un artiste jouissant de la protection de cardinaux ou de mécènes influents. De plus, ses *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, connaît un sort singulier : rédigé entre les années 1650 et 1670, ce recueil est publié en 1772, dans une version remaniée et expurgée². [p. 213]

Né à Rome aux alentours de 1609, Passeri se consacre à des études de lettres qu'il interrompt, à l'âge de vingt ans, pour se tourner vers la peinture³. Nicola Pio prétend qu'il fut l'élève du Dominiquin ; il est plus vraisemblable que le jeune Passeri se soit formé dans l'atelier du peintre romain Giovanni Angelo Canini, auquel il consacre d'ailleurs une Vie dans son ouvrage. Ses biographes évoquent quelques retables dans des églises romaines et la décoration d'une fresque au Palais Pamphili, exécutée en 1661, mais aucune de ces réalisations n'a été conservée. L'éditeur Bianconi insiste en outre sur le goût de Passeri pour l'écriture. Il commente ainsi le moment où Passeri travaille à la rédaction des *Vite* : « *era sicuro di scrivere un'opera interessante e gustosa per gli amatori delle belle arti.* » (« Il était convaincu d'écrire une œuvre intéressante et savoureuse pour les amateurs des beaux-arts. »)⁴ La formation littéraire de Passeri, de même que sa volonté d'instruire et de distraire son lectorat, constituent un point commun avec Vasari. En effet, le jeune Giorgio a bénéficié, à Arezzo puis à Florence – en compagnie d'Hippolyte et d'Alexandre de Médicis –, d'une solide culture littéraire classique. Le cardinal Silvio Passerini ne fut-il pas surpris par cet écolier de huit ans qui, lors de son passage à Arezzo en 1524, lui récita des passages de l'*Énéide* ? Vingt-six ans plus tard, le même Vasari écrivait dans l'introduction générale des *Vite* : « *E così mi persuado che queste fatiche mie diletteranno coloro che non sono di questi esercizi, e diletteranno e gioveranno a chi ne ha fatto professione.* » (« Ainsi, je suis persuadé que mes travaux plairont à ceux qui ne pratiquent pas ces exercices, de même qu'ils plairont et profiteront à ceux dont c'est la profession. »)⁵ Le plaisir et l'enseignement, voilà deux des buts que s'était fixés le Toscan et

¹ « [...] J'espère que nos successeurs pourront écrire le quatrième âge de mon volume, avec d'autres maîtres et d'autres enseignements que je n'ai pas décrits... ». Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, édition de 1550, Turin, Einaudi, 1986, 2 vol., p. 5.

² Cet article se fonde sur l'édition des *Vite* établie par Jacob Hess, qui est conforme aux manuscrits originaux : *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, édition dirigée par Jacob Hess, Leipzig et Vienne, Heinrich Keller, 1934. Jacob Hess est aussi à l'origine de l'édition critique des *Vite* de 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, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995. La version remaniée publiée au XVIII^e siècle est également disponible : *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, di Giovanni Battista Passeri, pittore e poeta*, Rome, G. Settari, 1772. Fac-similé de l'édition posthume, Bologne, Ed. Arnaldo Forni, 2002.

³ Les quelques informations biographiques proviennent de ce que Passeri livre lui-même dans son ouvrage, d'une courte biographie établie par Giovanni Bianconi, le responsable de la première édition en 1772, et d'une notice rédigée par de collectionneur d'art Nicola Pio dans son recueil : *Le Vite di pittori scultori et architetti* [Cod. Ms. Capponi 257], éd. Catherine et Robert Enggass, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.

⁴ Giovanni Battista Passeri, *Le Vite...*, p. VIII.

⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite...*, p. 16.

que son successeur romain reprend à son compte. Pour Passeri, la décision de prendre la plume semble avoir été motivée par la réédition, en 1649, des *Vite* de Baglione (première édition en 1642). Passeri forge en réalité le projet de continuer l'œuvre de ce dernier. Ses *Vite* débutent, à une année près (1641), là où le recueil [p. 214] de Baglione s'était achevé (1642). À partir du début des années 1650, il commence à rassembler divers matériaux, mais avec l'ambition modeste d'un dilettante ; ce n'est qu'à partir des années 1670 qu'il se consacre pleinement à l'écriture de son histoire des artistes ayant exercé à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Parce qu'il fréquente le milieu artistique romain, Passeri s'est inspiré de nombreux témoignages recueillis directement auprès de ses confrères. Il a en particulier été proche du Dominiquin et surtout de Salvator Rosa.

Ainsi, la question du rapport entre Passeri et Vasari est complexe, car, d'un côté, le Romain semble assumer l'héritage du Toscan, du fait de son inscription dans le sillage de Baglione, héritier direct de Vasari, mais de l'autre, Passeri prend résolument ses distances avec le modèle vasarien. Comment, dès lors, analyser et interpréter cette relation entre paradigme et avatar ? Passeri se situe en porte-à-faux par rapport à Vasari. Sans accepter, en apparence, le patrimoine laissé par son prédécesseur, il ne cesse pourtant de s'y confronter. Le modèle historiographique est profondément mis à mal par Passeri, celui-ci se distinguant également par des prises de position théoriques anti-vasariennes. Mais il est vite rattrapé, dans sa tentative d'émancipation, par une série de réflexions sur l'art, de thèmes qui proviennent directement du socle des *Vite* vasariennes. Plutôt que de mener une étude comparative portant sur le modèle historiographique (très nettement dégradé par Passeri), ou sur les réflexions d'ordre artistique (considérations techniques et théoriques)⁶, il s'agira d'interroger dans cet article le rapport de filiation entretenu entre les ouvrages de Vasari et de Passeri d'un point de vue narratif et stylistique.

Dans l'Avis au lecteur qui ouvre les *Vite*, Passeri définit la nature de son ouvrage : c'est une « *Istoria d'attioni semplici, che vuol purità nella spiegatura ; e non un Trattato d'opere eroiche, e gloriose di gran Personaggi, al quale si conviene maestà, e grandezza.* » (« Histoire d'actions simples, qui implique une pureté dans l'explication, et non un traité d'œuvres héroïques et glorieuses de grands personnages, pour lequel la majesté et la grandeur sont nécessaires.⁷ »). Il préconise l'emploi d'une langue et d'un style purs, aux antipodes du registre élevé propre aux récits [p. 215] héroïques. En réalité, Passeri enfreint dès les premières pages de ses notices cette règle qu'il s'est pourtant imposée dans le paratexte. Fort des qualités littéraires héritées de ses études humanistes, il use d'un registre lyrique, allégorique, emphatique, et même parfois pompeux. Il est en ce sens le digne héritier de Vasari, car le Toscan avait lui aussi échappé aux excès qu'il condamnait pourtant dans son adresse aux artistes, dans l'édition de 1568 :

e quanto alla lingua, in quella ch'io parlo, o fiorentina o toscana ch'ella sia, et in quel modo che ho saputo più facile et agevole, lasciando gl'ornati e lunghi periodi, la scelta delle voci e gli altri ornamenti del parlare e scrivere dottamente a chi non ha, come ho io, più le mani ai pennelli che alla penna, e più il capo ai disegni che allo scrivere.

« Quant à la langue, florentine ou toscane, dans laquelle je m'exprime, je m'en suis servi aussi simplement et naturellement que j'ai pu, laissant les longues périodes fleuries, les mots choisis, les autres ornements du langage, le style savant à ceux qui, comme moi, n'ont pas plus souvent le pinceau que la plume à la main, le dessin que l'écriture en tête »⁸.

⁶ Voir Ismène Cotensin, *L'héritage littéraire de Giorgio Vasari au XVII^e siècle à Rome*, Paris, Édition Chemins de tr@verses, collection chemins it@liques, 2012, p. 148-164.

⁷ G. B. Passeri, *Die Künstlerbiographien....*, op. cit., p. 5.

⁸ G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori architetti*, édition de 1568, version numérique disponible sur le site www.liberliber.it, p. 652.

Or, Vasari s'est bien souvent laissé aller à des envolées lyriques incontrôlées, ou à un étalage ostentatoire de ses connaissances encyclopédiques. Passeri maîtrise divers aspects de la rhétorique classique et sait mettre en scène son discours pour le rendre plus efficace et plus convaincant. Il parsème son texte de figures rhétoriques qui mettent en valeur son propos. Le chiasme grammatical est ainsi fréquemment utilisé pour imprimer un rythme noble et solennel. Il écrit, à propos de la manière de son peintre de prédilection, Le Dominiquin : « *uno stile grande, di gran forza* » (« un style grand, et d'une grande force »)⁹, et, au sujet des rivalités qui empoisonnèrent la vie de L'Albane : « *accendere maggior fuoco, render gli'odij maggiori* » (« allumer un plus grand feu, et rendre les haines plus grandes »)¹⁰. Le renversement de la place des adjectifs *grande* et *gran* dans la première citation crée un effet de proximité lexicale et musicale. Il y a presque un chiasme phonique, puisque, en italien *di gran* est le reflet sonore quasi parfait de *grande*. Quant au second extrait, l'effet de miroir est obtenu par la présence des termes *maggior* et *maggiori*, qui, certes, n'ont pas la même valeur grammaticale [p. 216], mais qui participent de la dramatisation de la haine dont est victime le peintre. Car Passeri est un écrivain qui sait mettre en scène son discours. Il recourt à l'hyperbole, comme dans ce passage où il décrit les débuts de la gloire de Salvatore Rosa : grâce à un tableau qu'il envoie à Rome, « *ne procurò un grido universale et un rimbombo strepitoso al nome di Salvator Rosa, volendo distruggere quello di Salvatoriello sin allora praticato.* » (« il gagna une célébrité universelle et un succès retentissant pour son nom "Salvator Rosa", alors qu'il voulait détruire le surnom qui était employé jusqu'à présent, "petit Salvatore"¹¹. » L'emphase avec laquelle Passeri décrit le succès du Napolitain transparait des expressions *grido universale* et *rimbombo strepitoso*, la seconde frôlant même le pléonasme. Passeri joue aussi sur la symbolique des noms : le passage du surnom « Salvatoriello » – construit avec un suffixe diminutif –, au nom propre complet « Salvator Rosa » montre que le peintre est désormais considéré comme un maître.

D'une façon générale, Passeri recourt à un discours imagé, métaphorique, dans des moments importants de ses exposés. Pour évoquer ce qu'a représenté, à l'aube du XVII^e siècle, le caractère révolutionnaire et l'attrait de l'école des Carrache, Passeri multiplie les figures de style. Il emploie une très belle antithèse dans la Vie de Guido Reni, au moment où le jeune peintre décide de quitter son maître Denis Calvart pour rejoindre les Carrache à Rome : « *il susurro e lo strepito sorgente delli Caracci* » (« le murmure et la clameur naissante qui entouraient les Carrache »)¹². Par cette tournure imagée, Passeri parvient à rendre l'ambiguïté des débuts romains des Carrache : les chuchotements, élogieux ou critiques, se mêlent à un succès qui commence à poindre. Dès lors, l'école des Bolognais représente un phare qui guide Reni à bon port : « *Quella maniera di stile nuovo, [...] diede negl'occhi, e nel gusto di Guido, che gli servì di fanale per fargli conoscere la buona strada della perfettione.* » (« Cette manière de style nouveau, [...] plut aux yeux et au goût de Guido, et elle lui servit de phare pour lui faire connaître la juste voie vers la perfection¹³. »). La métaphore du phare et du port est certes éculée, mais elle n'en demeure pas moins efficace dans l'économie narrative du texte. Il en va de même pour la métaphore filée du haricot sec employée dans la Vie de Pierre [p. 217] de Cortone. Le mécène du jeune peintre, le cardinal Sacchetti, introduit Pierre auprès du cardinal Francesco Barberini, le neveu du pape Urbain VIII, afin qu'il participe aux travaux de restauration de l'église Santa Bibiena. Un autre peintre y travaille également : le Florentin Agostino Ciampelli. Empli d'arrogance, celui-ci observe avec dédain ce jeune concurrent dont il pense ne faire qu'une bouchée. Passeri raconte :

⁹ G. B. Passeri, *Die Künstlerbiographien....., op. cit.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹¹ *Ibid.*, p. 388.

¹² *Ibid.*, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 261.

Quando il Ciampelli intese questa distribuzione tra lui et Pietro se ne rise e si lasciò intendere con alcuni suoi amici che il Papa gli haveva dato per competitore un fagiuolo, ma ch'egli haverebbe durato poca fatica a mangiarselo. Finito il lavoro dell'opera tanto dell'uno quanto dell'altro si avide che quel fagiuolo facile ad essere mangiato gli riuscì assai faticoso nel digerirlo perche la novità e bontà della maniera di Pietro fece mutar faccia allo stile del dipingere...

« Lorsque Ciampelli apprit que le travail était réparti entre Pietro et lui, il se gaussa et dit, avec quelques amis, que le pape lui avait donné en compétiteur un haricot sec, qu'il allait manger sans guère d'effort. Après que chacun eut fini son travail, Ciampelli se rendit compte que ce haricot sec, facile à manger, était difficile à digérer parce que la nouveauté et la beauté du style de Pierre firent changer la manière de peindre...¹⁴ ».

La métaphore filée confère une touche d'humour au récit d'un événement en apparence banal. L'auteur se moque du peintre florentin, dont la morgue est ridiculisée, tout en mettant en valeur le talent précoce de Pierre de Cortone. Passeri aime jouer avec les mots, sur leur sens et sur l'imaginaire qu'ils peuvent ouvrir. Les *Vite* reflètent ce goût puisque l'on y trouve un grand nombre de jeux de mots. Dès qu'il en a l'occasion, Passeri s'amuse de la polysémie des noms propres, comme à propos du peintre Alessandro Turco, dans la biographie duquel il conclut malicieusement : « *alcuni che sono nati di religione Cristiano vivono e muoiono da Turco.* » (« certains qui sont nés dans la religion chrétienne vivent et meurent comme des Turcs¹⁵. »)

La prose de Giovanni Battista Passeri est donc très riche. Elle est empreinte de rhétorique classique, soutenue par un tissu de figures de style variées ; l'ensemble confère une touche colorée et imagée aux biographies. Pourtant, le Romain se heurte à l'écueil d'un style souvent redondant, marqué par une accumulation d'expressions stéréotypées. C'est particulièrement frappant dans les descriptions d'œuvres d'art. [p. 218] Le vocabulaire employé se réduit à une petite dizaine de termes qui reviennent de manière récurrente. Passeri affectionne particulièrement les mots « *accuratezza* », « *maestria* », « *esquisitezza* », « *perfezione* », « *gagliardezza* », « *vaghezza* », « *nobiltà* » (« application », « maîtrise », « délicatesse », « perfection », « vigueur », « beauté », « noblesse »). Cette répétition de termes stéréotypés apparaît souvent à quelques lignes d'intervalle, conférant ainsi une certaine artificialité aux descriptions. La qualité narrative des *Vite* s'en trouve amoindrie, mais Passeri se rapproche de Vasari, car celui-ci a également abusé de l'emploi stéréotypé d'un grand nombre de termes dans ses descriptions, la répétition d'expressions toutes faites, de stylèmes identiques finissant par devenir de véritables tics de langage¹⁶. Passeri a finalement ceci de commun avec Vasari qu'ils emploient tous deux des styles, des tons et des lexiques très variés. Le Toscan adopte un ton moralisateur dans ses introductions, celui du compte-rendu journalistique dans la partie consacrée à l'éducation des artistes, et utilise un lexique bigarré, composé d'expressions dialectales, de termes techniques propres aux métiers de l'art, et de figures de style littéraires. De même, le Romain est à la fois grandiloquent dans le paratexte, moralisateur dans les introductions des biographies, facétieux dans le récit des anecdotes, convaincant dans ses démonstrations. Il maîtrise les outils rhétoriques et fait bon usage d'une langue soutenue dans les passages solennels. Cette expérience d'un langage coloré, varié, est au fond assumée par Vasari et Passeri. Tous deux ont pour point commun d'être des peintres de profession, et non des écrivains. Le premier l'affirme dans la dédicace à Cosme de Médicis et dans la conclusion de l'édition de 1550¹⁷. Passeri est moins explicite, mais ce complexe d'infériorité, que l'on perçoit dans le texte vasarien, apparaît également dans celui du Romain. Dans l'adresse au lecteur, Passeri justifie l'absence d'une *florida locutione*, c'est-à-dire d'une langue et d'un style

¹⁴ *Ibid.*, p. 377.

¹⁵ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶ Voir Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1988.

¹⁷ G. Vasari, *Le Vite*, op. cit., p. 4 et p. 916.

fleuris, en expliquant qu'il n'est pas un *erudito Scrittore* (« écrivain érudit »), qu'il est privé, par nature, de ces qualités rhétoriques¹⁸. Ainsi, la littérature n'est pas un métier, ni pour Vasari, ni pour Passeri tous deux sont avant tout des peintres qui écrivent et non des écrivains. [p. 219]

Néanmoins, le rapport de filiation entre Vasari et Passeri trouve une limite dans le traitement des aspects théoriques de l'histoire de l'art et de la pratique artistique. Passeri n'a pas le même bagage théorique que son prédécesseur. Dès lors, les quelques tentatives de théorisation et les descriptions d'œuvres d'art souffrent de ce manque. Il convient de remarquer que les descriptions d'œuvres d'art sont relativement peu nombreuses dans les *Vite*. Sûrement parce que ce n'est pas ce qui intéresse Passeri. Son intention est de raconter la vie d'une sélection d'artistes, et non de proposer un catalogue exhaustif des tableaux, sculptures et monuments réalisés dans cette ville, d'écrire un guide touristique de la Ville Éternelle en somme. Dans la mesure où ses buts sont autres, il ne soigne pas toujours le catalogue raisonné, passage pourtant incontournable dans le modèle de la biographie d'artiste tel que Vasari l'a établi. Bien plus, il adopte ce style d'écriture linéaire, froid, objectif dans les quelques descriptions détaillées d'œuvres d'art qu'il propose. Le passage consacré aux dix scènes représentant le mystère de l'eucharistie, peintes par Lanfranco dans la chapelle du Saint-Sacrement de la Basilique Saint-Paul-hors-les-murs, est révélateur :

Nelle due lunette laterali all'Altare, [...] dipinse in quella dalla parte dell'Evangelio la caduta della manna nel deserto, et in quella all'incontro l'adorazione che fecero gl'Ebrei impazienti del serpente posto sopra quel legno incrociato [...] del quale restarono avvelenati e morti. [...] All'incontro rappresentò quando il profeta Elia perseguitato dalla Regina Jezabel moglie d'Acab Re d'Idraël [...]. Nella destra dell'ingresso della Cappella effigiò pure il profeta Elia quando (come Iddio l'aveva avisato) essendo alla Porta della Città di Saretta vicino a Tiro incontrò una vedova insieme a un suo figliuolo che faceva legna, alla quale disse il Profeta, che lo soccoresse di cibo, la quale scusandosi con dire, ch'ella era mal provveduta, egli la consolò [...]. Perche questi quadri incominciavano a patire per l'umidità, furono levati dalla Cappella foderati d'un'altra tela con somma diligenza, et ornati di cornice [...]. Il gusto, e la maniera di questi quadri è mirabile, e sariano bastanti a dar grido a ciascheduno.

Dans les deux lunettes situées sur les parties latérales de l'autel, [...] il peignit dans celle qui est du côté de l'Évangile la chute de la manne divine dans le désert, et dans l'autre l'adoration des Juifs impatients devant le serpent posé sur cette croix en bois [...] et qui causa leur mort en les empoisonnant. [...] En face, il représenta la scène où le prophète Élie est persécuté par la reine Jézabel, épouse d'Achab, roi d'Israël [...]. À droite de l'entrée de la chapelle, il représenta encore le prophète Élie lorsque (comme Dieu le lui avait conseillé), se trouvant aux portes de la ville de Sarepta, à côté de Tyr, il rencontra une veuve et son fils qui ramassait du bois, à laquelle le prophète demanda [p. 220] qu'elle lui vînt en aide en lui donnant de la nourriture ; la femme s'excusa en disant qu'elle n'avait que peu de vivres, et le prophète la consola [...]. Parce que ces tableaux commençaient à souffrir de l'humidité, ils furent ôtés de la chapelle, doublés avec une soigneusement dans une autre toile, et ornés d'un cadre [...]. Le goût et la manière de ces tableaux sont admirables, et cela suffirait à rendre célèbre chacun d'entre eux¹⁹.

Passeri procède certes méthodiquement, précisant à chaque fois l'endroit où chacun des tableaux est situé, et indiquant le sujet représenté, mais il n'est fondamentalement pas intéressé par la façon dont Lanfranco a composé ces scènes. Dans la phrase finale, il fait l'éloge de ce cycle de manière lapidaire et stéréotypée : la manière du peintre est qualifiée par l'adjectif passe-partout *mirabile* (« admirable »). Il n'étudie pas ce qui fait la spécificité du style du peintre. Rien n'est dit à propos des couleurs, du dessin, de la composition des dix pièces. Le seul commentaire précis concerne un détail pratique : la protection des tableaux et leur retrait dans la sacristie en raison des dégâts causés par l'humidité dans la chapelle. Finalement, Passeri prend davantage de plaisir à raconter les épisodes bibliques représentés qu'à analyser la manière

¹⁸ G. B. Passeri, *Die Künstlerbiographien..... op. cit.*, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 147-148.

et la technique de l'artiste. Les détails concernant les deux histoires du prophète Élie, et notamment la parenthèse indiquant le conseil de Dieu, font surgir du texte la figure de Passeri chroniqueur de la vie des artistes, mais aussi de la vie des personnages de la Bible.

Contrairement à Vasari, Passeri n'a pas vraiment théorisé la pratique artistique. Des concepts comme ceux de « *disegno* », « *colore* », « *invenzione* », « *storia* » « dessin », « couleur », « invention », « histoire », ne sont pas clairement définis. Il ne possède donc pas le vocabulaire critique adéquat pour décrire les œuvres d'art. Passeri semble même ne pas maîtriser – ou du moins mal les exposer – certains concepts pourtant fort connus de la théorie artistique. Ainsi, dans la *Vie du Dominiquin*, l'auteur se livre à une analyse plutôt confuse du *topos* de l'*ut pictura poesis*. Dans la description des fresques de la chapelle de Grottaferrata, Passeri focalise son attention sur trois trompettistes qui annoncent l'arrivée de l'empereur : chacun d'entre eux révèle, par son attitude, le rôle qu'il joue dans le concert. Passeri écrit : « *Quello che sostiene, a note ferme, la parte del basso ; l'altro che dividendole in crome, e semicrome va intrecciando il contrapunto ; e 'l terzo sostenendo la parte di mezzo, va toccando armonicamente* [p. 221] *tutte le consonanze* » (« Celui qui joue, par des notes fermes, le rôle de la basse ; l'autre qui, divisant les notes en croches et demi croches, y mêle le contrepoint ; et le troisième, qui a le rôle du mezzo, joue toutes les consonances harmonieusement »)²⁰. Il conclut par un commentaire sur le pouvoir de la peinture à représenter la musique : « *parendo impossibile, che la Pittura, che è muta, possa far udire quello, che ha bisogno della voce viva.* » (« alors qu'il semble impossible que la peinture, qui est muette, puisse faire entendre ce qui a besoin de la voix vivante²¹. »). Les tonalités incarnées par les musiciens sont définies grossièrement et le commentaire final sur le *topos* de la peinture muette repose sur une construction négative qui nuit au caractère persuasif de la phrase. Si l'on compare ces deux extraits à la description que propose Bellori – célèbre auteur d'un autre recueil de *Vies d'artistes* qui fit date au XVII^e siècle – des mêmes personnages, on est encore plus frappé par le caractère confus et imprécis de l'explication de Passeri. Bellori écrit :

Fù così grande la consideratione del pittore che seppe con li muti colori dipingere il suono e esprimere li gradi della musica ; poiche il più giovine di loro dà il fiato al lituo, che è una ritorta tuba, e enfiando gli occhi, e le gote, fà sentire il suono più vehemente, ed acuto, l'altro sollevando una lunga tuba, ritira la testa indietro, e manda più rimesso il fiato, il terzo abbassando alquanto il collo, e la tromba, aggrava lo spirito, e 'l suono, e si accordano insieme all'acuto, al semituono, e al grave della cadenza ; e Domenico per tal modo, aggiunse l'udito alla pittura.

Le talent du peintre fut si grand qu'il sut, avec les couleurs muettes, peindre le son et exprimer les degrés de la musique. Car le plus jeune d'entre eux souffle dans un lituus, qui est une trompette recourbée, et, enflant ses yeux et ses joues, il fait entendre le son le plus fort et le plus aigu, tandis que l'autre, qui soulève une longue trompette, penche la tête en arrière et souffle plus doucement, et que le troisième, baissant quelque peu son cou et la trompette, produit un son et une attitude plus graves, qui s'accordent avec la cadence aiguë, en demi-ton et grave ; ainsi, Domenico ajouta l'ouïe à la peinture.²²

La prose de Bellori est limpide, son exposé construit et argumenté, là où le texte de Passeri est décousu et obscur. Le rapport entre la peinture et la musique est clairement défini par Bellori, qui conclut en mettant [p. 222] en valeur le nœud théorique de son exposé : le lien entre le terme *udito* et le terme *pittura*.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, éd. Evelina Borea, Introduction de Giovanni Previtali, Postface de Tomaso Montanari, Turin, Giulio Einaudi Editore (I Millenni), [1976] 2009, p. 296-297.

Pourtant, les quelques descriptions de grandes œuvres d'art présentes dans le recueil de Passeri présentent un certain nombre de qualités. D'abord, elles ont le mérite d'être relativement exhaustives : la chapelle de l'église de Grottaferrata, décorée par Le Dominiquin, a droit à une page et demie de commentaires descriptifs, tandis que la salle principale du Palais Barberini, ornée de fresques par Pierre de Cortone, est sans doute le lieu qui bénéficie de la description la plus longue de tout l'ouvrage, puisque celle-ci s'étend sur quatre pleines pages. Dans tous les cas, Passeri procède de façon méthodique et rigoureuse. Il définit d'abord le sujet représenté, puis, dans un second temps, la façon dont l'artiste l'a traité, avant de conclure en donnant son avis de peintre critique d'art. Il s'illustre également par son souci d'explicitier des éléments iconographiques. Dans la Vie du Dominiquin, les quatre fresques situées sur les pendentifs de la coupole de l'église San Silvestro au Quirinal, et qui représentent des scènes de l'Ancien Testament, évoquent en réalité de façon cachée des épisodes de la vie de la Vierge. Passeri décode chacun d'entre eux. Lorsque, par exemple, le roi Salomon reçoit dans la salle du trône sa mère Bethsabée, il la fait asseoir et la désigne de sa main droite, voulant ainsi signifier à l'assemblée la supériorité de la personne de sa mère. Passeri décrypte dans un second temps le véritable sens de la scène : « *Salomone s'allude all'Incarnato Verbo, il quale pose la sua Sant^{ma} Madre nel Seggio medesimo del suo Trono Celeste, e nella sua gloria, e grandezza la collocò, et alla sua propria destra.* » (« Salomon fait référence au Verbe incarné, qui plaça sa très sainte mère sur son trône céleste et il l'installa à sa droite, dans sa gloire et sa grandeur²³. »). Il procède de la même façon pour la scène représentant Judith qui montre la tête d'Holopherne au peuple juif : « *S'allude ancora a Maria Sant^{ma} che per mezzo del suo Divino parto, ucciso l'inimico commune, vuol che l'huomo ne mostri allegrezza.* » (« C'est encore une référence à la très sainte Marie qui, par son accouchement divin – alors que l'ennemi commun est tué –, veut que l'homme montre sa joie²⁴. »). Dans les deux cas, l'explication de type exégétique est introduite par la tournure *s'allude a*, qui dénote le caractère symbolique des scènes. Ces exemples sont représentatifs [p. 223] d'un certain nombre de descriptions exhaustives proposées par Passeri. Elles ajoutent à son ouvrage une valeur documentaire d'un nouvel ordre : non plus uniquement historique mais aussi historico-artistique. Passeri suit – nous en faisons l'hypothèse – la tradition des explications iconographiques inaugurée par Vasari dans les *Ragionamenti*, œuvre publiée de manière posthume en 1588²⁵. Sous la forme d'un dialogue entre l'auteur et le fils de Cosme I^{er}, le prince Francesco, Vasari décrit, explique et commente les cycles de peintures qu'il a réalisés dans les salles du Palazzo Vecchio. Il met en lumière tout un jeu d'allusions et de significations cachées, révèle le sens des symboles, des allégories et des références mythologiques qui lui ont servi à glorifier la figure du prince. Ce type d'écrit est un véritable travail d'érudition et d'exégèse qui est finalement le pendant littéraire de l'œuvre picturale.

L'analyse des descriptions des grands chefs-d'œuvre picturaux du XVII^e siècle romain révèle également l'importance que Passeri accorde aux sentiments qui se lisent sur les visages des personnages. Voici la description de la coupole de Sant'Andrea della Valle, décorée par Lanfranco, où sont mises en lumière la joie et la béatitude du Christ et de la Vierge :

Essendo Maria Vergine Sant^{ma} la Regina degl'Angioli, [Lanfranco] l'ha fatta sedere sopra il Trono di candidissime nuvole sostenuta, et accompagnata da un coro d'amorini Celesti [...], stando col volto ridente rivolta al centro del più luminoso abisso, nel quale Cristo suo figliuolo diletto la sta amorosamente aspettando, et ella con le braccia aperte si mostra desiderosa d'incontrarlo, e d'accompagnarsi seco nella gloria beata.

Comme la Vierge Marie est la très sainte reine des anges, [Lanfranco] l'a représentée assise sur le trône

²³ G. B. Passeri, *Die Künstlerbiographien..... op. cit.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ Giorgio Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, introduction, traduction et notes de Roland Le Mollé, édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

soutenu par des nuages d'une très grande blancheur et accompagnée par un chœur de petits amours célestes [...], son visage est riant et elle regarde en direction du centre de l'abîme le plus lumineux où le Christ, son fils adoré, l'attend amoureuxment, alors que, les bras ouverts, elle se montre désireuse d'être avec lui et d'aller en sa compagnie vers la gloire bienheureuse.²⁶

Le complément de manière *col volto ridente*, l'adverbe *amorosamente*, et les adjectifs *diletto* et *desiderosa* font partie du champ sémantique de l'amour et de la joie qui reproduit verbalement les émotions qui transparaissent [p. 224] des visages du Christ et de la Vierge. On frôle ici l'hypotypose car, outre les sentiments, le décor, la position et les gestes des deux personnages sont évoqués avec une grande précision. Ainsi, dans ces deux extraits, l'adéquation de l'image peinte et de l'image verbale est indéniable. La description est, en quelque sorte, la traduction linguistique du tableau. Cela tend à prouver que, par moments, Passeri est le digne héritier de Vasari qui, le premier, a conçu la description de tableaux comme une re-création, et ce au niveau littéraire et non plus seulement pictural.

Les faiblesses et les contradictions des *Vite* révèlent finalement la fragilité de la création littéraire d'un homme qui n'est ni un écrivain ni un historien de l'art. Peintre de profession, Passeri jouit pourtant, à l'instar de Vasari, de ce statut ambigu de l'artiste qui a bénéficié d'une formation littéraire dans sa jeunesse mais qui a un complexe d'infériorité vis-à-vis des hommes de lettres. Par ailleurs, la rupture avec les engagements énoncés dans le paratexte et les défauts que nous avons relevés sont aussi dus au fait que Passeri n'a jamais vraiment terminé son ouvrage. Ce mélange de techniques narratives disparates, cette écriture bigarrée, ce sentiment de chaos qui émerge de l'organisation de certains passages, les propos verbeux et les contradictions dans lesquelles Passeri parfois se noie, constituent, quoi qu'il en soit, la richesse et l'originalité des *Vite*, véritable avatar des *Vite* vasariennes. Passeri reste un rhéteur habile qui manie les figures de style à merveille, et un peintre qui sait décrire avec talent et sensibilité les œuvres d'art de ses confrères.

Ismène COTENSIN
Université Jean Moulin Lyon 3 [p. 225]

²⁶ *Ibid.*, p. 149.