

Les *Vite* de 1672 de Bellori : hypothèses de reconstitution du programme iconographique et théorique

Jean-François Lhote

Volume 14, Number 1-2, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073453ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1073453ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lhote, J.-F. (1987). Les *Vite* de 1672 de Bellori : hypothèses de reconstitution du programme iconographique et théorique. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 14(1-2), 75–89. <https://doi.org/10.7202/1073453ar>

Article abstract

This article presents the evidence for a tentative reconstruction of the theoretical and iconographic programme of Bellori's *Vite*. The author seeks to show that Bellori's biographies are arranged according to a programmatic scheme probably conceived in the late 1630s or early 1640s, during the biographer's youth, and that this programme is inspired by Lomazzo's Temple of Painting and the theory of Governors.

Published in 1672, the *Vite* present the lives of twelve artists, following—up to a point—the chronological order of their deaths, as was the rule in that literary genre. However, three of them (Annibale Carracci, Caravaggio, and Domenichino) are out of chronological order, and at the same time divide the whole group into three equal parts. This anomaly is explained by a poem published in 1642 by the young Bellori (as a preface to Baglione's *Vite de' Pittori*) in which he classified modern artists according to the scheme of the three Graces. In the poem, Bellori devoted a complete strophe to each of the artists he would choose as “governors” thirty years later, describing his particular genius and relating him to one of the Graces.

The same kind of classification was used by the poet Antonio Bruni, who in *Le Tre Gratie* (1630) divided poetry into three broad categories: lyric, heroic, and moral and sacred. Each of these categories is governed by one of the Graces. Bruni asserts that his aim is to classify poetry with greater clarity and avoid the confusion generated by the mixture of different genres in a single poem.

A study of the emblematic etchings that precede the biographies confirms this analysis. Apparently the *Idea*, which was to become so famous in European academies of art, was added to the work very late, almost at the moment of printing. This late addition was the cause of some confusion at the printer's desk, with the result that this etching was misplaced in the text. Nevertheless the scheme of the programme appears very clearly. The three governors are associated with three concepts: *Theoria*, *Praxis*, and *Conceptus-Imaginatio*. The other three etchings in each group are related to the main theme and explain it. This figurative complement to the biographies testifies to the importance and vitality of such figurative and theoretical sources as Testa's *Liceo della Pittura*, also designed in the late 1630s.

The iconographic analysis of the etchings shows that Bellori apparently adhered closely to the three-level educational programme defined by Testa for the perfect painter, seeking at the same time to reconcile schools and styles of the modern period in his Ideal Temple of Painting. Despite what has often been said, it was not his intention to oppose Poussin to Caravaggio, nor did he aim to write mere biographies of individuals.

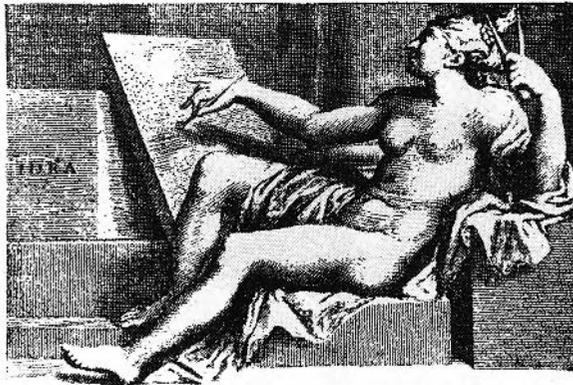


FIGURE 39. Entourage de Ch. Errard, *Idea*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 40. Entourage de Ch. Errard, *La fama buona*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 41. Entourage de Ch. Errard, *Muta poesis*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 42. Entourage de Ch. Errard, *Geometria*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 43. Entourage de Ch. Errard, *Studio vigilanti*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 44. Entourage de Ch. Errard, *Praxis*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 45. Entourage de Ch. Errard, *Dant nobis praemia reges*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 46. Entourage de Ch. Errard, *Imitatio sapiens*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).



FIGURE 47. Entourage de Ch. Errard, *Calamo ligantur eodem*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).

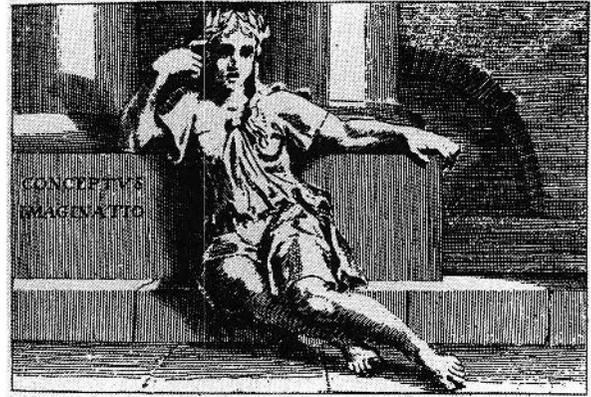


FIGURE 48. Entourage de Ch. Errard, *Conceptus imaginatio*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).

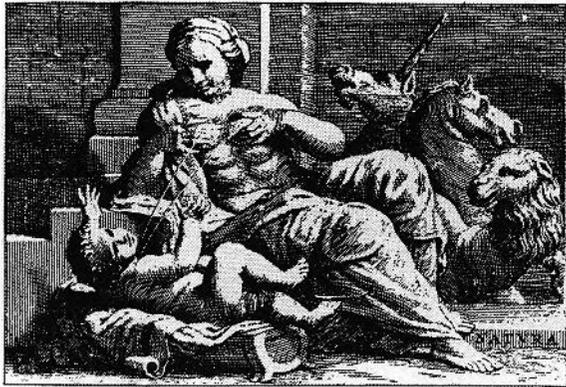


FIGURE 49. Entourage de Ch. Errard, *Natura*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).

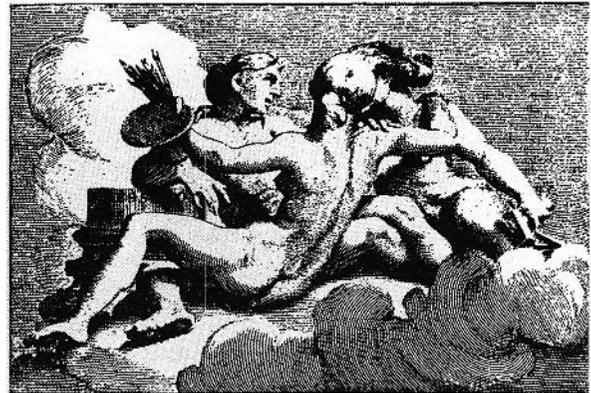


FIGURE 50. Entourage de Ch. Errard, *Tres sorores*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).

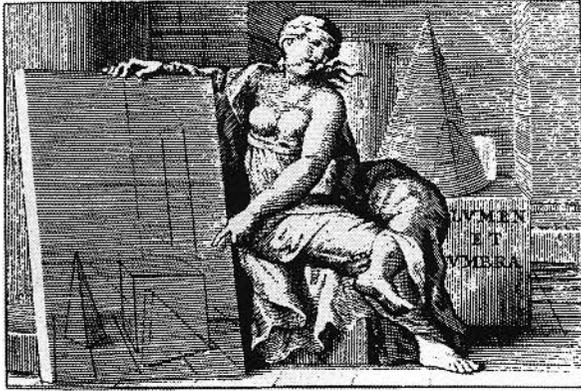


FIGURE 51. Entourage de Ch. Errard, *Lumen et umbra*, vignette emblématique pour G. P. Bellori, *Le Vite de Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), burin, 70 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).

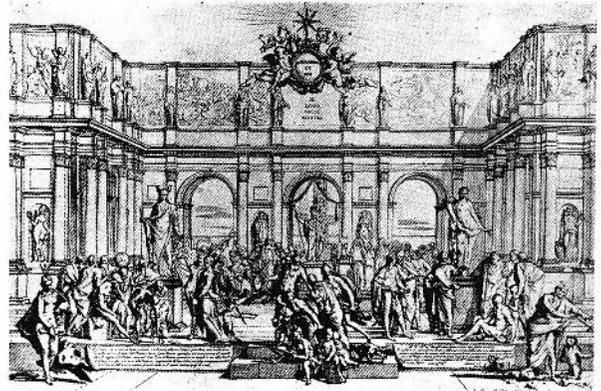


FIGURE 52. P. Testa, *Il Liceo della Pittura*, fin des années 1630, burin, 473 × 729 mm. (Photo d'après *The Illustrated Bartsch*, XLV, 158 et 159).

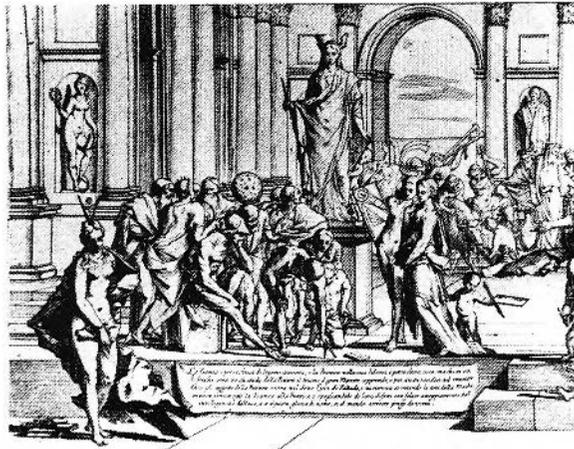


FIGURE 53. Détail de la Fig. 52: *Theoria*.

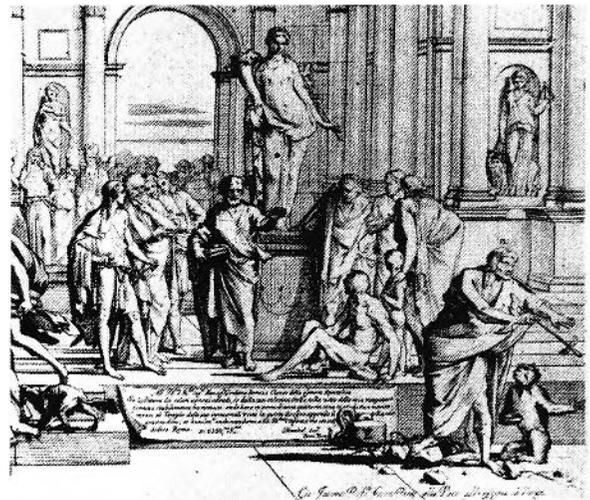


FIGURE 54. Détail de la Fig. 52: *Prattica*.



FIGURE 55. *Theoria*, C. Ripa, *Iconologia*, Padoue, 1625, 666.



FIGURE 56. *Prattica*, C. Ripa, *Iconologia*, Padoue, 1625, 522.

P O E S I A .



FIGURE 57. *Poesia*, C. Ripa, *Iconologia*, Padoue, 1611, 431.

M A T E M A T I C A .



FIGURE 58. *Matematica*, C. Ripa, *Iconologia*, Rome, 1603, 308.



FIGURE 59. *Intelletto*, C. Ripa, *Iconologia*, Padoue, 1611, 258.



FIGURE 60. *Furor Poetico*, C. Ripa, *Iconologia*, Padoue, 1611, 191.

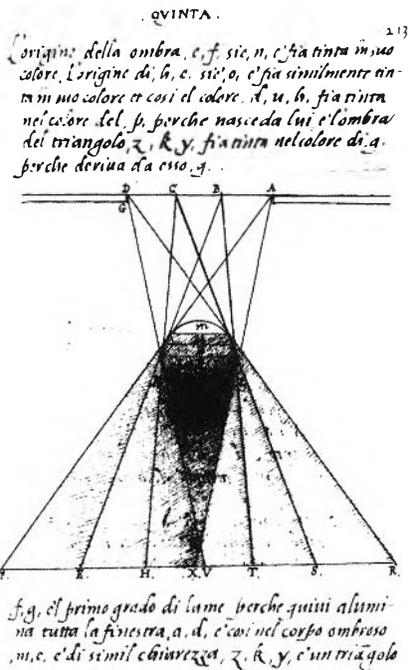


FIGURE 66. Léonard de Vinci (d'après), dessin d'optique, *Codex Urbinas Latinus*, 1270, fol. 213r. (Photo d'après Leonard de Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon, Princeton, 1956, II, fac-similé).



FIGURE 61. *Premio*, C. Ripa, *Iconologia*, Padoue, 1611, 437.



FIGURE 62. P. Testa, *Allégorie de la peinture*, fin des années 1630, *La peinture assise au milieu des plus habiles maîtres de l'art*, 262 × 325 mm. (Photo d'après *The Illustrated Bartsch*, XLV, 151).



FIGURE 63. P. Testa, *Le triomphe de la peinture sur le Parnasse*, fin des années 1630, 475 × 723 mm. (Photo d'après *The Illustrated Bartsch*, XLV, 160-61).



FIGURE 64. Entourage de Ch. Errard, *Nicolas Poussin* (d'après l'autoportrait de 1650, Paris, Louvre), burin pour l'édition de G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Rome, 1672), 131 × 105 mm. (Photo d'après G. P. Bellori, *Vite*, Turin, 1976).

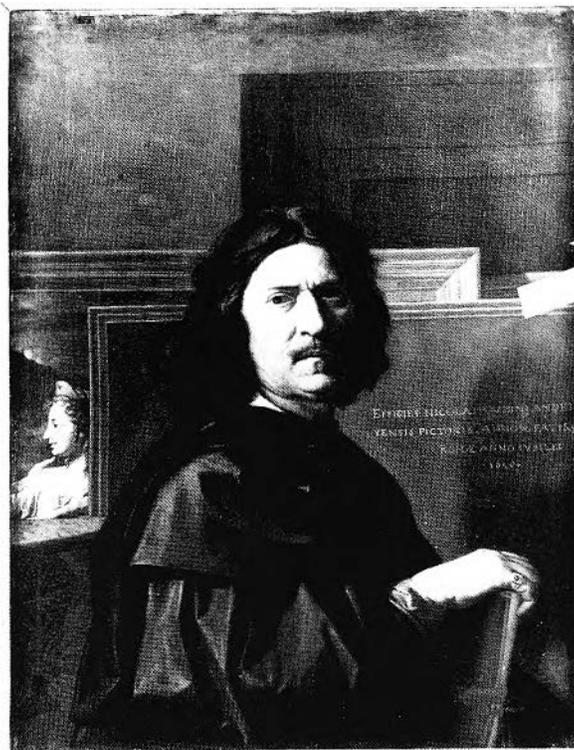


FIGURE 65. N. Poussin, *Autoportrait*, 1650, huile sur toile, Paris, Louvre. Cliché des Musées Nationaux.

Les Vite de 1672 de Bellori : hypothèses de reconstitution du programme iconographique et théorique*

JEAN-FRANÇOIS LHOTE

Université de Montréal

ABSTRACT

This article presents the evidence for a tentative reconstruction of the theoretical and iconographic programme of Bellori's *Vite*. The author seeks to show that Bellori's biographies are arranged according to a programmatic scheme probably conceived in the late 1630s or early 1640s, during the biographer's youth, and that this programme is inspired by Lomazzo's Temple of Painting and the theory of Governors.

Published in 1672, the *Vite* present the lives of twelve artists, following—up to a point—the chronological order of their deaths, as was the rule in that literary genre. However, three of them (Annibale Carracci, Caravaggio, and Domenichino) are out of chronological order, and at the same time divide the whole group into three equal parts. This anomaly is explained by a poem published in 1642 by the young Bellori (as a preface to Baglione's *Vite de' Pittori*) in which he classified modern artists according to the scheme of the three Graces. In the poem, Bellori devoted a complete strophe to each of the artists he would choose as "governors" thirty years later, describing his particular genius and relating him to one of the Graces.

The same kind of classification was used by the poet Antonio Bruni, who in *Le Tre Gratie* (1630) divided poetry into three broad categories: lyric, heroic, and moral and sacred. Each of these categories is governed by one of the Graces. Bruni asserts that his aim is to

classify poetry with greater clarity and avoid the confusion generated by the mixture of different genres in a single poem.

A study of the emblematic etchings that precede the biographies confirms this analysis. Apparently the *Idea*, which was to become so famous in European academies of art, was added to the work very late, almost at the moment of printing. This late addition was the cause of some confusion at the printer's desk, with the result that this etching was misplaced in the text. Nevertheless the scheme of the programme appears very clearly. The three governors are associated with three concepts: *Theoria*, *Praxis*, and *Conceptus-Imaginatio*. The other three etchings in each group are related to the main theme and explain it. This figurative complement to the biographies testifies to the importance and vitality of such figurative and theoretical sources as Testa's *Liceo della Pittura*, also designed in the late 1630s.

The iconographic analysis of the etchings shows that Bellori apparently adhered closely to the three-level educational programme defined by Testa for the perfect painter, seeking at the same time to reconcile schools and styles of the modern period in his Ideal Temple of Painting. Despite what has often been said, it was not his intention to oppose Poussin to Caravaggio, nor did he aim to write mere biographies of individuals.

La question étudiée ici a déjà été posée par les éditeurs, biographes et commentateurs de Bellori : est-ce que les *Vite de' Pittori, Scultori, e Architetti*

* Cet article est une partie (remaniée) d'une étude plus vaste. Afin de respecter des limites raisonnables, je ne présente ici que l'essentiel de la question. Volontairement, j'ai laissé de côté certains problèmes importants : la seconde partie des *Vite*, les procédés de transformation par Bellori du modèle biographique de Vasari, l'évolution de la notion d'école chez Bellori, etc.

moderni de Giovan Pietro Bellori, publiées à Rome en 1672, sont ordonnées selon un programme iconographique et théorique cohérent et à peu près systématique?¹ Autrement dit, y a-t-il dans cet

1 On pourra consulter notamment sur cette question : Kenneth Donahue, « The Ingenious Bellori », *Marsyas*, III (1946), 107-38. Du même auteur on verra l'article « Bellori Giovanni Pietro », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, VII (1965), 781-89. On verra aussi l'article de Anna Pallucchini,

ouvrage une architecture symbolique, un ensemble ordonné de règles qui président au choix des biographies, à leur agencement, à leur composition même, bref, peut-on admettre l'idée que cet ensemble de douze biographies n'est pas la pure transcription du hasard historique mais bien l'image d'un Temple idéal de la Peinture, à la manière de Lomazzo, et le projet d'une académie de la Peinture idéale? Je mentionne ici Lomazzo parce que Bellori s'est largement inspiré du programme de l'*Idea del Tempio della Pittura* publié en 1590 et qu'il a employé comme préface pour l'ouvrage de 1672 une conférence qu'il avait fait lire en 1664 à l'Académie de Saint Luc, la célèbre *Idea del Pittore, dello Scultore, e dell'Architetto*.

Editeurs et biographes de Bellori ont soupçonné l'existence d'un programme sans parvenir à le définir précisément. Une telle découverte aurait été d'un immense intérêt pour l'intelligence de la théorie idéaliste au XVII^e siècle, car Bellori est un personnage de premier plan. Selon Schlosser, il fut « l'historiographe de l'art le plus important non seulement de Rome mais d'Italie et même de toute l'Europe au XVII^e siècle ». Et il ajoute : « son influence et sa valeur dépassent de loin les limites de son propre champ »². Pour Panofsky il fut à son époque le plus célèbre savant versé aux choses de l'art³. Avant tout il était antiquaire, remarquable par sa science, et fin connaisseur. Depuis la fin des années 1660 Bellori était commissaire aux antiquités de Rome, un poste considérable, avant de devenir antiquaire et bibliothécaire de Christine de Suède⁴.

L'ouvrage même qu'il publie en 1672 deviendra le canon et la règle des académies artistiques en Europe jusqu'à la fin du XIX^e siècle ou presque, et agira au passage de façon déterminante sur l'orientation d'un esprit aussi distingué que celui de Winckelmann. Il s'agit d'un gros livre de plus de 460 pages. Il est composé d'une dédicace à Colbert, d'une adresse au lecteur suivie d'un exergue puisé aux *Eicones* de Philostrate et surtout, en guise de préface, de la conférence de l'*Idea*. Suivent douze biographies d'artistes qui représentent le gros de l'ouvrage (440 pages environ sur 462). Il

« Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori », *Storia dell'arte*, XI (1971), 285-95. Sur la composition de l'ouvrage par Bellori : Eugenio Battisti, « Il Bellori come critico », *Le vite de' pittori* (Gênes, 1967), vii-xxx. Sur l'apparente inexistence d'un programme cohérent on verra : Giovanni Previtali, « Introduzione », dans *Le vite de' pittori* (Turin, 1976), ix-lx. C'est à cette édition de l'ouvrage de Bellori que nous ferons référence dans la suite du texte, en utilisant la mention abrégée : *Vite*.

2 Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, 2^e éd. (Vienne, 1956), 463-64.

3 Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (New York, 1968), 105.

4 Donahue, « The Ingenious Bellori », 786.

s'agit des frères Annibale et Augustin Carrache, de l'architecte D. Fontana, du Baroque, du Caravage, de Rubens, de Van Dyck, de Duquesnoy, du Dominiquin, de Lanfranc, de l'Algarde et de Poussin : un architecte, deux sculpteurs et neuf peintres. Chaque biographie est précédée d'un portrait gravé de l'artiste et, tout comme la préface, d'une vignette gravée à caractère emblématique associée à un *motto* (Figs 39 à 51). Qui dit emblème laisse entendre programme et c'est sur ces vignettes que s'est portée l'enquête des biographes et des éditeurs, mais sans succès.

Nous savons que Bellori choisit volontairement et après de longues réflexions les douzes artistes qui devaient figurer dans l'ouvrage. Dans une lettre du 16 mars 1669 adressée à l'antiquaire florentin Carlo Roberto Dati, il écrit :

Les vies des peintres que j'écris en ce moment ne sont ni celles des Romains ni d'aucune autre région en particulier. J'ai choisi quelques artistes — très peu — selon mon pauvre jugement. Je doute pourtant, dans ce petit nombre, de m'être avancé car notre époque est chiche et ni en peinture, ni en poésie, ne doit-on estimer la médiocrité⁵.

Si l'idée de choisir quelques artistes peut nous sembler aller de soi aujourd'hui, il n'en allait pas de même au XVII^e siècle. Le romain G. B. Passeri, lui-même auteur de biographies d'artistes et qui écrit en même temps que Bellori, a jugé bon, dans son adresse au lecteur, de désapprouver le parti pris de son concurrent.

Les astrologues ne parlent pas que de Jupiter, Saturne ou Mercure [...]. Ils ont distribué les étoiles en six grandeurs et font autant de cas de celles de la première que de celles de la dernière [...]. Tous les artistes qui ont laissé quelque renom et quelque témoignage de leur valeur ont le droit d'apparaître dans un ouvrage historique⁶.

5 « [...] le vite de' Pittori, che io vado scrivendo non sono quelle ne di Romani ne d'altra particolare regione, ma ne ho scelti alcuni pochi secondo il mio debole giudizio. Dubito nondimeno nel poco numero di essermi avanzato per la scarsità di nostri tempi, et la mediocrità così nella pittura, come nella poesia non deve essere in istima » (*Lettere di diversi a Carlo Roberto Dati*, Florence, Bibl. Naz. Cent., Racc. Baldovinetti, Misc. 258, fasc. II, fol. 33).

6 « Gl'Astrologi nelle loro figure non fanno mentione solamente di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio e della Luna, ancor le maggiori, le più luminose, e le stelle più fisse; ma havendole tutte distribuite in sei grandezze, tanto fanno caso di quelle della prima, quanto di quelle dell'ultima sorte; [...] Con questa imitatione, per formare una compita Istoria, io ho voluto trattare tanto nella Pittura, quanto nella Scoltura, et Architettura di tutti quelli, li quali à tempo loro hanno riportato qualche grido del loro valore, e lasciato qualche onorevole memoria del nome loro; ma ho scritto di ciascheduno à proportion della loro propria qualità, nè ho voluto defraudare nessuno di quella parte, che se gli deve » (Jacob Hess, ed., *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, 2 vols [Leipzig et Vienne, 1934], 5).

En effet, un historien qui écrit la biographie des artistes modernes est d'abord un chroniqueur. C'est ainsi que l'entend Passeri. Vasari, Borghini, Baglione ont écrit, pour ainsi dire, les Fastes de l'art moderne. Il faut reprendre le fil exactement où le prédécesseur l'a abandonné, sans laisser de vide. L'un des projets de page titre prévu par Passeri pour son ouvrage mentionne qu'il commencera là où Baglione a laissé (Baglione qui lui-même avait repris la chronique de Vasari). C'est pourquoi Passeri commencera en 1641 pour venir jusqu'en 1673⁷.

Pour classer ces artistes on procèdera de la façon la plus simple, en suivant l'ordre chronologique qui est celui de la chronique. « L'ordre que j'ai choisi, dit Passeri, est celui du temps, je me suis réglé sur les années suivant exactement leur cours »⁸. En fait, la règle de distribution des artistes dans la chronique est le classement par l'année de la mort. Second classement superposé au premier : on distribue les artistes par chapitres selon le pontificat où ils ont travaillé et où ils sont morts.

La règle suivante est tout aussi absolue : on ne parle que des morts. Seule la mort donne le droit d'être recensé dans la chronique : *De vivis non disputandum*. C'est cette règle qui permet à Bellori en 1672 de ne pas parler du Bernin, à son grand soulagement.

Dernière question : comment décrire les oeuvres des artistes ? Réponse : par ordre chronologique et simplement. C'est du moins la réponse de Passeri.

Les oeuvres décrites dans mon livre sont classées par ordre chronologique ; je les décris exactement, sans élégance, sans recherche ni éloquence car je ne suis pas un érudit... Mon oeuvre n'a pas besoin de rhétorique car je traite une Histoire d'actions simples qui exige pureté

7 Le texte du projet de page titre est le suivant :

« Il tempo distruggitore
Delle Vite de
Pittori Scultori et
Architetti
Seguitando dove lasciò il Cavaliere Giovanni Baglioni,
che unissi al Vasari [...] » (Hess, ed., *Die Künstlerbiographien*, Planche 1.

8 « L'ordine che io ho tenuto, è stato quello del tempo, perche mi sono regolato dagl'anni, seguendo osservatamente il corso loro » (Hess, ed., *Die Künstlerbiographien*, 5).

9 « Del rimanente, se brami (accorto lettore) una florida locutione, una eleganza di frase, et una nobiltà d'eloquenza, qualità convenienti ad uno erudito scrittore, ti converrà soffrire in pazienza, se in me trovi questo mancamento. Due ragioni ti addurrò per mia discolpa, e difesa : una che la occasione non solo non richiede, ma proibisce rigorosamente il maneggio d'una dicitura amena, florida, e traslata, perche io tratto una 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, et grandezza » (Hess, ed., *Die Künstlerbiographien*, 5).

de l'exposé. Je n'écris pas un Traité d'oeuvres héroïques et glorieuses de grands personnages à qui convient majesté et grandeur⁹.

Le grand mot est lâché : l'ouvrage de Bellori n'est pas une Histoire mais un Traité où l'éloquence joue un rôle majeur.

A Paris, le rapporteur du *Journal des Sçavans* (en date du lundi 7 décembre 1676) voit les choses d'un autre oeil et estime que Bellori a évité les deux défauts majeurs où tombent les « auteurs de recueils de vies de peintres », à savoir le campanilisme et la confusion¹⁰. Premier défaut le campanilisme de Vasari et Ridolfi. Bellori n'est pas le défenseur d'une école particulière de peinture, il s'en défend dans la lettre citée plus haut. Les artistes dont il traite viennent de toutes les régions, de tous les climats et des différentes écoles : Parme (Lanfranc), les Flandres (Rubens, Van Dyck, Duquesnoy), Bologne (Augustin et Annibale Carrache, le Dominiquin, l'Algarde), Urbino (le Baroque), la Lombardie (Caravage, D. Fontana), la France enfin (Poussin). Second défaut : la confusion de Baglione.

[...] la confusion des moindres apprentis avec les plus excellens maîtres : [...] le Baglione a ramassé indifféremment plus de deux cens peintres, sculpteurs et architectes tant bons que mauvais dont les noms ont aussi peu duré que les ouvrages¹¹.

Ce choix des « plus excellens maîtres » devait mener presque inévitablement à l'héroïsation du sujet dont parle Passeri. En effet, non seulement l'héroïsation est à la mode dans le milieu français que fréquente Bellori, mais sa formation d'archéologue et ses goûts littéraires le poussent à vouloir décrire la perfection. Dans l'adresse au lecteur des *Vite* il avoue qu'il a failli ne rien écrire faute de rencontrer l'artiste parfait. Mais après tout, ajoute-t-il, les meilleurs artistes grecs eux-mêmes furent très éloignés de la perfection. C'est pourquoi il s'est résolu à choisir quelques modernes¹². Coquetterie de rhéteur ? Oui, mais aussi conviction profondément établie chez lui que la biographie est de l'ordre de l'éthique et que le biographe doit donner au lecteur le désir d'imiter le modèle qu'on lui propose. Ce modèle doit faire partie des meilleurs. Cette conviction ne lui vient pas seulement de la fréquentation de la *Poétique* d'Aristote, mais de son guide en matière d'écriture historique, le traité si célèbre en son temps d'Agostino Mascardi, *Dell'Arte storica*¹³. Traitant des divisions de l'Histoire, Mascardi avait examiné le genre biogra-

10 *Journal des Sçavans*. Du Lundy 7 Decembre M.DC. LXXVI, 229-33.

11 *Journal des Sçavans*, 229.

12 Bellori, *Vite*, 7.

13 Agostino Mascardi, *Dell'arte storica* (Rome, 1636).

phique et décidé que le modèle en était Plutarque, l'objectif de la biographie étant d'exprimer l'image du *virtuoso*, d'en dresser le portrait moral, d'en faire comprendre le caractère et la nature¹⁴.

On pourrait croire, toutefois, que Bellori ait voulu concilier chronique et histoire des héros. Les artistes apparaissent dans les *Vite* en suivant, semble-t-il, l'ordre chronologique. En fait, on constate à l'examen des distortions notables. A vrai dire, elles passeraient inaperçues sans l'aide de Passeri qui insiste tant sur l'ordre chronologique de son propre livre. Voici l'ordre d'apparition des artistes dans les *Vite* :

Annibale Carrache	décédé en 1609
Augustin Carrache	" 1602
D. Fontana	" 1607
Le Baroque	" 1612
Caravage	" 1609 (selon Bellori, en fait 1610)
Rubens	" 1640
Van Dyck	" 1641
Duquesnoy	" 1643
Le Dominiquin	" 1641
Lanfranc	" 1647
L'Algarde	" 1654
Poussin	" 1665

Le strict ordre chronologique serait respecté si trois artistes n'étaient déplacés dans la série, Annibale Carrache, Caravage et le Dominiquin. Ce déplacement est en même temps « régulier » puisqu'ils sont tous trois répartis de façon à diviser les douze artistes en trois groupes. Ce serait là détail sans grande importance si d'autres éléments ne venaient confirmer que cette erreur est volontaire et que nous sommes au cœur même du projet théorique de Bellori.

Curieusement, on peut constater que les trois artistes « déplacés » des *Vite* de 1672 avaient, trente ans auparavant, reçu de Bellori un traitement particulier dans le poème qu'il avait écrit et publié en guise de préface aux *Vite de' Pittori* de G. Baglione (1642)¹⁵. Il est compréhensible que l'on n'ait pas attaché d'importance à ce poème. Bellori lui-même, dans son exemplaire de l'ouvrage de Baglione—exemplaire qui nous est parvenu—avait renié ce péché de jeunesse. En marge, il avait noté : « J'ai écrit ce poème lorsque j'étais jeune. Aujourd'hui il ne me plaît plus. Je

l'avais fait imprimer parce que Tronsarelli m'en avait persuadé mais je n'y tenais pas »¹⁶.

Ce poème intitulé *Alla Pittura* a douze strophes, la douzième n'étant qu'un tercet. Les deux premières strophes font l'éloge de la peinture; la troisième évoque la peinture antique; la quatrième la résurrection de la peinture à la Renaissance par le pinceau de Raphaël; la cinquième et la sixième évoquent les grands artistes du xvi^e siècle, Léonard, Titien, Corrège, Zuccaro, le Baroque, le Cavalier d'Arpin, Borgiani. Les trois strophes suivantes (7, 8 et 9) sont consacrées chacune à un seul artiste : Annibale Carrache (n° 7), Caravage (n° 8) et le Dominiquin (n° 9). Les strophes 10 et 11 font l'éloge de Baglione et de Rome devenue le Parnasse. La strophe 12 est un simple final. Les termes du reniement de son oeuvre par Bellori invitent à supposer que bien du temps s'écoula avant qu'il ne relut son poème. En fait, il dut le faire au moment où préparant les *Vite* il relut Baglione et l'annota de remarques marginales parfois divertissantes et de jugements sur son prédécesseur. Ayant désavoué son poème, il reprit pourtant la plume et le corrigea : il biffa les strophes 10 et 11 d'éloge de Baglione. Le poème dès lors s'achevait sur l'éloge du Dominiquin. Et les seules strophes qu'il corrigea furent la 7 d'éloge d'Annibale et la 8 d'éloge du Caravage.

7

Ammira, de' Caracci alteri pregi
 Quel di Natura emulatore sublime
 Annibal, che ne l'opre
 Sembianze eterne, Idee Celesti exprime;
 Che mentre arte discopre
 Sovrana, e al mondo sola,
 Tutti a le Gratie inuola
 Gli honor, le glorie, le vaghezze, e i fregi;
 E'l suo gran nome hor vola
 Resa Cartago humile,
 (E. Bologna immortal) dal Indo al Thile¹⁷,

8

Scorgi da Caravaggio il gran Michele
 Dar ne l'opre a i colori, e vita, e albergo,
 E con verace finto
 Lasciare il ver de le sue larve a tergo
 Non è, dipinto
 Quel, che ne' lini sui
 Mostra a le luci altrui,
 Che non volgari effigio le tele;
 Ma la Natura a lui

14 Mascardi, *Dell'arte storica*, 63 sq.

15 *Le Vite de' Pittori Scultori e Architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. Insino à tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, scritte da Gio. Baglione Romano, Roma, 1642*. L'exemplaire annoté par Bellori (parmi d'autres) a été ré-édité en facsimilé par le R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte à Rome en 1935. Cet exemplaire est conservé à la Bibliothèque de l'Accademia dei Lincei.

16 Dans la marge gauche de la première strophe : « Canzone da me fatta negli anni giovanili, che hora non mi piace niente: mandata in stampa più tosto a persuasione del Tronsarelli che per mia volontà ».

17 Dans le dernier vers Bellori a effectué la correction suivante : « Indo » a remplacé « Battro ».

Vive temps concesse,
Suoi spirti diede, e in lor se stessa impressa¹⁸.

9

Guarda colui, ch'a le mort'ombre puote
Dar con mirabil'arte industrie, e saggio,
E vita, e senso, e mente;
Nè già furtivo invola il Solar raggio
A l'alta rota ardente.
Con esso (o meraviglia)
Agliaia si consiglia.
Già fatta con le Suore a lui devote
Imitatrice, e figlia:
Zampieri il grande è questi;
E tu su'l Reno a noi, Felsina, il desti.

Si nous examinons le contenu de ces trois strophes nous pouvons constater deux choses. Premièrement, Annibale est caractérisé comme celui qui exprime dans ses oeuvres les Idées Célestes et les semblances éternelles. Caravage est caractérisé comme coloriste et comme représentant de la Nature. Le Dominiquin, enfin, donne aux ombres la vie, le sens et l'esprit. Deuxièmement, Bellori fait deux fois référence aux Grâces, une première fois à propos d'Annibale et une seconde lorsqu'il associe le Dominiquin à Aglaïa, la Grâce qui représente la splendeur solaire. Il est aisé de suivre cette piste et de constater que ces trois strophes constituent une sorte de petit poème à la fin du grand et que le thème unificateur de ce petit poème est la réunion des trois Grâces, Euphrosyne, Thalia et Aglaïa. Il s'agit des Grâces de la tradition ficinienne du *Commentaire sur le Banquet de Platon*¹⁹. Ficin avait défini la Beauté—dont l'âme se nourrit—comme la réunion des trois Grâces. Plus exactement, disait-il, la Beauté se déploie dans la trinité des Grâces, Splendeur, Viridité et Joie.

Il [Orphée] appelle Splendeur cette Grâce et cette beauté de l'âme qui est dans l'éclat de la vérité et de la vertu, Verdeur la douceur de la figure et de la couleur, car elle s'épanouit au plus haut dans la viridité de la jeunesse. Joie, enfin, le plaisir vrai, sain et durable que nous précure une mélodie musicale²⁰.

Pour Bellori, Annibale Carrache est gouverné par Euphrosyne, la Joie, et son art se situe dans la sphère des Idées et de l'Harmonie Céleste. Nous en aurons confirmation par l'étude des vignettes. Le Dominiquin est Aglaïa, Splendeur. Caravage enfin est Thalia, couleur des figures, force vitale venue du monde souterrain du silence et de la

germination, Nature. Cette association Caravage-Thalia permet d'éclairer le sens que Bellori donne au concept de Nature et en même temps l'idée qu'il se fait véritablement du Caravage, et explique la réunion dans un même groupe de Caravage, Rubens, Van Dyck et Duquesnoy.

L'identification de Thalia à la force germinative était bien connue. Le musicologue vénitien F. Gafurius avait, dans son échelle harmonique, associé Thalia à l'univers inférieur et au silence, tout comme il avait associé Aglaïa à l'univers apollinien de la splendeur solaire et Euphrosyne à la sphère céleste d'Uranie²¹. Pour Lomazzo, Thalia était liée à la lune, étant l'humeur par laquelle la terre verdit²². Le philosophe néo-platonicien F. Patrizi s'était expliqué un peu longuement sur cette humeur qui fait verdier. Dans un petit opuscule adressé en 1552 à Mariano Savello et intitulé *Discours de la diversité des fureurs poétiques*, il constatait que les muses ne sont que le nom des âmes, des forces qui meuvent les sphères célestes²³. Chacune des âmes de ces planètes provoque en l'homme qui est soumis à son influx, une impression conforme à sa nature. La lune-Thalia génère en nous les affects et le désir d'engendrer que l'on assimile parfois à la fureur, comme elle gouverne la génération des animaux. Le soleil donne aux êtres la bonté et l'acuité des sens. Comme on voit nous ne sommes pas très éloignés de la magie astrologique qui fait le fond du Traité de Lomazzo.

C'est sans doute à Lomazzo que pense Passeri lorsqu'il dit de Bellori qu'il a écrit la vie des *Maestri Primieri*²⁴. Tant dans le *Trattato* de 1584 que dans *l'Idea del Tempio della Pittura*, Lomazzo avait donné un modèle de critique artistique fort éloigné du modèle historique choisi par Vasari. Il avait, comme on sait, jeté les bases du relativisme critique. La constatation de la diversité des goûts et des talents l'avait amené à fonder son édifice critique non sur le nécessaire mouvement de l'Histoire mais sur une typologie des artistes. Aux trois

18 Le vers original : « Suoi spirti diede e se medesima impressa » a été corrigé ainsi : « Suoi spirti diede e in lor se stessa impressa ».

19 M. Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. française par R. Marcel (Paris, 1978).

20 Ficin, *Commentaire*, 181-82.

21 Franchinus Gafurius, *Practica Musica* (Venise, 1496). Sur Gafurius et son échelle harmonique on lira les commentaires—aujourd'hui classiques—d'Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New York, 1968), 129 sq. et surtout 265-69 et Fig. 20.

22 Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la Pittura* (Milan, 1584), livre sept, chapitre xvii, Della Forma delle Muse, 596-98. On verra notamment à la 598 la référence suivante : « Alcuni altri hanno voluto che [...] Thalia (rappresenti la stella della) Luna per l'humore della quale la terra verdeggia ».

23 Francesco Patrizi da Cherso, *Discorso della diversità de i Furori poetici all'illustre Signor Mariano Savello*. Il s'agit d'une lettre adressée de Padoue, le 12 janvier 1552. Ce texte a été réédité en appendice à l'édition critique du traité *Della Poetica* (Florence, 1969), I, 447-62. On verra notamment les pages 450, 452 et 459.

24 Hess, ed., *Die Künstlerbiographien*, 13.

âges de Vasari, il avait substitué sept « gouverneurs » qui sont les prototypes de génies artistiques et pour ainsi dire, de familles d'esprit. Ces sept gouverneurs sont les sept piliers sur lequel repose le Temple de la peinture. L'édifice est achevé et tout artiste à venir se situera nécessairement dans l'une des sept classes. Les sept gouverneurs qui soutiennent le Temple sont chacun l'incarnation de l'une des sept planètes. Il serait d'ailleurs plus exact de dire que c'est la planète qui est le gouverneur, l'artiste-type étant celui qui réalise le plus précisément le caractère de sa planète dominante. Ainsi Michel Ange est gouverné par Saturne, Titien par la lune, Léonard par le soleil. Cette association de l'artiste et de la planète gouvernante est opérée par ce que l'on pourrait appeler un horoscope objectif, c'est-à-dire les traits caractéristiques de l'artiste et les traits stylistiques de sa peinture, entendus comme expression graphologique du caractère de son auteur. Ce Temple est universel : à chaque gouverneur et à chaque artiste correspondent un métal, un animal, un sage, un poète, un artiste antique et l'une des sept parties de l'art. A Titien, par exemple, gouverné par la lune, correspondent l'argent, le boeuf, Aristote, l'Arioste, Aristide et la couleur. A l'artiste-type sont associés d'autres artistes secondaires qui réalisent l'idéal de façon moins parfaite. A Titien sont associés Giorgione, Véronèse, Tintoret et Peterzano, le maître du Caravage. Le Temple de la peinture apparaît ainsi comme une architecture symbolique, à la fois édifice mnémotechnique dont la fonction pédagogique est patente, édifice magique qui rassemble en soi tous les influx de l'univers et expose leur diversité dans la forme unifiante d'un *Tempietto*, apologie de l'Italie et mausolée. Le Temple possède toutes ces fonctions puisqu'il est un double de l'univers et une représentation des lois qui le gouvernent.

Du Temple de Lomazzo, Bellori a retenu la notion d'universalité que le *Journal de Scavans* constatait avec tant de plaisir. Il a retenu aussi l'idée de l'édifice de mémoire et de mausolée : dans une lettre du 15 octobre 1667 à C. R. Dati, Bellori félicite l'antiquaire dont l'éloquence vient de rendre par son ouvrage sur les peintres antiques « les couleurs de Zeuxis, de Parrhasios, d'Apelle et des autres célèbres peintres qui avaient été effacés du Temple »²⁵. Il a retenu aussi et surtout la notion de gouverneur. Annibale Carrache, Caravage et le Dominiquin sont les « gouverneurs » de l'édifice de Bellori. L'analyse des vignettes gravées nous

montrera dans quel sens précis il faut l'entendre. Chacun des trois peintres gouverne trois artistes et l'on peut aisément diviser les douze biographies en trois groupes : 1) Annibale suivi d'Augustin Carrache, D. Fontana, F. Barroci; 2) Caravage suivi de Rubens, Van Dyck, Duquesnoy; 3) Le Dominiquin suivi de Lanfranc, l'Algarde et Poussin.

Nous touchons ainsi à l'un des aspects les plus étonnants des *Vite* de Bellori, celui qui a provoqué peut-être le plus de perplexité : Caravage, dont Bellori rejette le naturalisme dans l'*Idea*, apparaît dans les *Vite* suivi de trois artistes flamands. La raison en est simple et Bellori la précise : les trois peintres ont suivi l'exemple de la peinture vénitienne. Caravage s'est donné Giorgione comme maître²⁶. Rubens a suivi Titien, Véronèse et Tintoret²⁷. Van Dyck a pris le même chemin²⁸. Tous trois furent animés d'une identique fureur de peindre. Tous trois ont manqué des mêmes parties de l'art : le dessin et la rigueur de la composition²⁹. Quant à Duquesnoy qui a su représenter les chairs tendres, il a pris son « idée » de l'étude du Titien et du naturel et n'a pas traité d'histoire³⁰. Bref, tous les quatre ont été animés de la même *virtù* naturaliste et sont d'abord des coloristes et des « vénitiens ».

Ce type de rapprochement n'empêche pas Bellori de vouloir distinguer le mieux possible ce qui fait l'originalité de chaque artiste et il sait rendre à Rubens ce qui lui revient : sa culture, la vivacité de son dessin, sa capacité d'invention des grandes compositions³¹. On a souvent remarqué que Bellori était capable de maîtriser son goût personnel pour reconnaître et apprécier par exemple l'originalité du Caravage³². Bellori est d'abord un lettré et un historien, soucieux de bâtir un modèle de la peinture parfaite et l'image d'un Temple Universel. Le « gouverneur » à la manière de Lomazzo est un moyen commode d'éviter les contraintes, les généralisations et les inévitables falsifications qui accompagnent la notion d'école, notion dont l'expérience contemporaine montrait les limites et que l'entreprise touffue de F. Scannelli n'invitait guère à employer³³. Le milieu des amateurs romains s'était longuement interrogé sur ces problèmes de classification des œuvres et des artistes. On connaît les classes stylistiques du marquis Giustiniani et les réflexions de Poussin sur

25 « [...] con li colori dell'eloquenza non solo all'uditù ma alla vista e a gli occhi rappresenta li colori di Zeussi, di Parrasio, di Apelle et de gli altri celebri Pittori cancellati dal Tempio » (*Lettere di diversi a Carlo Roberto Dati*, Florence, Bibl. Naz. Cent., Racc. Baldovinetti, Misc. 258, fasc. II, fol. 34).

26 Bellori, *Vite*, 212-13.

27 Bellori, *Vite*, 241 et 267.

28 Bellori, *Vite*, 273.

29 Bellori, *Vite*, 230, 267 et 283.

30 Bellori, *Vite*, 299-300.

31 Bellori, *Vite*, 266-67.

32 Bellori, *Vite*, 229.

33 Francesco Scannelli, *Del Microcosmo della Pittura* (Cesena, 1657).

l'application aux sujets de peinture des modes harmoniques et poétiques de l'antiquité³⁴.

Il est vraisemblable que Bellori trouva un modèle tout prêt dans le recueil poétique d'Antonio Bruni *Le Tre Gratie* publié à Rome en 1630. Bruni était l'un des poètes à succès de sa génération après le Cavalier Marin. Il était membre de l'académie des *Humoristi* et connaissait à peu près tout ce qui comptait à Rome et à la cour d'Urbain VIII, Agostino Mascardi, Lucas Holstenius, Giulio Rospigliosi, Cassiano dal Pozzo, F. M. Suarez... Il connaissait aussi Ottavio Tronsarelli, celui-là même qui avait encouragé le talent poétique de Bellori. Il explique longuement au début du recueil le titre qui peut paraître nouveau et étrange au lecteur³⁵. Son but est de classer les oeuvres poétiques d'une façon plus efficace et plus vraie. Bruni rappelle longuement que les Anciens ont attribué les diverses formes de la poésie aux neuf muses et que nombre d'auteurs ont publié leurs recueils sous le titre des muses. Pour Bruni cette division de la poésie est peu sûre et difficile à utiliser en raison surtout du mélange de genres différents à l'intérieur d'une même pièce poétique. C'est pourquoi il propose de diviser et classer la poésie en trois : Aglaïa aura la poésie lyrique, amoureuse, son nom même l'invitant à chanter la Beauté ; Thalia dont le nom signifie force et vigueur aura la poésie héroïque ; Euphrosyne enfin dont le nom signifie le plaisir (*diletto*) aura la poésie sacrée et morale³⁶.

On peut examiner le genre de pièces que Bruni classe sous le mode héroïque. Une première série est facile à deviner : il s'agit de tout ce qui se rapproche de l'épopée, par exemple ce poème dédié à Alessandro Tassoni « l'invitant à chanter l'empire de Charlemagne en Italie »³⁷ ou cette autre pièce dédiée à Agostino Mascardi sur « l'Amour de la Patrie préféré à l'amour paternel »³⁸. Une seconde catégorie est constituée de tombeaux, réels ou imaginaires : le tombeau de Michel Ange, celui de Raphaël qui est une paraphrase du distique de Bembo ou le tombeau d'Hercule³⁹. Troisième catégorie, les portraits héroïques, bustes des Grands

du passé classique, Caton d'Utique, Cicéron, Enée, Néron, Mécène (un buste en cire!)⁴⁰, et figures en pied des Grands contemporains, grands capitaines de préférence, le marquis Spinola, Philippe IV, Philibert de Savoie, Ranuccio Farnèse⁴¹. D'autres pièces tombent dans la catégorie de l'héroïque parce qu'elles peuvent s'apparenter au style fier et terrible : témoin ce poème sur un phénix peint par le Caravage⁴².

On voit la coïncidence de cette classification avec les sujets—qu'ils soient de portraits ou d'histoire—des artistes du second groupe de Bellori. On voit aussi la parenté du mode héroïque de Bruni avec la fierté stylistique et la véhémence du Caravage et des artistes qui lui sont associés. On peut aussi noter que Bellori, pour donner plus de cohésion à son groupe « héroïque », a insisté sur leur parenté caractérielle : tous ont voulu mener grand train, ont aimé le luxe, les vêtements somptueux, la compagnie des grands, les honneurs et les faveurs qui viennent des cours⁴³. Bruni chante le don princier d'une chaîne d'or qu'il a reçue⁴⁴. *Dant nobis praemia reges* dit la vignette du Rubens de Bellori (Fig. 45)⁴⁵.

On peut faire les mêmes observations pour les poésies sacrées et morales d'Euphrosyne qui regroupent à la fois des vanités, des sujets de méditation (une Madeleine, Phaeton, l'Age d'or) et des sujets d'histoire sainte (Annonciation, Nativité)⁴⁶.

L'étude des pièces appartenant à la première Grâce confirme qu'il s'agit d'une classification « modale ». Aglaïa regroupe tous les types de poésie lyrique, des portraits de femmes et l'évocation de certains tableaux : *Iole riant* de Ludovic Carrache, la *Cléopâtre* du Guide, un *Adonis* de Giuseppe d'Arpino, un *Amour* de Baglione⁴⁷. Ce n'est pas, à l'évidence, l'unité stylistique qui pousse Bruni à regrouper ces tableaux sous l'autorité d'une même Grâce mais bien plutôt le ton, l'harmonie générale, l'humeur du sujet, le mode pour reprendre le terme employé par Poussin.

LES VIGNETTES

Chacune des douze biographies est précédée d'un portrait gravé de l'artiste et d'une vignette allégorique. Dès la parution de l'ouvrage on a remarqué la qualité de ces gravures et l'on peut imaginer l'importance que Bellori y attachait. La question

34 Il s'agit du célèbre essai envoyé sous forme de lettre par Vincenzo Giustiniani à Amayden. On le trouvera dans le recueil de Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (Rome, 1768), VI, 247-53. Quant à Poussin, il s'agit de la lettre dite « sur les modes » adressée à Chantelou le 24 novembre 1647. On la trouvera dans Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art* (Paris, 1964), 121-25.

35 Antonio Bruni, *Le Tre Gratie* (Rome, 1630), 2.

36 Bruni, *Le Tre Gratie*, 19-20. L'attribut d'Euphrosyne sera : « il cerchio intrecciato di stelle ».

37 Bruni, *Le Tre Gratie*, 258-361.

38 Bruni, *Le Tre Gratie*, 367 sq.

39 Bruni, *Le Tre Gratie*; Michel Ange se trouve page 295, Raphaël page 393, Hercule page 357.

40 Bruni, *Le Tre Gratie*, 363, 364 et 365.

41 Bruni, *Le Tre Gratie*, 347, 352 notamment.

42 Bruni, *Le Tre Gratie*, 295.

43 Bellori, *Vite*, 264-65 et 283, par exemple.

44 Bruni, *Le Tre Gratie*, 380.

45 Bellori, *Vite*, 239.

46 Bruni, *Le Tre Gratie*, 405 sq.

47 Bruni, *Le Tre Gratie*, 97, 137 et 173.

s'est évidemment posée de savoir si ces vignettes n'étaient pas détentrices du secret du programme iconographique des *Vite*. La réponse fut toujours négative. Ce qui semble compliquer les choses c'est la constatation que deux ordres différents d'allégorisation paraissent avoir été choisis par Bellori : un ordre idéal de définition de la peinture, poésie muette, choix et discernement, activité intellectuelle; puis un ordre de définition des parties de la peinture, la géométrie, la praxis, l'étude de la nature, la lumière et l'ombre. Bref, le plus grand désordre semble régner et la plus grande confusion. Caravage reçoit le *motto Praxis*, généralement attaché—et par Bellori lui-même en 1664—aux maniéristes (Fig. 44). Lanfranc par contre est associé à *Natura* et Poussin a pour attribut *Lumen et Umbra* (Figs 49 et 51)⁴⁸.

Si nous observons la série des treize vignettes en suivant l'ordre de l'édition (Figs 39 à 51) nous constatons que sur treize gravures, une seule est dépourvue de *motto* et présente une mise en scène différente. Il s'agit de la vignette qui accompagne la vie d'Annibale Carrache et qui représente la Renommée volant et sonnante de la trompette (Fig. 40). Par contre la représentation de l'*Idea* qui précède la préface, tant par son style que par sa stricte mise en scène dans une architecture héroïque, appartient très clairement à la même série que les onze allégories titrées (Fig. 39). Il devient facile de rétablir le programme original : l'allégorie de l'*Idea* était destinée à Annibale Carrache. En fait nous allons voir que son iconographie—les pointes du compas dressées vers le haut—l'identifie à la *Théoria* telle que définie par Ripa. Elle s'oppose alors tout naturellement à l'allégorie du second gouverneur, Caravage : la *Praxis*, symétrique de la théorie et qui mesure le sol. Au troisième gouverneur, le Dominiquin, est associé le Concept et l'Imagination (Fig. 48).

On voit—et c'est une première constatation—que l'édition de la Conférence de l'*Idea* de 1664 n'avait sans doute pas été prévue dans le programme originel⁴⁹. Il est facile d'imaginer la suite : au moment de publier l'ouvrage, Bellori décide de le faire précéder de la conférence prononcée huit ans plus tôt. Malheureusement la décision vient tard et toutes les vignettes du programme ont déjà été gravées à l'académie de France sous la surveil-

lance de Charles Errard, ami de Bellori. Il faut une vignette supplémentaire. Le graveur réalise rapidement l'image de la Renommée (Fig. 40). De cette rapidité d'exécution témoignent la simplicité de la composition, l'importance accordée aux zones d'exécution facile (ciel, nuages), à la grande part laissée aux blancs et au peu de soin dans le travail des détails (drapés surtout, palme, ailes). Il suffit pour bien saisir ce point de comparer cette vignette avec l'*Idea* (Fig. 39) ou la *Muta poesis* (Fig. 41). Au moment d'imprimer se produit l'une de ces erreurs d'éditeur très fréquentes au XVII^e siècle : à la conférence de l'*Idea* est associée la vignette du même nom. Du même coup, le programme théorique de Bellori qui, pour tout lecteur du XVII^e siècle, était visuellement évident par la symétrie bien connue du couple *Théoria-Praxis* (Figs 39 et 44), ce programme devient inintelligible dès que l'on déplace l'un de ses piliers.

Pour un amateur du XVII^e siècle, *Theoria* et *Praxis* sont les divisions traditionnelles de la peinture. Tous les traités depuis Alberti reprennent cette division qui permet de définir la peinture non seulement comme art mécanique mais aussi comme science spéculative. L'idée qui revient sans cesse est très simple : la théorie, fondée pour l'essentiel sur la mathématique, donne à la pratique picturale les bases fermes, assurées, universelles qui font de la peinture une science véritable et lui donnent sa certitude. Lomazzo exprime ainsi cette idée au chapitre 2 du premier livre du *Trattato* :

La peinture se divise en théorique et pratique. La théorique donne des préceptes généraux que doit observer celui qui veut devenir excellent et célèbre dans cet art. La pratique donne des règles de prudence et de jugement et enseigne comment mettre en oeuvre ce qui s'est dit et imaginé de façon générale⁵⁰.

Léonard avait exprimé à peu près la même idée de façon plus sentie :

Ceux qui s'amourachent de la pratique sans la science sont comme des pilotes à bord d'un navire sans gouvernail ni boussole et qui ne savent jamais avec certitude où ils vont.

La pratique doit toujours s'édifier sur la bonne théorique; la perspective en est le guide et le chemin et sans elle on ne fait rien de bien en peinture⁵¹.

48 Sur cette apparente confusion du programme on lira les remarques de G. Previtali dans l'introduction à l'édition des *Vite* (Turin, 1976), notamment aux xlv-l.

49 On pourrait soutenir que l'édition de la conférence avait été prévue mais sans vignette. Cela ne serait guère vraisemblable. Il suffit d'ouvrir l'ouvrage pour constater avec quel soin minutieux ont été réalisées la gravure dédicatoire à Colbert et la vignette qui accompagne la dédicace proprement dite.

50 « Dividesi la pittura in theorica, e pratica. La theorica da precetti generali, che deve osservare ciascuno che vuole divenire eccellente, e famoso in quest'arte. La pratica da regole di prudenza, e giudizio, insegnando come si hà da mettere in opera quello che si è detto, e imaginato generalmente » (Lomazzo, *Trattato*, 28).

51 « Quelli che s'inamorano di pratica senza scientia sono com'è li nochieri ch'entran in naviglio senza timone, ò bussola che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb'esser'e diffucata sopra la bona theoricha della quale la prespettiva è guida è porta e senza questa nulla si fa

De cette idée qui était devenue au cours du xvi^e siècle un lieu commun des trattatistes, le graveur Pietro Testa avait, vers 1638 donné une représentation impressionnante. Il s'agit du célèbre *Liceo della Pittura* qui, suivant l'exemple formel de l'*Ecole d'Athènes*, reproduit le modèle de la peinture idéale, et le programme de son enseignement dans l'académie parfaite (Fig. 52)⁵².

On sait que Testa travaillait à Rome, notamment pour Cassiano dal Pozzo, qu'il fréquentait le milieu classicisant et il ne fait aucun doute que Bellori eut connaissance de son oeuvre et de ses recherches⁵³.

Une inscription située à la gauche de la composition donne les raisons du programme iconographique :

La Théorique, en soi, a les mains liées et la Pratique dans sa liberté est en soi aveugle. Mais celui qui engagé dès ses jeunes années dans l'étude de la peinture apprend ce qui est bon des grands maîtres, puis s'avance à imiter de soi-même les objets de la nature, entre dans le Lycée de Pallas; il y retrouve et y comprend les arts de la Mathématique, il unit la Théorie à la Pratique et les débarrassant de leurs défauts respectifs par l'heureuse union de l'intelligence et de l'usage, il se fait un nom glorieux et accroît dans le monde les récompenses de la vertu⁵⁴.

La composition est ordonnée par une scénographie assez simple : au fond, autour de la statue de Minerve, des prêtres de divers cultes, un obélisque, un sacrifice; sur la scène, deux groupes principaux : à gauche, la vie contemplative dominée par les statues de la vérité et de la mathématique portant un compas aux pointes levées. Devant la mathématique des personnages figurent l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, la musique (Fig. 54). A droite, dominés par les statues de l'éthique et de la félicité publique, figurant la vie active, se trouvent l'art oratoire, l'art politique, l'art militaire, l'économie familiale (Fig. 54). Au premier plan mais hors de la scène, la théorie et la

pratique. Testa en a emprunté la représentation à Fulvio Mariotelli dans l'édition de 1625 de *l'Iconologia* de Ripa (Fig. 55). C'est une jeune femme qui personnifie la théorie. Elle porte sur la tête un compas dont les pointes sont tournées vers le haut. A l'intérieur de l'arc de cercle décrit par l'ouverture du compas, est figuré un théta. A ses pieds des livres qu'elle ne peut ouvrir ni consulter parce que ses mains sont enchaînées (Fig. 53). La Pratique est une vieille femme, aveugle, tenant à la main un maastok avec lequel elle tente de guider sa marche. Elle avance sur un sol parsemé de rochers. A ses côtés, un singe mendiant—allusion aux naturalistes qui copient ce que le hasard leur offre. Au-dessus de sa tête est figurée la lettre pi (Fig. 54)⁵⁵. Cette figure allégorique, comme la précédente, vient de l'imagination de Fulvio Mariotelli et de l'édition de 1625 de Ripa (Fig. 56).

Au centre de la composition se trouvent les trois degrés par lesquels l'étudiant accède au Lycée : l'imitation est suivie de l'observation, suivie elle-même de la perfection, c'est-à-dire la raison. La figure du Jugement accueille le jeune peintre et désigne le personnage de la Peinture qui est conduite par l'Optique, portant une planche pleine de figures géométriques. Il devient ainsi facile de rétablir le premier groupe d'artistes du programme de Bellori, artistes rassemblés autour d'Annibale Carrache, le gouverneur « spéculatif » (Figs 39, 41, 42 et 43) :

<i>Idea</i>	Annibale Carrache
<i>Muta poesis</i>	Augustin Carrache
<i>Geometria</i>	D. Fontana
<i>Studio vigilantia</i>	Le Baroque

On voit que Bellori a conservé les articulations principales du programme d'éducation représenté par Testa, hérité de la tradition des trattatistes, mais certaines modifications méritent toutefois examen. Chez Bellori l'image de l'*Idea* est suivie de la *Muta poesis* (Fig. 41), puis de la *Geometria* (Fig. 42), enfin de l'image de l'étude (Fig. 43). A l'intérieur du Temple de la Peinture, nous sommes du côté de la vie contemplative, du côté de la Théorique et du spéculatif. La *Muta poesis* (Fig. 41) fait le geste du silence; elle est vêtue de la robe étoilée d'Uranie et porte une couronne de laurier, conformément à l'image donnée par Ripa (Fig. 55). La poésie en effet n'est pas autre chose que l'expression des choses divines provoquée dans l'esprit par la fureur et la grâce céleste, et la robe étoilée signifie la divinité car on dit que les poètes viennent du ciel⁵⁶. Ripa toutefois avait prévu que la

bene ne casi de pictura » (*Codex Urbinas Latinus*, 1270, ed. A. Philip McMahon [Princeton, 1956], II, fac-similé, fol. 39v).

52 A. Bartsch, *Le peintre graveur* (1870), xx, 223.

53 Sur P. Testa on lira, outre l'ouvrage d'E. Cropper, *The Ideal of Painting* (Princeton, 1984), la biographie écrite par Passeri et publiée par Hess, ed., *Die Künstlerbiographien*, I, 182-88.

54 « La Theorica è per se stessa di leggami avvinta e la Pratica nella sua libertà è per stessa cieca; ma chi in età di freschi anni ne gli studij della pittura il buono di gran maestri apprende; e poi avanzandosi ad imitare da se gli oggetti della natura, entra nell'dotto Liceo di Pallade, e vi ritrova et intende le arti della Mathematica unisce egli la Theorica alla Pratica; e spogliando le de loro difetti con felice accoppiamento dall'intelligenza e dall'uso a se acquista gloria di nome e al mondo accresce pregi di virtù ». Les mêmes idées se retrouvent encore chez Passeri. On verra notamment les deux projets qu'il avait écrits pour le *Proemio*; cf. Hess, ed., *Die Künstlerbiographien*, I, 9 et 16 où Passeri fait directement référence au *Liceo*.

55 On lira la description détaillée de la composition dans E. Cropper, dans Cropper, *The Ideal of Painting*, 65-95.

56 « Poesia, secondo Platone, non è altro, ch'espessione di

figure serait accompagnée d'instruments de musique. Bellori lui a donné (s'il est bien l'auteur des détails du programme iconographique) un livre qu'elle tient ouvert de la main gauche. On retrouve ce livre ouvert dans l'image de l'étude et on le retrouve aussi à l'état de planche de figures dans la *Geometria* (Fig. 42). C'est dans la vie d'Augustin Carrache que Bellori donne l'explication de la présence de ces livres. « Poussé dès l'enfance par un très vif amour du savoir, il s'attacha aux sciences et aux arts. Il apprit les mathématiques, la philosophie puis passa à la rhétorique, à la poésie, à la musique et à tous les autres arts libéraux, [...] »⁵⁷.

Il n'est pas trop utile d'expliquer davantage la vignette qui représente l'étude et la vigilance (Fig. 43), si ce n'est pour préciser que cette image s'applique d'abord à la partie spéculative de l'art, ce qui est le sujet du premier groupe et non en particulier au personnage historique du Baroque⁵⁸. On pourrait dire la même chose de la *Geometria* qui préside à la vie de Fontana (Fig. 42). Cette image mérite examen attentif, car la géométrie, selon Ripa, est représentée par une femme qui tient un équerre et un compas⁵⁹. La vignette de Bellori est plus complexe : c'est en fait une adaptation de la Mathématique de Ripa (Fig. 58). La Mathématique se représente comme une femme grave et d'âge mûr, ayant deux ailes sur la tête. Elle tient un compas et trace un cercle sur une planche couverte de figures géométriques que tient un enfant. Son

cose divine eccitate nella mente da furore et gratia celeste [...]. La veste con le stelle, significa la divinità, per conformità di quello, che dissero i Poeti haver origine dal Cielo » (C. Ripa, *Iconologia* [Rome, 1603], 406-407). Il semble que les graveurs aient utilisé au moins trois éditions de l'*Iconologia*, celle de 1603, celle de 1625 et celle de 1645.

Contrairement à Testa qui place tout le spéculatif sous le gouvernement de la Mathématique, Bellori semble avoir choisi la Poésie. Certains traits de la vignette intitulée *Idea* appartiennent au *Furor poetico* défini par Ripa (Fig. 20; 1603), 178, notamment qu'elle dessine (ou peigne) et qu'elle ait les yeux tournés vers le ciel, l'inspiration poétique se représente ainsi : « Giovane vivace, e rubicondo con l'ali alla testa coronato di lauro, e cinto d'edera stando in atto di scrivere : ma con la faccia rivolta a Cielo ». Dans l'édition de 1645, publié à Venise, l'*Idea* est ainsi représentée : « Si dipinge nuda per essera spogliata da ogni passione corporea ».

57 « (Agostino Carracci, il quale) dalla puerizia acceso da un ardentissimo amore di sapere, si pose nel giro delle scienze et delle arti. Attese alle mathematiche ed alla filosofia, e da queste si rivolse alla rettorica, alla poesia, alla musica ed ad ogn'altra facoltà liberale [...] » (Bellori, *Vite*, 115).

58 Ripa, *Iconologia*, 478. Le *Studio* est ainsi représenté : « Un giovane di volto pallido, vestito d'habito modesto sarà à sedere, con la sinistra mano terrà un libro aperto, nel quale miri attentamente, con la destra una penna da scrivere, e gli sarà à canto un lume acceso, e un gallo »; on voit que le graveur de Bellori a idéalisé et, pour ainsi dire, archéologisé la définition de Ripa. Le coq est attribut de la vigilance.

59 Ripa, *Iconologia*, 183.

vêtement porte une bordure ornée de triangles et d'autres figures géométriques. A ses pieds se trouve une pyramide. Nous retrouvons exactement les mêmes traits dans la vignette de Bellori si ce n'est que le personnage féminin s'est transformé en vieillard saturnien et qu'un feu occupe l'arrière plan de la composition. Qu'il s'agisse bien du même concept, cela est certain : l'artiste qui a travaillé pour Bellori s'est amusé à reproduire sur le vêtement la frise de triangles et les figures géométriques dont parle Ripa⁶⁰. Le feu qui se trouve au fond de la composition ne peut dans ce contexte signifier qu'une seule chose : le désir de savoir. Ce désir est, chez Ripa, l'un des attributs de l'intellect (Fig. 59). Le feu que le personnage porte sur la tête est « né de la capacité et de la vertu intellectuelle qui aspire toujours aux choses élevées et divines » à condition que ce désir de savoir ne se laisse pas dévier par les sens qui n'obéissent guère volontiers à l'intellect et le poussent vers le bas. Revenons un instant à l'*Idea* de Bellori (Fig. 39). Elle peint, les yeux tournés vers le ciel; entre les pointes du compas on voit un feu qui surgit de sa chevelure, avec la même signification⁶¹. On peut d'ailleurs noter en passant l'évolution qui s'est produite depuis que Testa en 1638 a représenté la Mathématique ailée à

60 « Donna di mez'età, vestita di velo bianco è trasparente con l'ali alla testa, le treccie siano distese giù per le spalle, con un compasso nella destra mano, mostri di misurare una tavola segnata d'alcune figure, e numeri, e sostenuta da un fanciullo al quale ella mostri di parlare insegnandoli [...] e nel lembo della veste sia un fregio intessuto di figure Mathematiche [...]

« Il compasso è l'istromento proprio, e proportionato di questa professione, e mostra che ella di tutte le cose dà la proportion, la regola, e la misura.

« Stà in atto di tirare il circolo, perche se bene la Mathematica è speculativa scienza, denominandola dal suo più vero, e nobil fine, nondimeno ancora l'uso, è fine, se non della scienza almeno di chi la possiede, essendo necessario dopò l'acquisto dell'habito d'essa per giovamento dell'altri manifestarla in qualche modo, e di qui sono nate l'inventioni di musiche di prospettiva, di Architettura, di Geometria, d'Aritmetica, e d'altre professioni [...]

« Il compasso alla Mathematica, e il fregio di triangoli, e d'altre figure intorno alla veste, mostra che come sono nel lembo i fregi d'ornamento e di fortezza, così nelle prove Mathematiche queste istesse sono principij e fondamenti » (Ripa, *Iconologia*, 307-309).

On notera que l'illustration de l'édition de Padoue de 1625, ne montre qu'un vêtement uni.

61 L'*Idea* de l'édition de 1645, publiée à Venise, 362-65, a un feu au sommet de la tête, signifiant le bien. Ce feu est toutefois depuis l'édition de 1603 un attribut clair de l'intellect. « La fiamma è il naturale desiderio di sapere, nato dalla capacità della virtù intelletiva, la quale sempre aspira alle cose alte, e divine, se da sensi che mal volentieri l'obediscono alla consideratione di cose terrene, e basse non si lascia sviare » (Ripa, *Iconologia*, 329). Que le feu soit représenté deux fois dans les vignettes du premier groupe d'artistes n'a rien d'étonnant puisqu'il s'agit du domaine du spéculatif qui s'oppose au sensible des artistes groupés autour de la *Praxis*.

la manière de Ripa : en 1672, dans le milieu classicisant français et romain, l'artiste recule devant l'utilisation d'un symbole sans vraisemblance. Ne pouvant imaginer une Mathématique à la tête ailée, il va employer le feu qui signifie la même chose, et le porteur des attributs symboliques devient une sorte d'Archimède mélancolique⁶².

LA PRAXIS

Le second groupe des vignettes allégoriques est commandé par la *Praxis*, placée en tête de la vie du Caravage (Fig. 44). La séquence est la suivante (Figs 44 à 47) :

<i>Praxis</i>	Caravage
<i>Dant nobis praemia reges</i>	Rubens
<i>Imitatio sapiens</i>	Van Dyck
<i>Calamo ligantur eodem</i>	Duquesnoy

Il est assez facile de comprendre la signification des allégories. Le premier point—et le plus important—est l'explication de la *Praxis* associée au Caravage. Bellori dans la Conférence de 1664 avait associé la pratique aux maniéristes. Il n'innovait d'ailleurs pas en cela. De son côté Testa avait associé la pratique à l'imitation naturaliste, à l'observation de la nature et c'est cette association que Bellori va reprendre à son compte. Il ne semble pas qu'il se soit renié pour autant. Dans la Conférence de l'*Idea* de 1664, il avait condamné ensemble naturalistes et maniéristes.

C'est pourquoi ceux qui sans connaître la vérité font tout de pratique, représentent des ombres plutôt que des figures. Et les autres ne sont guère différents qui placent avant tout le génie particulier, copient les idées d'autrui et font ainsi de leurs oeuvres des bâtards et non des enfants légitimes de la nature, comme s'ils avaient juré fidélité aux pinceaux de leurs maîtres. A ce mal s'ajoute—par manque de génie—leur incapacité à choisir le meilleur. On les voit plutôt préférer les défauts de leurs précepteurs et se former l'idée du pire. Au contraire ceux qui se glorifient du nom de naturalistes ne se

proposent à l'intellect aucune idée. Ils copient les défauts des corps et se font une habitude de la difformité et des erreurs, ne jurant que par le modèle, leur seul maître⁶³.

Le programme du second groupe est de fait plus complexe qu'il ne semble à prime abord. Nous retrouvons l'image du *premio*, associée à Rubens, c'est-à-dire la récompense que l'artiste reçoit des princes (Fig. 45). Elle vient telle quelle de Ripa (Fig. 60)⁶⁴. L'image du tuteur, associée à Duquesnoy (Fig. 47) est bien évidemment l'image du bon maître qui surveille la croissance de la jeune plante et lui offre l'appui sans lequel elle ne pourra se développer⁶⁵. Nous pouvons imaginer que la vignette du *premio* est en quelque manière associée au pôle de la vie active défini par Testa. L'image du tuteur convient tout aussi bien aux naturalistes qu'aux maniéristes et l'examen des deux autres vignettes confirme que Bellori a voulu faire coup double. L'*imitation* n'est pas représentée par le singe mendiant comme chez Testa mais par une image de la vertu de Prudence (venue sans doute du traité de Lomazzo), qui domine le singe (Fig. 46)⁶⁶. Ce n'est donc pas la représentation de l'imitation directe par le peintre des choses de la nature mais d'une imitation raisonnée qui sait choisir le meilleur et laisser les défauts. La *Praxis*, elle-même, est construite de façon plus complexe qu'il n'y paraît (Fig. 44). Mariotelli l'avait représentée

63 « Laonde quelli che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve invece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de'loro maestri. Al qual male si aggiunge che, per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgano i difetti de'loro precettori e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che se gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de'corpi e si assuefanno alla bruttezza ed a gli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore [...] » (Bellori, *Vite*, 21-22).

64 « Uomo vestito di bianco, cinto d'un velo d'oro, tenendo nella destra mano una palma con un ramo di quercia, e nella sinistra corone, e ghirlande » (Ripa, *Iconologia*, 411-12).

65 Ripa, *Iconologia*, 28. Sous l'article « Arte », on trouve l'explication de la vignette : « Donna vestita di verde, nella mano dritta tiene un pennello, e un scarpello, e con la sinistra un palo fitto in terra, al quale vi sia legata una pianta ancora novella e tenera. Il pennello e lo scarpello significano l'imitatione della natura, che particolarmente si vede espressa nel dipingere, e nello scolpire [...] e perche in alcune altre non imita, ma supplisce à i difetti d'essa, come nell'Agricoltura particolare, pero vi s'aggiunge il palo fitto in terra, quale con la sua drittura fa, che per vigor dell'arte cresca il torto, e tenero arboscello ».

66 Chez Ripa, *Iconologia*, 223, l'imitation est ainsi représentée : « Donna che nella mano destra, tiene un mazzo di pennelli, nella sinistra una maschera, e à piedi una scimia [...]. La maschera, e la scimia, ci dimostrano l'imitatione dell'attione humane; questa per essere animale, atto per imitare l'huomo co'suoi gesti [...] ».

62 La pyramide de la vignette bellorienne est assez curieuse. Elle vient sans doute de la Mathématique de Ripa mais elle peut venir aussi (et ce n'est pas contradictoire) de l'article « Gloria de'Prencipi nella medaglia d'Adriano », dans *Iconologia*, 190-91 : « Et similmente gl'antichi mettevano le piramidi per simbolo della gloria, che pero s'alzarono le grandi, e magnifiche piramidi dell'Egitto [...] ». La vignette étant appliquée à Fontana, le restaurateur des obélisques, le renovateur de la science égyptienne et l'architecte de la gloire des Pontifes, cette signification est possible. La première phrase de la biographie de Fontana par Bellori la rend probable : « D. Fontana fu architetto molto celebre per l'erezzione de gli obelischì, onde acquistossi eterna fama : perciòché la novità e la difficoltà di tale impresa, dopo mille e duecento anni senza essemplio ed insegnamento, e da gli Egizii stessi autori di sì stupende moli riputata grandissima, faceva trepidare li moderni architetti ed aveva ritardato la magnificenza de'sommi pontefici in farle risorgere dalle rovine di Roma » (Bellori, *Vite*, 151).

comme une vieille femme pauvre, amaigrie, marchant avec difficulté (Fig. 56). Le graveur de Bellori a choisi une mise en scène différente : une femme robuste, assise, tenant le compas et le fil à plomb et construite approximativement sur le schéma de la lettre pi. Selon Ripa,

Ce terme *Prattica* [...] signifie une chose relative opposée à la Théorique [...]. On peut la représenter sous les traits d'une vieille femme la tête et les mains tournées vers la terre, vêtue comme une servante. [...] Elle tient un grand compas ouvert dont l'une des pointes est plantée dans le sol. Elle s'appuie d'une main sur le dit compas et de l'autre sur une règle de façon à ce que l'autre pointe du compas ouvert touche le sommet de la règle, formant ainsi la lettre par laquelle les grecs désignaient la pratique comme ils désignaient la théorie par le θ ⁶⁷.

L'artiste a choisi un modèle quelque peu différent : par sa pose, sa corpulence, sa physionomie lourde, sa musculature, sa coiffe, son drapé, sa chaise massive, la disposition et la taille même de ses pieds, la *Praxis* trouve sa source dans la Sybille de Cumès du plafond de la Sixtine. Par cette évocation de Michel Ange, maniéristes et naturalistes se trouvaient associés. Michel Ange ne jurait-il pas par la nature seule? N'avait-il pas produit une postérité de sophistes? Charles Errard, directeur de l'académie de France à Rome, était grand ami de Bellori. Il était aussi grand ami de Fréart de Chambray dont il a laissé un portrait fin et spirituel. On connaît les attaques que Fréart avait menées contre Michel Ange dans son *Idée de la Perfection de la Peinture* de 1662. Si Michel Ange avait été jugé par un jury composé des peintres antiques « [...] l'impertinence de son esprit en ce qui concerne l'invention et ses Idées cérébrines qui ne formaient que des expressions vilaines et ridicules l'eussent toujours rendu incapable d'être admis au rang des peintres [...] »⁶⁸.

Michel Ange ne possédait pas la Vérité de l'Histoire, ni la Convenance des Figures à leur sujet et au lieu où elles sont peintes. Il n'a aucune partie du Costume. Il est, pour ainsi dire, dépourvu de jugement⁶⁹. Nous avons vu que Bellori reproche aux naturalistes leur manque de dessin et d'idée. Les reproches qu'il fait à Rubens sont les mêmes que depuis l'Arétin on fait à Michel Ange :

« Il conforma ses figures à une idée de visages et de barbes sans variété, tous semblables et plutôt vulgaires »⁷⁰. Le même reproche d'uniformité, il l'applique, comme on sait, à la manière du Caravage, l'autre Michel Ange, incapable de sortir de la cave, indigent d'invention et de dessin, privé de décorum, sans art et qui colorait toutes ses figures selon un seul éclairage et sur un seul plan, sans dégradé⁷¹.

AGLAIA

Aglaia, la troisième Grâce, appartient à la zone solaire proprement dite, celle de la Nature et de la Raison qui transcende l'observation des simples choses naturelles et unit l'observation à l'Idée. Qu'est-ce à dire? Le Dominiquin qui est le gouverneur du peintre apollinien eut comme premier talent d'exprimer les passions, de dessiner les esprits et de colorer la vie⁷². On connaît le célèbre contresens de Bellori, analysé par Panofsky.

Platon [...] dit que l'idée est une parfaite connaissance de la chose, connaissance issue de l'observation de la nature. Quintilien nous enseigne que toutes les choses amenées à la perfection par l'art et le génie humains ont leur principe dans la nature même d'où vient la véritable idée⁷³.

Les vignettes allégoriques du troisième groupe d'artistes sont un commentaire de cette définition de l'idée. La séquence est la suivante (Figs 48 à 51) :

<i>Conceptus-Imaginatio</i>	Le Dominiquin
<i>Natura</i>	Lanfranc
<i>Tres Sorores</i>	L'Algarde
<i>Lumen et Umbra</i>	Poussin

Il est facile de deviner que les artistes de ce groupe unissent les qualités des artistes des deux premiers groupes; ils unissent en eux *Theoria* et *Praxis*. Il serait trop aisé de commettre à notre tour un contresens : le Dominiquin de Bellori n'est en aucune façon un amalgame monstrueux, un peintre parfait à la manière de Lomazzo, issu de la chirurgie qui unit Michel Ange dessinateur et Titien coloriste ou Raphaël dessinateur et Corrège coloriste. Afin que nul ne commette ce contresens,

67 « Questa voce Prattica suona [...] per significare cosa relativa e opposta alla Teorica. [...] si potrà far la Prattica vecchia con la testa e mani verso la terra, vestita servilmente [...] con un compasso grande aperto e con una punta fitta in terra, appoggiandosi con l'una delle mani sopra il detto compasso; con l'altra sopra un regolo, in modo che una punta del compasso aperto tocchi la sommità del regolo, per rappresentare insieme la lettera greca π con la quale essi solevano significare la Prattica, come con la θ Teorica [...] » (C. Ripa, *Iconologia* [Padoue, 1625], 522).

68 R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture* (Paris, 1662), 70.

69 Fréart de Chambray, *Idée de la perfection*, 75.

70 « Accommodò le sue figure ad una idea di volti e di barbe senza varietà e non dissimili fra loro e più tosto vulgari » (Bellori, *Vite*, 267).

71 Bellori, *Vite*, 218.

72 « Con la viva efficacia di esprimere gli affetti che fu sua propria [...] a lui toccò la gloria maggiore di linear gli animi e di colorir la vita » (Bellori, *Vite*, 306).

73 « [...] Volendo Platone che l'idea sia una perfetta cognizione della cosa cominciata su la natura. Quintiliano c'instruisce, come tutte le cose perfezionate dall'arte e dall'ingegno umano hanno principio dalla natura istessa, da cui deriva la vera idea » (Bellori, *Vite*, 21). Pour l'analyse de Panofsky on verra *Idea*, 105-109 et la discussion d'E. Cropper, *The Ideal of Painting*.

Bellori cite, à la fin de la biographie du Dominiquin, une lettre du peintre à Francesco Angeloni, l'antiquaire—et parent de Bellori—où est dénoncée l'erreur de Lomazzo⁷⁴. Si le peintre parfait de Bellori est éduqué aux sciences et aux lettres tout autant qu'aux techniques, il se définit d'abord par sa capacité à représenter les actions humaines dans l'Histoire, la Fable ou l'Allégorie, à les représenter dans la Nature, dans la lumière solaire.

En fait, la définition de l'idée par Bellori est d'abord déterminée par ceci : la peinture représente les actions, c'est-à-dire les passions qui conviennent aux actions, ce qui ne limite pas le travail à ce que l'on appelle l'expression mais s'étend à la définition même de l'histoire décrite et à sa mise en scène. Dans l'*Idea* de 1664 Bellori avait très clairement précisé sa pensée.

[...] la peinture étant une représentation des actions humaines, le peintre doit avoir présent à l'esprit le modèle des passions qui conviennent aux actions, tout comme le poète garde l'idée du colérique, du timide, du triste, du joyeux et du rire, des pleurs, de la crainte et de l'audace. Ces passions doivent d'autant plus rester imprimées dans l'esprit de l'artiste—à l'aide de la contemplation continue de la nature—qu'il lui est impossible de les dessiner à la main d'après nature s'il ne les a auparavant formées dans l'imagination. Pour ce faire la plus grande attention est indispensable : on ne voit jamais les mouvements de l'âme que fugitifs et soudains⁷⁵.

Et Bellori poursuit en énonçant ce que l'on peut nommer le paradoxe du naturaliste, déjà énoncé par G. Mancini au début du siècle.

C'est pourquoi quand le peintre ou le sculpteur entreprend de représenter les opérations de l'âme issues des passions, il ne peut les observer dans le modèle qui se trouve en face de lui car le modèle est vide d'expression : il languit, l'esprit et les membres figés, immobilisés par une volonté étrangère. Il est donc nécessaire de se former une image à partir de la nature, d'observer les expressions humaines, d'harmoniser les mouvements du corps aux mouvements de l'âme afin que les uns dépendent des autres et les autres des uns⁷⁶.

74 Bellori, *Vite*, 371-72.

75 « Essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esempi de gli affetti, che cadono sotto esse azioni, nel modo che'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e del ardire. Li quali motti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li averà formati nella fantasia; ed a questo è necessaria grandissima attenzione; poiche mai si veggono li moti dell'anima, se non per transitio e per alcuni subiti momenti » (Bellori, *Vite*, 20).

76 « Sichè intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non puo vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell'atto in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. E però necessario formarsene un'immagine su la natura,

À la limite, le terme *idea* est impropre. Il porte à confusion, il oblige au contresens. Bellori, d'ailleurs, varie les termes. Parfois il emploie, au lieu d'*Idée*, le terme de modèle (*esempio*) ou le terme d'image (*immagine*), parfois celui de forme (*forma*). Dans la vignette destinée au Dominiquin il en vient au vieux terme de la critique littéraire *concelto-conceptus* auquel il associe *imaginatio-fantasia*, tant il est incapable de définir l'idée indépendamment de sa genèse. Le personnage de la vignette, couronné des lauriers du poète, désigne de l'index à la fois son front et son oeil. Au fond, le Bernin, désignant à Chantelou son front pour décrire Poussin « comme un peintre qui travaille de là », fut peut-être l'inspirateur de la vignette de Bellori⁷⁷.

Dans sa biographie du Dominiquin, Bellori reprend les termes qu'il utilisait en 1664.

Il exprimait jusqu'à l'âme et à l'esprit [...]. Il contemplait sans cesse l'image des choses, retenant les formes des passions qui ne se font voir que par moments soudains et ne se peuvent autrement peindre d'après nature. Et voilà la difficulté principale de la peinture laquelle sans les mouvements des esprits n'est qu'imitation morte⁷⁸.

Les deux allégories suivantes peuvent sembler étranges dans ce contexte (Figs 49 et 50). Toutes deux avaient été employées dans les allégories gravées de P. Testa, dans le *Liceo* (Fig. 52), dans l'*Allégorie de la Peinture* (de 1637 environ) (Fig. 62) et dans le *Triomphe de la Peinture* du début des années 1640 (Fig. 63)⁷⁹. L'*Allégorie de la Peinture* montre le personnage principal couronné d'un palmier entier comme l'Hercule à la Croisée des chemins d'Annibale Carrache. À sa gauche une Diane d'Ephèse, symbole traditionnel de la généreuse abondance de la Nature. Derrière elle les trois Grâces. On retrouve les trois Grâces couronnant la Peinture dans le *Triomphe*. Dans un dessin préparatoire pour la partie centrale du *Liceo*, Testa avait pensé représenter le concept de Nature par la Diane d'Ephèse. Pourquoi la Nature est-elle associée au peintre parfait? Bellori a déjà répondu : le concept, le modèle imaginaire doit se former, s'entretenir, se perfectionner dans et par l'observation continue de la Nature, puisque c'est

osservando le commozioni umane ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente » (Bellori, *Vite*, 20).

77 P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Chevalier Bernin en France* (1930), 110.

78 « Esprimeva sino all'anima ed alla mente [...] sempre contemplava l'immagine delle cose, ritenendo le forme de gli affetti, li quali non si veggono se non per subiti momenti, né possono in altro modo ritrarsi dal naturale. E questa à la maggior difficoltà della pittura, la quale senza li movimenti dello spirito non è altro che una morta imitazione » (Bellori, *Vite*, 360).

79 Bartsch, *Le peintre graveur*, xx, 223 et 226.

de la Nature que vient l'idée⁸⁰. Les trois soeurs qui sont associées à l'Algarde sont quelque peu ambiguës (Fig. 50). Notons une fois de plus que l'association au personnage historique que fut l'Algarde n'offre aucun caractère de nécessité. Dans la vignette, les trois soeurs tiennent les attributs des trois arts du dessin, peinture, sculpture, architecture (?), et sont groupées en cercle comme les trois Grâces, et enlacées comme elles. Il semble assez clair que le concept formateur de cette image fut celui des trois *Charites*, associées à la peinture triomphante, concept auquel vint s'ajouter l'allusion aux trois arts par référence peut-être au Dominiquin qui était, nous dit Bellori, aussi bon architecte que peintre.

La vignette associée au Poussin est d'un intérêt tout à fait exceptionnel (Fig. 51). *Lumen et Umbra* : un personnage désigne une planche où l'on voit la représentation de solides. D'autres solides, cône, cylindre, cube sont situés derrière le personnage. Que signifie cette allégorie? Une apparente solution au problème est donnée par le portrait gravé de Poussin situé sur la page précédente (Fig. 64). Le peintre tient un livre dont on voit le titre « DE LUM. ET UMB. », c'est-à-dire *de Lumine et umbra*, allusion au traité de théorie de la peinture que Poussin projetait d'écrire et dont Bellori a reproduit quelques fragments à la fin de la biographie du peintre, en fait des notes de lecture copiées par Poussin⁸¹. Cette gravure a été faite d'après l'autoportrait de 1650 du Poussin (Fig. 65). Sa fidélité au modèle est assez relative. L'autoportrait peint montre le peintre tenant le livre mais sans aucune inscription sur la tranche. Derrière lui, par contre, apparaît un personnage d'un tableau : une femme portant un diadème au centre duquel est figuré un oeil. L'étrangeté même de la représentation incite à en chercher la source dans une iconologie. On la trouve aisément chez Ripa : il s'agit de la perspective.

Une femme très belle et gracieuse; elle portera au cou un collier d'or ayant en pendentif un oeil humain [...]. Son vêtement, de couleur sombre vers le bas, s'éclaircit au fur et à mesure que l'on monte et vers la tête il est de couleur très claire [...]. Ceci démontre que les opérations de la perspective se font à l'aide de la clarté de la lumière et à l'aide de l'obscurité de l'ombre, avec une certaine gradation selon les distances et les reflets⁸².

80 A cette image de la nature s'associe l'idée de *sostanza* décrite par Ripa, *Iconologia* (1603), 468, et qui presse ses mamelles pour en faire jaillir le lait.

81 Bellori, *Vite*, 478-81. C'est dans l'autoportrait de 1649, à Berlin, que Poussin tient un livre intitulé *De lumine et colore*.

82 « Donna di bellissimo e gratioso aspetto; haverà al collo una collana d'oro c'habbia per pendente un'occhio humano [...] nel vestimento da piedi sarà il color oscuro, e di mano in mano ascendendo sarà piu chiaro, tanto che da capo venga ad esser chiarissimo. . . Li colori nelle vesti variati da oscuro

Bellori avait décrit ainsi l'autoportrait de 1650 :

Derrière lui sur l'autre tableau est figurée la tête d'une femme de profil, un oeil est figuré sur son diadème. C'est la Peinture⁸³.

Ceci ne signifie pas que Bellori ignorait qu'il pût s'agir de la perspective. Bien au contraire. Cela signifie que pour lui peinture et perspective sont synonymes. Dans la gravure du portrait de Poussin chez Bellori, le personnage couronné n'apparaît pas. Par contre, la vignette joue le rôle qui lui était réservé dans le tableau. Il existe selon Ripa une seconde façon de représenter la perspective : « Une femme qui, de ses deux mains tient une perspective; à ses pieds, des équerres, des compas et autres instruments de cet art »⁸⁴.

C'est bien ce que représente la vignette (Fig. 51). Les instruments ont été remplacés par les solides, eux-mêmes représentés en perspective. Si Poussin s'est représenté lui-même accompagné de la perspective, la vignette trouve sa justification suffisante dans la biographie à laquelle elle est associée, tout comme la vignette du *Conceptus-imaginatio* s'appliquait au caractère particulier de l'art du Dominiquin. Bellori n'a pas laissé passer l'occasion de préciser comment Poussin fut perspectiviste :

Quand il voulait réaliser l'un de ses tableaux, après en avoir réglé la composition, il en dressait une esquisse [...] puis il façonnait de petits modèles de cire de toutes les figures dans leurs attitudes[...]. [II] Composait l'histoire ou la fable en relief pour voir les effets naturels de la lumière et des ombres des corps⁸⁵.

Mais la présence de la perspective se justifie-t-elle à l'intérieur de la définition de la peinture

al chiaro sono per dimostrare che l'operationi della prospettiva si fanno col chiaro della luce, e con l'oscuro dell'ombra con una certa graduatione, secondo le distantie, e riflessi » (Ripa, *Iconologia* [1603], 419). Pour l'interprétation de l'iconographie de l'autoportrait de Poussin on se reportera à l'ouvrage de G. Kauffmann, *Poussin-Studien* (Berlin, 1960). L'allégorie de la perspective a été analysée par D. Posner, « The Picture of Painting in Poussin's Self-portrait », dans *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower* (London, 1967), II, 200-203. Pour une réévaluation générale du sens de cet autoportrait on lira l'article de M. Winner, « Poussin's Selbstbildnis im Louvre als Kunsttheoretische Allegorie », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX (1983), 418-49.

83 « Dietro nell'altra tavola contraria è figurata la testa di una donna in profilo con un occhio sopra la fronte nel diadema : questa è la Pittura » (Bellori, *Vite*, 455).

84 Ripa, *Iconologia* (1603), 419. *Prospettiva*, deuxième définition : « Donna, che con ambe le mani tiene una prospettiva, e alli piedi hà squadre, compassi, e altri stromenti convenevoli a quest'arte ».

85 « Quando voleva fare i suoi componimenti, poichè aveva concepita l'invenzione, ne segnava uno schizzo quanto gli bastava per intenderla; dopo formava modelletti di cera di tutte le figure nelle loro attitudini. . . e ne componeva l'istoria o la favola di rilievo, per vedere gli effetti naturali del lume e dell'ombre de'corpi » (Bellori, *Vite*, 452).

idéale de Bellori? Oui, et c'est peut-être de tout le programme l'opération la plus étonnante. Si l'on compare la *Geometria*—en fait la Mathématique—du premier groupe à la géométrie dans l'espace du troisième groupe, il est facile de comprendre le projet de Bellori : la peinture idéale résout l'abstraction mathématique en représentation spatiale, dans la lumière, dans la zone solaire d'Aglaia. Mais cela aussi Bellori l'a, semble-t-il, emprunté à P. Testa. Au centre du *Liceo* vers la gauche (Fig. 52), au premier plan, Testa a figuré la peinture, jeune et gracieuse, conduite par l'optique vers le groupe des mathématiciens. L'optique tient une planche sur laquelle sont figurés des schémas et des figures, qui rappellent certains

dessins d'optique et de perspective de Léonard (Fig. 66)⁸⁶, l'optique c'est-à-dire la perspective, comme le précise Testa dans son *libretto* : « [...] l'optique pour la raison des plans, des lumières, des ombres et tout ce qui apparaît à l'oeil par la raison d'un point [...] »⁸⁷.

C'est par l'optique, en effet, que la mesure de la terre par la *Praxis* et les raisons spéculatives de la Mathématique s'accordent pour faire naître la Peinture.

86 *Codex Urbinas Latinus*, 1270, II fac-similé, fol. 213r.

87 « [...] l'otica per la ragione dei piani, dei lumi, de[l]le ombre et tutto ciò che hapare al ochio per la ragione d'un pun[to] » (Cropper, *The Ideal of Painting*, 228).