



La cohésion des contraires : l'image de l'art à Rome à travers les Vies de Giovanni Baglione, 1642

Pascal Dubourg Glatigny

► To cite this version:

Pascal Dubourg Glatigny. La cohésion des contraires : l'image de l'art à Rome à travers les Vies de Giovanni Baglione, 1642. Du Maniérisme au Baroque 1570-1620, 1996, Chambéry, France. pp.115-140. halshs-00452148

HAL Id: halshs-00452148

<https://shs.hal.science/halshs-00452148>

Submitted on 6 Oct 2020

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.

Pascal Dubourg-Glatigny

**LA COHESION DES CONTRAIRES
L'IMAGE DE L'ART PRODUIT A ROME ENTRE
MANIERISME ET BAROQUE A TRAVERS LES *VIES*...
DE GIOVANNI BAGLIONE (1642)¹**

*"Spesso non eleggiamo una cosa, perché
prima d'eleggerla ci paia buona, ma ci par
buona, perché prima l'abbiamo eletta ;
quello che era stato l'effetto necessario
dell'ignoranza, cominciosi a lodare, come
oggetto meritevole di elezione."
Sforza Pallavicini, Arte dello Stile, 1647.(2)*

1) Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti*, Rome, Andrea Fei, 1642 (fac-similé de l'exemplaire annoté par Bellori, édité par Valeriano Mariani (Accademia dei Lincei 31-E-15) ainsi que la transcription des annotations apportées au 31-E-14 par Bellori, Resta et Bottari : Rome, Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1935) ; seconde édition, Rome, Manelfi, 1649 (fac-similés : Pesci, Velletri, 1924 a Sala Bolognese, Forni, 1976) ; troisième édition Naples, 1733, avec ajout de la Vie de Salvator Rosa par Giovanni Battista Passeri. (fac-similés, Naples 1739 puis 1743). Pour comprendre la contribution de Baglione à l'établissement du goût commun de l'historien d'art, il n'est pas négligeable de noter l'importance que le XVIII^e siècle a accordé aux *Vies*. Voir, à titre d'exemple, l'article de Antonio Vannugli "Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi : un'introduzione storico-bibliografica" in *Bollettino d'Arte*, 1991, 70 : 145-154.

L'édition citée ici est la seconde (1649) : même si elle comporte un saut entre les pages 181 et 282, la pagination a été respectée. Lorsqu'une citation est simplement suivie d'un numéro de page entre parenthèses, elle provient nécessairement de cette édition. A l'intérieur des citations, c'est nous qui soulignons.

2) Sforza Pallavicini, *Arte dello Stile*, Bologne, Monti, 1647 : 15. Pour une vision littéraire de l'oeuvre de Pallavicini voir "Le conceptisme rationaliste de Sforza Pallavicini" in Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe*, Paris Champion, 1992 : 315-341.

Les *Vies* se présentent au lecteur comme un supplément aux grandes collections de biographies artistiques du XVI^e siècle. Plus précisément, elles se proposent d'apporter "Cio che manca a Giorgio Vasari, & a Raffaello Borghini" (3). Et ce qui leur manque n'est pas uniquement dû au passage du temps. Le nouvel ouvrage n'a pas pour seul objet de compiler les *Vies* des artistes qu'il faut désormais ajouter. Il en va de la destination même de l'ouvrage, des raisons qui ont conduit Baglione à l'écrire. Singulière préfiguration d'un travail qui trouve sa validité dans des exemples modernes qu'il s'empresse de contourner (4). Ces références constituent le socle de l'ouvrage, mais pas leur modèle, car la forme adoptée par Baglione présente quelques traits d'étrangeté ; pour partie en forme de dialogue travesti entre un Gentilhomme romain et un *forestiere*, le corps est constitué par des notices de type - apparemment - vasarien. Le cheminement chronologique qui nous mène vers l'ultime notice, celle de Baglione soi-même, ne respecte pas scrupuleusement ces tranches d'époques qui rythment le cortège des décès d'artistes du Pontificat de Grégoire XIII aux temps présents. En effet, les cinq Giornate correspondent chacune à une période définie par les pontificats successifs. Elles s'ouvrent, après les nécessaires échanges phatiques entre les interlocuteurs, sur un dialogue établissant le bilan de l'activité du pape en faveur des arts. Entre ces dialogues, on trouve enchâssées les notices des artistes morts pendant le pontificat précédemment présenté. On passe alors à une énonciation de type historique, sans intervention des locuteurs, faisant usage exclusif de la troisième personne, étrangère à l'instance du discours et fixant les événements relatés au moyen de la vérité aoristique. Dans une déclaration d'inten-

tion en tête de l'ouvrage, Baglione, qui ne s'est pas encore revêtu de l'un de ses multiples habits de narrateur et s'exprime en tant qu'auteur, proclame sa ferme volonté d'échapper aux tourments de la critique. Il désire rassurer son lecteur et affirme, non pas sa propre objectivité, mais l'objectivité de la vérité en soi que son livre doit consigner : "Pur se luce alcuna ricerchi, solo la chiarezza della verità da me spera, ma la certezza del giudicio da altri attendi ; che si come la Virtù è a sè gloria, così le opere sono a sé lode ; & io scrivo le Vite de gli Artefici, e non fo il giudicio de gli artefici." (5)

La grande règle chronologique est contredite par l'avant-dernière section où sont rejetées les *Vies* des graveurs. Le narrateur place ainsi leurs œuvres comme hors du temps, se présentant comme des re-productions multipliées à l'infini de chef d'œuvres déjà intemporels, dont la dispersion ne permet jamais de saisir la source. Ce procédé de mise à part tend à montrer la spécificité de la gravure comme un objet dont la matérialisation hic et nunc échappe à son producteur même, phénomène dû à la nature de son mode de diffusion et de réception. De son refus de traiter les artistes vivants, contradictoire avec le désir d'écrire les vies des artistes jusqu'aux "presenti giorni di Urbano Ottavo", Baglione fait un nouveau monument. Il estime que pour l'œuvre des vivants, entendue en tant qu'ensemble des objets produits par un individu au cours de toute sa carrière, "non si deve haver per terminata quella lode, ove ha il suo compimento con la vita". Les louanges, hissées sur la Colonne Girolamo Colonna, n'ont pas pour seul but d'établir la mémoire mais surtout de mettre "il termine all'ire tempestose del mar dell'invidia". Le droit à l'éternité de l'œuvre ne passe pas seulement, comme il nous l'ex-

plique à propos des Grecs, par la statue en place publique, mais aussi par l'acceptation du regard (et pas nécessairement de la commande ou de l'achat) des mécènes qui constituent les complexes réseaux encore obscurs du monde de l'art romain. Pourquoi donc, dans ces termes où ne s'exprime que le souvenir des œuvres finies d'artistes morts, l'écrit mettrait-il fin aux convoitises qui n'attisaient que la sensibilité aiguë des praticiens en activité ? Baglione introduit alors la notion de généalogies artistiques discriminantes, autre clef de son mode de clas-

3) On constate un rejet de Vasari très précoce. La critique que lui adressent les artistes dépasse, par ailleurs, le propos de Baglione qui s'oppose à l'Arétin essentiellement sur la question de la primauté romaine de l'art. Voir, à ce sujet, Michel Hochmann, "Les annotations marginales de F. Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari : la réaction anti-vasarienne à la fin du XVI^e siècle" in *Revue de l'Art*, 1988, 80 : 64-71. Pour une connaissance précise des implications théoriques du discours de Vasari voir : Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art*, Grenoble, 1988. Une certaine prise de distance n'avait pas échappé à Julius von Schlosser : "Der Aufbau des Buches ist sehr bezeichnend, obwohl Baglione das Werk Ellugeines Vasaris (dem er auch eine Biographie gewidmet hat) und Borghini ausdrücklich forsetzen will - er folgt auch der altflorentinischen Überlieferung, nur verstorbene Meister aufzunehmen - so hat er, wie übrigens Borghini auch, das große historische System des ersteren vollständig außer acht gelassen. (...) Annalistisch dürr und trocken ist denn auch meist der Vortrag ; aber in dieser strengen, von Schönrednerei freien Sachlichkeit liegt doch wieder ein Vorzug. (...) So wenig als erzählende Einzelheiten werden im allgemeinen stilistische Würdigungen gegeben ; nur in die Biographie des Caravaggio wirft noch der Streit der Naturalisten und Manieristen, der Rom so stark erregt hat, seine Wellen. Der Standpunkt ist der im Grunde mißverständliche, den die offizielle römische Historiographie, schließlich durch das Ansehen eines Bellori samktioniert, dem merkwürdigen und vielbefehdeten Meister gegenüber einzunehmen gewohnt

ist". *Die Kunstliteratur*, Vienne, Schroll & Co, 1985 (1924) : 411-412.

4) "Onde a ragione i Pontefici hanno sempre Roma di queste nobili opere arricchita, e (come V.S. haverà letto nelle Vite di Giorgio Vasari, e nel Riposo di Raffaele Borghini) sommamente nobilitata" (4). Si, selon Baglione, les deux auteurs référence se sont essentiellement attachés à montrer l'enrichissement artistique de Rome, il entend quant à lui montrer les effets essentiels de la romanité artistique, projet singulièrement différent. Selon Baglione, par contraste, l'accession légitime à la mémoire passe en outre par un dédain pour le coût des entreprises, comme dans le cas de la Guglia dont Sixe-Quint ordonna la translation à Domenico Fontana : "Gent. (...) E che a qualsivoglia spesa non guardasse, pur che sana fusse condotta (...) For. Veramente e una bella impresa, meritevole di vivere eternamente alla memoria de gli huomini". (35) Il n'est pas inutile de mentionner que pour Baglione, cette romanité moderne n'est pas due seulement à la nation, comme le montre l'exemple de Grégoire XIII "che se non di nascita almeno di pietà, e di magnificenza fu veramente Romano" (4).

5) Dans *Teorici e Storia della critica d'arte*, Rome, Multigrafica, 1973 : 38, Luigi Grassi interroge le texte de Baglione suivant des angles précis mais étroits qui s'adressent toujours à la notice d'un peintre ciblé. Il confirme l'apparente confusion que l'on retire de la lecture de l'ouvrage, mais l'estime indépassable pour des raisons propres à l'expression de Baglione. "Notevole apertura critica, tra le molteplici preferenze e antipatie (...) Il Baglione riflette inoltre il diffuso convincimento della riforma operata nella pittura dei Carracci, ma gli sembra "gran maniera" tanto quella di Annibale quanto quella di Federico Zuccari. In realtà, il Baglione si contraddice spesso perché non fornisce valutazioni correlative tra i singoli artefici. Piuttosto sono valide certe particolari osservazioni critiche : come a proposito del senso di grandiosità che emana dalle figure miniate di Giulio Clovio ; come in riferimento alla vitalità espressiva che il metodo analitico della ritrattistica del Pulzone conferma ; come nel caso dell'inganno ottico che nelle prospettive di Giovanni Alberti è motivato dall'essere dipinte "con grande dolcezza" ; come infine, quando (al pari del Mancini) attribuisce a Paolo Brill il merito di aver rimodernato la pittura paesistica, tramite il superamento del metodo fiammingo, dopo aver considerato i paesi nelle opere di Tiziano e Annibale Carracci".

sement (6). Les velléités de "vérité" qui s'expriment à travers certains choix produisent un résultat constitutif de l'histoire telle que Baglione, cet extraordinaire témoin constant de la scène artistique romaine pendant plus de soixante ans, l'a vécue et la normalise au jour du passage à l'écriture. La provenance des artistes qui figurent dans le grand livre des Vies, leur carrière, leur rapport dans le temps à la ville de Rome, la façon dont intervient leur peinture dans le récit sont autant d'indices qui permettent de mettre au jour les présupposés du scripteur sous l'apparente banalité du texte. Ce livre des peintres, et non pas de la peinture, semble refuser d'aborder de manière frontale la question du lien entre ces individus que constitue l'art ; mais le parcours vacillant et itératif de maniera ne laisse pas un doute quant à son caractère normatif. La manière des Maniéristes de toute espèce, mais aussi la manière du Chevalier d'Arpin, celle des Carrache ou du Dominiquin tendent à une seule qui exalte par un procédé alchimique la manière de la romanité et non pas une manière romaine... (7) La recherche des présupposés du discours de Baglione à travers les indices qui affleurent à la surface du texte s'articulera donc suivant deux axes: la trajectoire temporelle (Maniérisme /Baroque) et la trajectoire géographique (Rome/Italie(s) et Rome/reste du Monde chrétien entretenant des rapports artistiques avec l'Urbs). En aucun lieu, il ne s'agit de reformuler ici une histoire de l'art de cette époque, mais de tenter d'approcher l'image de l'art romain telle que Baglione a contribué à la forger (8). Cette étude n'a pas non plus pour principe de poser le sujet à la source du sens et de mettre en évidence ses intentions. Elles ne sont pas reconstituables, sauf dans certains cas très isolés où l'on peut estimer connaître le contexte avec pré-

cision. Actuellement, discerner les instances personnelles de celles collectives constituerait un projet pour le moins hasardeux. Il ne s'agira pas plus de chercher à découvrir le niveau intellectuel de Baglione, sa portée théorique immédiate ou sa capacité à penser les questions qu'il aborde (9). Ma recherche sera accompagnée dans son cheminement par la réflexion de fond émise par Pallavicini sur le dialogue et l'histoire rapportée, et tentera de rendre compte non pas tant des éléments qui ont pu jouer un rôle dans les choix de Baglione mais plutôt des procédés mis en place pour les exposer et les justifier.

L'entreprise écrite de Baglione est menée avec assurance par Ottavio Tronsarelli, polygraphe (10), membre de la prestigieuse Académie des Umoresti, dont les Princes, Camillo et Filippo Colonna, Pietro della Valle, Lelio Orsini... rayonnent sur une assemblée prestigieuse qui comprend notamment Orazio Borgianni, une exception que Baglione, certainement par ressentiment littéraire, ne s'empresse pas de mentionner alors qu'il est généralement avide de détails biographiques (11). On ignore quel fut le rôle exact de Tronsarelli dans la rédaction des Vies (12). Son nom apparaît par quatre fois dans l'ouvrage, l'éloge latin à Baglione qu'il signe peut être considéré, par extension, comme l'annonce d'une co-signature de l'ensemble. Les trois remerciements insérés dans le texte viendraient confirmer cette hypothèse, puisque Tronsarelli est le seul lettré bénéficiant d'une semblable faveur (13). Cette exception témoigne par ailleurs du sentiment de Baglione sur le fossé qui sépare le monde littéraire de son univers professionnel, dans le domaine des pratiques tout au moins. Lorsqu'il reprend à son compte le topos horacien établissant un lien effectif entre peinture et poésie, c'est

6) L'introduction à la Vie de Baglione lui-même constitue l'exception à la règle. Elle reprend puis explicite cette opération dans l'incidence que sa dérogation pourrait avoir sur les contemporains : "E se il Cavalier non ha fatto mentione delle Opere de'viventi, cio è seguito, per non poter'egli dire, & annoverare gli egregii lavori, che da'numerosi begl'ingegni tutto di si perfettionano. Et accioche non vi sia, chi habbia a dolersi della sua trascuraggine, egli vuol dar campo, che altri con diletto maggiore, & in tempo più opportuno, al curioso racconti l'esquisitezza de'Professori viventi". (400) Dans cette explication, plus proche de l'appréhension actuelle de la cohérence, on constate par ailleurs la volonté, banale, de s'inscrire dans une continuité historique qui étend vers l'avenir l'espoir de la conservation des traditions, en laissant à ceux qui suivront le devoir de reproduire les schémas préconçus de diffusion culturelle. On note, en outre pour la première fois dans ce passage, un lien explicite entre les praticiens et les "professeurs", deux catégories qui dans le corps de l'ouvrage semblent toujours dissociées.

7) "Ed è pure significativa il forte e dichiarato accento di romanità che il Baglione mette in mostra : non soltanto come una delle prime reazioni regionali alla parzialità del "toscanismo" vasariano, quanto perché il Baglione, nel giustificarla, si serve meno della retorica dell'antichità classica che di argomenti medievali ; abbozzando, fra l'altro, un'apologia del Cavallini non tutta insignificante» Roberto Longhi, «Giovanni Baglione» (1930), in *Me pinxit e quesiti Caravaggeschi, Opere Complete*, vol. IV, Florence, Sansoni, 1968 : 152.

8) "Attention, l'image de la ville, non la ville elle-même. Nous n'écrivons point ici, après tant de chaleureux et talentueux metteurs en scène, une énième histoire artistique et culturelle de la Rome "maniériste" ou "baroque", mais prenons en examen le discours sur Rome, c'est à dire l'immense et capillaire commentaire à mille voix qui construit et propage en même temps l'image de Rome. (...) Notre point de vue légitime donc un recours prioritaire aux textes du temps, et aux textes publiés. Car ce sont eux qui institutionnalisent l'image, par leurs contenus objectifs, certes, mais aussi par leurs techniques d'exposition et certains comportements linguistiques moins immédiatement visibles, mais singulièrement influents." Gérard Labrot, *L'image de Rome*, Paris, Champ Vallon, 1987 : 22-23.

9) Ce genre de recherche a été menée par Liliana Barroero "L'atteggiamento che egli consente perciò di trattare con apprezzabile obiettività, (...) fatti ed epi-

sodi artistici disparati, anche estranei al suo gusto, benché con apertura mentale ad acutezza inferiori (...) rispetto ai contemporanei Giulio Mancini e Vincenzo Giustiniani." Préface à la nouvelle édition de : Giovanni Baglione, *Le Nove chiese di Roma*, Rome, Izzi, 1990 : 11, ainsi que par l'auteur d'une récente monographie sur Baglione, qui déclare, en référence à Longhi : "Die Viten in ihren holperigen Formulierungen deuten nicht auf das Werk eines Kunsttheoretikers, sondern auf das eines Praktikers", Renate Möller, *Der Römische Maler Giovanni Baglione*, Munich, Tuduv, 1991 : 34. Selon moi la question ne consiste pas à savoir si Baglione répond ou non à nos critères du théoricien, mais plutôt de chercher ce qui, dans sa pratique de l'écriture historiographique, relève du théorique et/ou de l'imaginaire. Lorsqu'un praticien de l'art prend la plume et publie ses textes, il tombe de facto dans le domaine du théorique, et cela quel que soit son degré de distance et sa capacité à formuler clairement une théorie.

10) Ottavio Tronsarelli est l'auteur notamment de *La Catena d'Adone*, Venise, 1626 ; d'un recueil de Rimes, Rome, 1627 ; des *Grandezze dell'impero romano*, in Orazio Torsellino, *Ristretto delle historie del mondo*, Rome, 1634 ; et de *Ritratti di Elogii di capitani illustri che ne secoli moderni hanno gloriosamente guerreggiato*, Rome, 1666, en collaboration avec Giulio Roseio, Agostino Mascardi, Fabio Leonida & altri sur la demande de Filippo de' Rossi, ouvrage dédié à Louis XIV, qui trouve l'origine des "siècles modernes" au XIIe siècle par la personne de Frédéric Ier Barberousse.

11) L'Académie des Umoresti est fondée en 1603, peu après les Lynx, et reste active jusqu'en 1670. Une liste (douteuse) des membres au 27/03/1608 se trouve parmi les manuscrits de la Marciana de Venise (Cl XI, cod. LX) et est transcrite in Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologne, vol. 5, 1926-1930 : 370-381. Dans la Vie de Orazio Borgianni, Baglione mentionne sa contribution pour le portrait du poète G. Battista Guarino qui se trouve à l'Académie des Umoresti, mais ne signale pas l'appartenance du peintre à cette dernière (Baglione, 1649 : 142). A ce sujet, voir : Marco Gallo, «Orazio Borgianni, l'Accademia di San Luca e l'Accademia degli Umoresti, nuovi documenti e nuove datazioni» in *Storia dell'Arte*, 1992, 76 : 296-345.

12) L'hypothèse courante d'une forte intervention de Tronsarelli se fonde sur la remarque de Bellori, contenue dans l'exemplaire des Vies annoté de sa main : "Ottavio Tronsarelli poeta distese le Vite con le cognitioni et sensi del Balione il qual Tronsarelli non s'intendeva di pittura, come ne anche il Baglioni, et però sono scritte con tanta infelicità" (éd. Mariani, 1935).

surtout pour souligner le rôle de hérauts de la renommée des peintres que doivent assumer les poètes : "La Pittura è muta poesia, della quale è anima l'inventione ; onde come questa fa chiari i Poeti, così anche rende famosi i Pittori ; e senz'essa le Pitture non sono mute, ma morte Poesie" (349). Cette remarque se réfère à la nuova invention mise en œuvre par Baldassare Aloisi pour le *Couronnement de la Vierge*, tableau qui se trouvait dans l'ancienne église de Jésus et Marie sur le Corso (14). La définition habituelle de la poésie comme source de l'Invention est ici bien présente dans l'énoncé, mais cette phrase souligne la portée sociale de la poésie qui vise à rendre célèbres les peintres, à la manière des éloges lyriques de Tronsarelli et Bellori qui inaugurent l'ouvrage sur la grandeur de Baglione (15). Selon le narrateur, la préférence entre les Lettres et les Arts relève des dons naturels et porte à un choix de formation excluant l'autre domaine. Il souligne assez souvent les Lettres que possèdent un certain nombre d'artistes Florentins et Emiliens, mais la conséquence en est un apprentissage plus tardif de la peinture. L'anecdote de l'enfance du Dominiquin fournit un témoignage à rebours du peintre lettré, qui confirme le fossé matériel qui sépare les arts que l'on lit des arts que l'on regarde (16).

"Hà veramente alcuni dialogi, che lasciano assai dubbioso il lettore, à qual sentenza l'Autore inchini. E questi tal'ora non intendon altro, che di proporre a chi legge, quasi un processo di quanto negli atti della natura, e dell'intelletto si registra in fautore dell'una, e dell'altra opinione : acioch'egli come decisore senza udir l'altrui voto pronunci nell'animo suo la sentenza. (Pallavicini, 1647 : 300)

Egli (le dialogue) con l'introduzione d'huomini letterati e moderni à parlare insieme, e colla narracion precedente delle qualità loro, apre un bel campo d'onorar la memoria di quei personaggi defonti, la cui dottrina onoro il secolo nostro, mentre vivevano : molti de'quali per diversi accidenti sono partiti dal mondo senza lasciarci alcun durabil vestigio del loro sapere." (Pallavicini, 1647 : 312)

Le travail de Baglione induit le *dubbioso lettore* à une reconstitution improbable du schéma qui indique les directions du discours entre destinateurs et destinataires à multiples niveaux. Sa signature, au bas de la dédicace, ne laisse (visiblement) aucun doute sur l'originalité autographe du texte. Il y revendique "*miei* Racconti de'Moderni Architetti, Scultori, e Pittori" et fait le récit de "coloro, che il nostro Secolo con sì nobili professioni adornarono" en se posant d'emblée comme observateur extérieur. Baglione, travesti en imprimeur, justifie l'ajout de sa propre notice, en fin de volume, non pas par sa présence légitime parmi les peintres de sa génération, mais simplement comme "poco segno di gratitudine ricompensare almeno tanta fatica, che egli a beneficio del publico con ragionevol lode ha sommamente meritato" (400) ; ce qui ne manque pas de surprendre le lecteur sur le statut particulier du producteur, puis du destinateur polymorphe du texte. Les deux protagonistes du dialogue sont anonymes, d'une part le Gentilhomme romain, exemple en partie typique de l' amateur d'art tel qu'il se constitue à partir du début du XVIIe siècle (17), et de l'autre l'Etranger dont on ne sait rien, sinon son immense désir poétique ("Quanto *piacere al desiderio dell'animo* mio'recherebbe, il poter'intendere le particolari eccellenze di questa gran fabrica ..."). Ils se retrouvent pendant cinq journées de suite, au cours du

mois de mai (77), dans le cloître de la Minerve où "si suol fare la Congregatione, e sostenere in publico le Conclusioni" (47).

Au travers d'une hyperbole d'émerveillement sur "la fama di Roma" (1), le *forestiere* établit le cadre des inférences présupposées nécessaires à l'établissement du discours des Vies (dont le caractère de vérité est souli-

13) "Tutti li ritratti, che occorreono per questa Città si di Donne, come d'Huomini egli (Baldassare Aloisi) faceva, e particolarmente v'è quello del Signor Ottavio Tronsarelli Romano nobile, e famoso Poeta, da lui con gran maniera condotto" (349) / "Al Marchese Evandro Conti raggiusto (le Chevalier d'Arpin) il rinovamento della facciata del suo Palagio a'Monti ; e diede ordine alle Scene, che in quel Palagio servirono, per appresentare la famosa Catena d'Adone, Favola boschereccia del Signore Ottavio Tronsarelli Romano" (374) / "Fece (Antonio Lelli) alcuni disegni per intagliare arme di conclusioni, & altri per imprimer principij de'Libri, che escono alle Stampe : e tra gli altri quello della Catena d'Adone, opera del Signor Ottavio Tronsarelli, in un solo anno sette volte stampata, cosa non anche accaduta ad altro componimento di poesia" (376).

14) Afin de comprendre la façon dont Baglione évalue les éventuels changements dans la peinture, il n'est pas inintéressant de s'arrêter sur les occurrences, fort rares, du qualificatif "nuovo". Il n'est attribué qu'aux inventions iconographiques et aux innovations techniques de portée illusionniste, jamais à la manière, comme on le verra plus loin : "Francesco (Zucchi) fu colui che nelle tele invento di comporre, e colorire le teste delle quattro Stagioni co'loro frutti, fiori, & altre cose, che ne'tempi di quella Stagione, sogliono dalla Natura prodursi ; e si bene le divisava, che fuori ne faceva apparir tutte le parti, come per l'appunto nelle teste humane da noi si scorgono ; e numerosi da per tutto si vedono i ritratti di questa sua inventione." (102) / "(...) Maestro Girolamo Mutiani, inventore della maniera di lavorar musaici con olio (...)" (169). Naturellement, Baglione est porteur d'une conception progressive et linéaire de l'histoire, dont les évolutions sont dues à la force de la morale. C'est ce qu'il démontre dans la préconclusion suivante : «La diligenza il tutto vince, e lo studio ogni cosa perfettiona. Da principio l'uno lasciava all'altro le arti imperfette,

come esse appunto nacquero, e nelle opere loro camminavano a caso, ovvero per una roza selva d'osservation infin, che il tempo, maestro delle cose, con la lima, e con la legge, comincio a distinguere quelle opere malamente composte, e le ristrinse in forma di giusta arte ; onde vennero le regole, che ne instruiscono, e ne rendono artefici, e non solo aiutano, ma perfettionano l'animo, e l'intelletto ; poiche quello che domina nelle arti è l'uso, e l'esperienza ; nè vi è disciplina, che con insegnamento, e con essercitio non si apprenda per via delle regole s'impara a sfuggire providamente ciò, che sinistramente succederebbe, e la maestria delle leggi è lume a trovare la vera strada del sapere, e giungere alla meta, come della virtù, così della gloria. Pure, o sia la vaghezza dell'operare, o la scarsezza dell'intelligenza, vi ha chi nelle discipline, e nelle professioni prima impara ad operare, che ad intendere. Onde tra i Dipintori sono stati alcuni, che non hanno atteso a studiare, e far buon fondamento nel disegno ; ma altri con la fatica ha avvantaggiato gli anni, & acquistato la gloria della Virtù." (313)

15) Dans l'exemplaire annoté par Bellori on trouve la remarque suivante : "Canzone da me fatta negli anni giovanili che per hora non mi piace niente : mandata in stampa più tosto a persuasione del Tronsarelli che per mia volontà". On constate aussi que les deux strophes (11 et 12) consacrées à Baglione dans l'épître liminaire ont été violemment biffées par leur auteur a posteriori (éd. Mariani, 1935).

16) "Nacque Domenico Zampieri d'honesti Parenti in Bologna l'anno 1581 alli 28 d'Ottobre, e da quelli incaminato nella sua tenera età ad apprendere Grammatica, trovavasi ne'giorni vacanti con gli altri scolari ad un luogo, dove con varij giuochi fanciulleschi loro recreationi facevano. Avvedutosi Domenico, che là oltre, persona habitava, il cui diletto era di tal volta dipingere, lasciati i giuochi, & i compagni, per veder adoperare i pennelli, colà trasferivasi ; e tant'oltre il gusto in tal professione s'avanzo, che quantunque giunto fusse all'udire Rethorica, fuggiva nondimeno le scuole, per trovarsi là, dove il dipingere essercitavasi." (381).

17) " Gent. Signore, ne ho qualche poco di studio ; perche da'miei primi anni, mentre io era giovane, al meglio che sapeva, vi attesi ; e dapoi me ne sono sempre diletato ; & in parte ne ho esperienza" (1). La critique s'adresse ici précisément aux gentilshommes que le nôtre est censé représenter et qui raisonnent sur la peinture sans l'avoir ni étudiée, ni fait l'expérience.

gné en tête : "Veramente la fama di Roma (...)"). La "Roma, nobilissima Città" introduit la thématique du discours au moyen d'un enchaînement de synecdoques qui régissent un référent encore inconnu (18). La Rome se transmute en *gran fabrica*, puis en *mirabil Tempio*, pour parvenir à Saint-Pierre et enfin au thème abordé : "questo bel Tempio di S. Pietro, dove l'Architettura, la Pittura, e la Scultura hanno fatto ogni lor degna prova". Saint-Pierre est le temple des arts comme le livre des Vies est le temple de leur récit, espaces clos et définitifs d'un travail de l'excellence. En quelque sorte, le texte professe que si les œuvres contenues dans Saint-Pierre constituent "la maraviglia del mondo, miracolo dell'arte, e stupore della natura", les Vies contenues dans l'ouvrage expriment les causes et fondements de la "fama di Roma". Si l'on suit Baglione dans l'enthymème dans lequel il prétend nous emporter, on s'aperçoit qu'il place dans le discours du prétendu destinataire explicite les conditions mêmes de réception du livre et que ce *forestiere* diaphane n'a pas autre fonction que de fixer l'effet simultanément informatif et performatif du discours mis en place. N'intervenant que dans les dialogues qui ouvrent les Giornate par un résumé des œuvres des Pontifes, il est rarement auditeur apprenant, mais plutôt interlocuteur déjà informé et émetteur de jugements de goût, ce qui nous porte à le soupçonner d'être en partie le porte-parole masqué de Baglione (19). La cause efficiente du discours n'est pas tant de faire savoir, de transmettre des informations sur ces artistes mais de faire adhérer le destinataire à un discours plus ample qui vise à donner à l'art produit à Rome une spécificité due précisément à une capacité absorbante. Il s'agit de créer autour de l'absence de désignation du thème cible une mythologie du topos Rome qui rayonne

lorsqu'on l'oublie. Le procédé est clairement expliqué dans la présentation envieuse qu'il fait d'Urbino : "Chi volesse in breve accenare le lodi di Federico Baroci, basterebbe dire, ch'egli fu di quella Città, che al mondo ha prodotti i Raffaelli (...) il nostro Federico nacque nella Città d'Urbino atta a generare maraviglie, e stupori nella maestria della pittura." (133). Il rejoint ainsi l'attitude de Pallavicini sur les *vestiges du savoir*, en usant d'un dialogue entre inconnus qui incarnent en réalité tous deux sa propre voix, à la fois émettant des thèses incontestables et les détractant par ignorance. La fonction dialectique propre au dialogue est ainsi habilement niée ou détournée. La sélection des artistes, qui suivant les critères de Pallavicini serait qualifiée d' *effetto necessario dell'ignoranza*, se trouve alors renforcée dans la vérité par une pétrification immédiate du savoir.

La mise en place historique des *Giornate* s'effectue sur la découverte de l'art, mise en trompe-l'œil avec la romanité moderne des acteurs. Dès la première phrase de la dédicace à Colonna, Baglione se présentait non pas comme peintre mais comme "io, che in Roma nato sono". L'historique que fait en son nom le Gentilhomme, place, par convention, la redécouverte des arts entre les mains de Giotto, un Florentin certes, mais qui s'empresse de venir à Rome les exercer avec Pietro Cavallini Romain "che si mostro degno d'esser nato nella patria delle Virtù" (4). L'aboutissement dans la perfection est due à "Giulio, che fu Pittore, & Architetto parimente Romano" (4), pour ne pas avoir à citer Raphaël, élément xénogène, qu'il s'agit de récupérer en un autre lieu, dans un ordre du discours concernant les généalogies artistiques.

Par tradition, la fonction de Rome est d'accueillir, de recueillir les artistes quelle que

soit leur provenance. La ville et ses structures se doivent ensuite d'assimiler ces non-romains, de conquérir leur peinture à la romanité (20). La sélection qu'opère le texte reste cependant sévère. 76% des artistes non-romains mentionnés s'installent définitivement à Rome. Les Emiliens et les Toscans forment les contingents les moins stables ; seuls 67% d'entre eux meurent dans l'*Urbs*, alors que les Italiens du sud et les étrangers choisissent Rome pour toujours à 89% (21). Ces proportions apparaissent extrêmement élevées et ne rendent pas compte de la très forte volatilité des artistes faisant le voyage de Rome dans un but de formation. Pour Baglione, lorsque l'on part vers les rivages de Rome, c'est pour toujours (22). Ceux qui quittent Rome, doivent en quelque sorte renoncer à l'excellence du travail, sinon à la gloire immortelle comme "(Marco Pino) havrebbe assai operato, se si fusse fermato a Roma si come fece in Napoli, & in altri luoghi, dove egli ha affaticato, e dipinto. (31)". La prétention de la primauté de Rome n'a pas de limites, et les conséquences sont définitives pour ceux qui sont rejetés par la scène artistique prétendument la plus sélective : "Finalmente morto il Papa Sixte V, il Cavalier Domenico Fontana fu da alcuni malevoli perseguitato, si come bene spesso avvenir suole a coloro, che mutano fortuna, della quale il teatro è il Mondo, ma la scena è Roma ; ond'egli si risolse d'andare a Napoli, e fu da quel Vicerè ben visto (...) (86)". Et l'exclusion alors désigne étrangement Naples comme le lieu indiqué pour le repli ou le refuge des artistes, comme la cour où l'on peut travailler mais sans espoir

18) "Au silence accablé succède l'excès rayonnant, à l'impossibilité de parler Rome, la plus grande dilata-tion verbale. Car il est impensable de décrire directement. A l'orée du livre, un cérémonial linguistique

introduit le lecteur dans l'exceptionnel : les mots s'enflent, les phrases respirent dans la majestueuse lenteur de l'emphase, remplissent un rôle en tout point comparable aux colonnes qui, en avant du monument, annoncent une noblesse. Et ce cérémonial du beau langage est bien souvent récurrent puisqu'à l'éloge initial de Rome elle-même, morceau obligé, peut faire écho le pathos présentatoire de ses parties. L'emphase rappelle au respect. Véritable annonce faite au lecteur, elle creuse une sorte d'attente autour de son objet en ne le nommant pas, en retardant sciemment le moment de son identification." Gérard Labrot, 1987 : 91.

19) Lors du récit des œuvres de Paul V, le *forestiere* rapporte la polémique au premier degré qui engage la comparaison entre les chapelles Sixtine et Pauline, mais sans faire appel, naturellement à la notion de supériorité moderne :

"Gent. Principio (Paul V) la ricca, e sontuosa cappella in s.Maria Maggiore (...).

For. Veramente l'ho molto intesa lodare, ed alcuni vogliono, che essa in quella Basilica di gran lungo avanzi l'altra di Sisto v." (94)

20) La générosité avec laquelle les néophytes remplissent leur devoir de transmission de la romanité picturale est saisissante. Un des rares vénitiens intégrés à l'ouvrage (Brescia est vénitienne de 1428 à 1796), Girolamo Muziano, fait la proposition "nel suo testamento, che oltre aver lasciato due case all'Accademia, e Compagnia di s. Luca, lasciò ancora, che morti li suoi heredi senza successori, dovesse ricadere ogni cosa del suo a detta Accademia a fine di fabricare un'hospitio, & un'hospedale per li poveri giovani, che da tutte le parti del Mondo vengono a Roma, per istudiare questa nobil professione ; E quando piacerà al Signor Iddio, un giorno con memorabile essemplio si vedrà messo in essecutione questo suo santo pensiero". (51)

21) Annexe E - I et II. Afin de fournir des éléments de comparaison tangibles, les différents territoires qui composent l'actuelle Emilie-Romagne sont désignés collectivement dans le texte par Emilie et dans les annexes par Romagnes.

22) Roberto Longhi note (1968 (1930) : 150) que Francesco Bassano possède une notice, alors qu'il n'est jamais venu à Rome. Il envoya de Venise un tableau pour Saint-Louis-des-Français et un autre pour le Gesù.

de grandeur. Cet exil prend le chemin qu'avait choisi Baglione dans sa jeunesse pour "mutar'aria" mais seulement "in quella Città per due anni si trattenne" (401). La sélection est cependant moins forte pour les régions comme la Toscane et l'Emilie, en concurrence directe avec Rome, et avec lesquelles l'idée d'échanges et de mobilité est mieux tolérée. La répartition globale des notices par lieux d'origine reflète la même préoccupation (23). Presque un tiers des artistes sont originaires de l'État Ecclésiastique (Emilie-Romagnes exclues), 21% sont Toscans, les Emiliens et les Milanais sont en nombre identique (14% chacun). Les Vénitiens ne sont que 6%, presque autant que les Flamands qui atteignent les 5%. Mais, dans les faits comme dans le discours, ils sont tous encadrés par les Romains comme le note le *forestiere* en clôture de l'ouvrage "V.S. havendo dato il principio a queste sue narrationi con la memoria di Pietro Cavallino Romano, habbia anche in questo racconto narrate le Vite di meglio di venticinque Artefeci, e Maestri Romani, & anche hora con un Romano (Girolamo Nanni) habbia concluso le lodi di si chiare, e degne Virtù, che scorgonsi in Roma." (387).

L'attachement à la romanité de l'art sinon des artistes s'accompagne d'une sélection d'œuvres fondée sur leur accessibilité. Même si les exceptions abondent, les Vies sont ouvertement consacrées aux œuvres publiques, considérant par ce terme les œuvres "al cospetto del publico esposte" (32), réalisées dans le but d'augmenter par des moyens émotifs la popularité du commanditaire. Le ton est donné par l'activité de Grégoire XIII qui, "soleva egli dire, che il fabricare era una carità publica ; e che tutti li Principi far lo dovebbono, perche con questa occasione al publico, & al privato si

sovveniva, e dalle opere de gli edifici né venivano i Popoli ad esser grandemente sollevati" (4). On extrapolerait en interprétant cette phrase comme établissant une légitimité de l'œuvre à travers le regard du public. Elle supposerait alors une confrontation entre les objets ayant pour source le spectateur, ce qui ne peut être le cas. Le narrateur nie par ailleurs la capacité du public à considérer les questions inhérentes à la peinture. Selon lui, les spectateurs ne sont aptes qu'à confirmer des notoriétés qui s'expriment à travers la valeur marchande des œuvres. L'une des critiques qu'il adresse à Caravage va en ce sens : "Nondimeno acquisto gran credito, e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie." (139). Il faut cependant considérer que Baglione attache une importance constante à justifier son inclusion à part entière dans le goût dominant de la peinture. Son discours sous-tend avec assurance une définition de ce goût en filigrane, ce qui le rend d'autant plus difficilement décryptable. Il est constamment porté à rechercher ce qui, dans un mouvement idéalement monolithique, porte un artiste à se manifester (et non pas à se distinguer) et par conséquent à inscrire (et non pas à revendiquer) son nom. Ce processus passe nécessairement par le public grâce au test de validité que constitue la notion de renommée. A cet égard, la présentation du cas du miniaturiste Giulio Clovio est fortement significative. Elle tente de résoudre cette contradiction apparente entre absence de l'œuvre au public et renommée par un tour de force dont le lecteur ne peut être dupe : "E benche l'opere sue non sieno in publico, nondimeno l'eccellenza di esse merita vivo il suo nome ; nè private possono dirsi le sue fatiche, ove è si publica la sua fama ; e per esser le case

de'Principi, ove elle degnamente si conservano, a tutti aperte, a ragione da me nel racconto delle opere pubbliche si ripongono." (15) L'œuvre n'étant pas publique par nature, c'est sa réputation qui, par hypallage, devient publique, comme si l'essence particulière à l'objet conduisait son propriétaire à une modification de comportement social. Mais ce qui compte est ici l'activation du public par l'objet, exprimée à travers une relation conséquentielle : "A veder le sue cose (de Giulio Clovio) concorrevano le genti, come è solito di farsi all'altre maraviglie di Roma", (...). (16) qui relie l'objet choisi au projet d'écriture (24).

Le critère de public possède dans le texte deux dimensions. Le sens premier s'exprime dans les différentes vies d'artistes et relève des modalités exposées précédemment. Le second trouve son origine dans l'acception, plus large, d'œuvre publique, utilisée pour les chapitres consacrés aux Pontifes. L'introduction à la *Giornata* de Grégoire XIII (4-6) présente en avant les édifices di *pubblico beneficio* dont le pape fut initiateur : la chapelle grégorienne à Saint-Pierre, la Sapienza, le Collège Romain et poursuit avec les édifices d'usage réservé : les travaux dans les palais du Vatican, le Quirinal ... présentation cohérente de lieux que les notices d'artistes citent par la suite abondamment. Suivent les ouvrages qui ne relèvent pas de la catégorie habituelle des œuvres d'art : tracés de routes, transformation des thermes de Dioclétien en greniers, ponts sur le Tibre, ouverture d'un lavoir public à la fontaine de Trevi, etc. Le lecteur contemporain n'est pas surpris à la découverte de ces grands travaux urbanistiques et économiques, tant il sait qu'aux yeux du Pape, ils revêtent une importance beaucoup plus grande que les arts. Il s'interroge cependant sur leur présence dans le grand Livre des *artefici*. Il

constate que les notices personnelles ne font presque jamais mention de ces travaux pour lui en indiquer les auteurs, ingénieurs ou architectes. On ne les trouve que dans le cas où leur auteur a accédé, au moyen d'autres ouvrages sans fonctionnalité directe, au statut d'artiste. Dans le cas de Sixte-Quint, dont on apprend plus tard qu'il "amava le cose preste" (72), la longue liste des réalisations privées et de leurs abondantes décorations vient avant les entreprises publiques. La *Giornata* de Clément VIII est mise sous l'enseigne des troubles politiques qui l'auraient empêché de réaliser des ouvrages (25). Celle de Paul V est étrangement marquée par l'éphémère en s'ouvrant par un aveu du Gentilhomme : "Io stava hora leggendo un compendietto delle belle memorie, che hà lasciato Papa Paolo V. in questa nobil Città (...)" (94), mais évoque pour la première fois des ouvrages, de génie pour la plupart, réalisés hors de Rome : Fiumicino, Civitavecchia, Ferrare... La disposition des œuvres d'Urbain VIII présente le redéploiement du même schéma mais étend l'exposé aux commissions des proches des Barberini. Cette activité est représentée essentiellement par ses interventions sur des édifices déjà existants, plutôt que par ses innovations et créations. Le récit s'ouvre sur les travaux au Château Saint-Ange et l'ac-

23) Annexe C.

24) Autre exposé similaire : "E benchè l'opere sue (Pietro Facchetti) non sieno al publico esposte, publica però è la fama del suo bello operare ; e della sua chiara virtù n'è publico testimonio l'honore, che per tutto a i generosi fatti è vita ; e del continuo le cose memorabili a gli occhi della mente rapporta, e rappresenta". (127)

25) "Ma non potendo mettere in essecutione la sua buona volontà per diversi accidenti che nel tempo suo nacquero bisogno applicare il pensiero ad altre cose di maggior portata". (58)

croissement de l'armurerie, puis sur les nombreux travaux à Saint-Pierre, les innombrables églises, les modifications urbanistiques, Castel Gandolfo et s'achève sur un retour au sujet des fortifications, au moyen d'un détour par Castelfranco et Civitavecchia, témoins de la Rome hors les murs.

Il ne s'agit donc pas, comme on a pu l'écrire, d'une tendance baroque à dépeindre le décor du grand théâtre romain avant d'y placer les œuvres d'art. Qu'en serait-il alors des monuments de l'Antiquité et du Moyen Âge ? Pourquoi avoir choisi de donner à chacune de ces *Giornate* une thématique centrale, reflet, selon le narrateur, du pontificat relaté ? Plus précisément, cette démarche procède d'une classification masquée des réalisations publiques où interfèrent la hiérarchie des artistes (par degré de célébrité ou par discipline pratiquée) et la destination concrète de l'objet. Selon Baglione, les monuments artistiques publics précèdent les monuments artistiques privés, auxquels succèdent les monuments fonctionnels publics. La prudence veut aussi que les termes monument et art ne soient pas prononcés dans l'énumération. Il marque ainsi une position en retrait par rapport à l'évolution chronologique d'une échelle de valeurs qu'il croit ressentir et qu'il exprime. Au fil du temps, les grands chantiers artistiques publics ont disparu de la première ligne d'exposition des pontificats successifs.

Dans le but de saisir comment le texte perfore l'antagonisme actuel entre Maniérisme et Baroque, il n'est pas inutile de s'arrêter sur la conception des périodes qu'il véhicule. La séparation des notices par pontificat suggère *a priori* une notable croissance chronologique que l'on ressent aisément à la lecture et donne le sentiment que Baglione s'at-

tache plus particulièrement à l'art qui lui est immédiatement contemporain. La proportion sur effectif total est de 32% pour la première période (de Grégoire XIII à Clément VIII soit trente-trois années) à 32% pour le seul pontificat de Paul V (soit seulement seize années) et 36% pour celui d'Urbain VIII (soit une période encore plus courte de dix-neuf années, les *Vies* ayant paru en 1642 pour la première fois) (26). Cette impression de croissance est suffisamment forte pour faire oublier que sous l'enseigne d'un pontificat tel que le narrateur s'attache à lui donner un cadre ou plutôt une direction institutionnelle de lecture, sont regroupées les notices des artistes morts pendant ce même pontificat.

On peut donc considérer qu'elle correspond, en général, à la dernière période d'activité des individus. Par parenthèse, il commet un certain nombre d'erreurs en la matière des dates de décès (16,5%) qui relèvent d'omissions ou de sources d'information inexactes. Leur existence n'est cependant pas dénuée de sens (27). Dans une quinzaine de cas, l'erreur ne varie que d'une ou deux années, ce qui ne mérite pas qu'on s'y attarde. Cependant un certain nombre d'artistes morts en dehors de Rome, et plus particulièrement en Toscane ou en Emilie, se trouvent enterrés bien avant la date connue aujourd'hui. Cette situation est d'autant plus significative que ces artistes sont loin d'être des inconnus aujourd'hui, tout comme pour les hommes du XVII^e siècle. Battista Naldini quitte Rome pour Florence en 1583, c'est la raison pour laquelle le narrateur le considère mort sous Grégoire XIII, comme Pomarancio (Nicola Circignani) qui quitte Rome en 1590 et se trouve mentionné comme mort sous Sixte-Quint. Il s'avère que Jacopo Zucchi ne mérite pas de survivre à Sixte-Quint, et les travaux qu'il a pu effec-

tuer dans la chapelle Aldobrandini vers 1596 à Sainte-Marie-in-Via sont rayés de la mémoire. Le narrateur envoie Andrea Lilio mourir à Ascoli sous Paul V, donc en 1621 au plus tard, alors qu'on le sait actif à l'Académie de Saint-Luc jusqu'en 1626 et qu'il meurt, à Ascoli certes, mais en 1631 au plus tôt. Paolo Cespedes qui, s'il "havesse seguitato la professione, havrebbe fatto assai (...)" mais puisqu'il "Nondimeno in Spagna ando operando alcune cose per suo gusto (...)" (30) ne mérite plus, semble-t-il, d'être mentionné dans l'héritage de Rome ; "Suo gusto" particulièrement dépréciatif suffisant à achever sa carrière au plus tôt. Le narrateur prétend nous cacher les raisons qui ont poussé Anastagio Fontebuoni à rentrer en Toscane : "Questo dipintore hebbe *non so che disgusto* con quelli Monaci dell'ordine di san Benedetto, e così a Fiorenza sua patria se ne ritorno." (163). Il est ainsi mentionné comme mort sous Paul V, alors qu'on le sait très actif jusqu'en 1626, notamment pour les Cisterciens florentins. Giovanni-Battista Ricci est noté comme mort sous Paul V, alors qu'il est élu Prince de l'Académie de Saint-Luc en 1623, charge qu'il est contraint de refuser par son état de santé. Bartolomeo Ammanati, Martino Longhi et d'autres se trouvent dans une situation similaire.

Les déplacements continus des artistes entre les différentes villes italiennes sont ressentis comme une dispersion nuisible au travail de l'excellence, même s'ils contribuent à augmenter la présence d'un atelier sur le marché, par l'accroissement des commandes. Cette critique, qui s'adresse à Giorgio Vasari, est lourde de conséquences : "Ne tante in noi sono le attioni, quante in lui furono le opere ; benché egli in continui viaggi perdesse grand'occorrenze, e molto tempo consumasse" (11). On croit comprendre des exemples qui ont précédé cette

remarque, que lorsqu'un artiste quitte Rome, il quitte pareillement l'art et la vie. On y entrevoit aussi certaines querelles qui n'ont pas toujours pour fondement la peinture. L'accession à certains réseaux et donc l'obtention de commandes est naturellement en jeu dans ces inimitiés. Une connaissance approfondie de leur fonctionnement ne nuirait pas à la compréhension de la diffusion des Manières propres à chacun des ateliers.

Contrairement à l'impression donnée par l'augmentation progressive du nombre des notices, l'époque la plus décrite par le texte n'est pas celle qui précède immédiatement sa rédaction. L'ambiguïté est maintenue par le classement contradictoire par pontificats / artistes morts à cette époque. Cependant, la courbe d'évolution des séjours cumulés à Rome permet de discerner que la période 1592-1610 regroupe le maximum de présences à Rome des artistes ayant droit à une notice dans l'ouvrage (28). La première date marque précisément le début de la carrière sérieuse de Baglione, de sa phase d'acquisition de crédibilité. Il a alors 26 ans et revient à peine de son séjour de deux années à Naples, où il s'est employé à la décoration de l'atrium de la Chartreuse de Saint-Martin. Enfin, la deuxième décennie du XVII^e siècle marque l'acmé de son parcours. En 1606, il se voit confier *La Résurrection de Tabitha* pour Saint-Pierre (aujourd'hui perdu), on le

26) Grégoire XIII 10 %, Sixte-Quint 7 %, Clément VIII 15 %, Paul V 32 %, Urbain VIII 36 %.

27) Annexe E - IV. Les ouvrages de référence utilisés pour l'établissement de ces remarques se trouvent mentionnés en tête des annexes, sous le titre : Note pour l'usage des données statistiques.

28) Annexe E : Évolution des séjours romains selon l'origine - III : Courbe d'évolution des séjours.

fait Chevalier du Christ, instrument significatif de reconnaissance sociale. Pendant cette période, il voit aussi ses efforts du combat contre Caravage et ceux qui ont adopté sa démarche institutionnellement et artistiquement couronnés. Personnellement, cette expérience qu'il vécut comme une impasse, est depuis plusieurs années enterrée. Il la renie en n'en faisant qu'une mention la plus neutre possible et la moins stylistiquement identifiable dans son autobiographie. Cette période est également celle des grandes commandes pour Sainte-Marie de Lorette (1608-1609), les fresques de la chapelle Pauline à Sainte-Marie-Majeure (1611-1612) et le Palais Pallavicini-Rospigliosi (1614) qui le mènent progressivement vers l'invitation à la cour de Mantoue en 1621.

Les œuvres d'art exposées dans les Vies sont donc massivement celles qui ont été produites par les artistes de la génération de Baglione et sa perte relative d'intérêt pour les productions plus contemporaines n'est pas nécessairement due à des changements significatifs de style mais à l'émergence de nouvelles générations par rapport auxquelles il se trouve en décalage.

"Torre o rubare una cosa ad altrui, all'ora si dice negli scrittori, quando la stessa cosa in individuo inventata dall'uno, è poscia usata dall'altro : poichè s'ella è un distinto individuo, già non è tolta. Si come altro è il togliere un quadro a Pier da Cortona, altro è il ricopiarlo, cioè farne un distinto à somiglianza del suo. Ma tra i pittori, e gli scrittori ha questa diversità : che una pittura non si dice individualmente la stessa quando ha diversa materia, cioè diversa tela, e diversi colori : e merita qualche lode speciale nel suo artificio in genere di pittore, chi ben la ricopia : al contrario le scritture per la diversità della carta, e dell'inchiostro non lasciano d'essere

le medesime : non richiedendosi alcuna letteratura per ricopiare in un luogo solo come le pitture e le statue." (Pallavicini, 1647 :106-107)

En dépit d'une apparence trompeuse, le texte de Baglione ne peut être étranger à une définition de la peinture. Cette nécessité passe à travers la reformulation du terme-pivot *Maniera*, la question de l'originalité du style ainsi que ses multiples détournements possibles (copies d'élèves qui génèrent la notion d'Ecole, capacité de discernement des différentes mains, réappropriation de l'antique par la restauration...). Les fondements de ce débat résident dans la question lancinante et récurrente, mais toujours d'actualité selon Baglione, de l'unité des arts.

La répartition des notices par activité laisse naturellement une place écrasante aux peintres (66%) et les trois autres média se partagent le tiers restant de l'espace (sculpture 14%, architecture 11% et gravure 9%) (29). Un cloisonnement certain des disciplines fait que peu d'artistes sont concernés par des notices à double intitulé : Peintre et Architecte (7), Sculpteur et Architecte (3) ou Peintre et Sculpteur (1). Ces cas de polyvalence s'observent essentiellement parmi les tenants de la vieille génération : Vignole, Ligorio, Vasari, Tibaldi, Ammannati ... Cependant, Augustin et Annibal Carrache ainsi que Antonio Tempesta possèdent une notice dans la section chronologique des artistes et une autre dans la section des graveurs.

En premier lieu, le narrateur formule plus d'inquiétude sur la désunion des disciplines qu'il n'affirme une réalité positive : " (...) i Professori di questa nobil'arte del Disegno, come è a dire le loro pitture, sculture, & architetture, le quali sono tre sorelle, che non possono, e non amano stare in fra di loro disunite (...)" (2). Cette déclaration d'inten-

tion relève du prestige d'une réalité passée, et exprime la difficulté de prendre acte d'une nouvelle situation due à une modification de comportement social et institutionnel (apprentissage spécialisé, réseaux de commanditaires, mise en place des grands ateliers...). Elle n'affecte pas cependant, selon ses producteurs-témoins, le fait que la production artistique contemporaine se présente d'emblée comme une série d'objets historiquement enracinés. Il s'agit donc, pour Baglione, de proclamer ses choix personnels. Il souligne aussi leur convergence avec le sentiment dominant qui affirme l'interdépendance des arts dans la suprématie de la peinture. Une confirmation ultérieure est donnée par le besoin de justifier la présence de la sculpture dans le texte et la compétence du narrateur en la matière : "Forse V.S. si sarà maravigliata, ch'io dilettrandomi della Pittura, non mi contenti di narrar le sole cose de' Pittori, ma bene spesso habbia discorso delle opere delle Scolture, e spiegati gli artificij di esse ; ma cio non le rechi novità alcuna ; nè della fede delle mie parole ella punto dubitar deggia." (340). Et le fait que cette justification intervienne en fin d'ouvrage, c'est-à-dire au milieu du récit des artistes les plus récents, est loin d'être dû au hasard...

Par son désintérêt pour la peinture, Carlo Maderna est soupçonné d'étroitesse d'esprit : "(...) in tal guisa da nobili, e da potenti adoperato, merito degna lode ; benche egli fusse poco amico della pittura, e troppo parziale de gli stucchi, ne' quali si era allevato." (309) En revanche, on ne trouve pas mention d'un peintre à qui s'adresse le reproche de ne pas s'intéresser à la sculpture ou à l'architecture. Si la peinture ne doit rien aux autres arts, il est intéressant de voir comment les peintres, à travers l'activité du dessin, s'insèrent à l'intérieur d'entreprises d'architecture et de sculpture monumentales.

De Tempesta au Cavalier d'Arpin et à Celio, les exemples sont nombreux et font l'objet d'une description assez précise du déroulement de l'intervention du peintre. Celle-ci ne se limite alors pas à l'Invention mais permet, après la réalisation du *modello*, de revenir à une idée de portée plus large qui définit le cadre théorique du travail (30).

29) Annexe A.

30) "Venne voglia ne'suoi tempi al Pontefice Paolo V. Borghese di edificare nel luogo della vecchia Sagrestia in s.Maria Maggiore la sua Cappella, che da lui Paola nominossi, & ivi far richissimo altare, e per questo fù dato ordine di formare un nobile disegno ; Girolamo Rainaldi Romano fù egli quello, che in piccolo il fece, e diello al Signor Gio. Battista Crescentij, il quale ne fece fabricare un modelletto, di grandezza di due palmi in circa scorniciato, e colorito, conforme alle pietre dure, & anche con lo scompartimento delle figure, & i modelli in piccolo furono formati da Camillo Mariani Vicentino. Il Signor Gio. Battista presento al Papa questo modello, & il Pontefice diedelo al Signor Pompeo Targone Romano, il quale lo considero, lo raggiuste ; e così dal Tempesta disegnato, lo fece poi da verij mettere in opera, e comando i lavori de'metalli, getti, e pietre dure, di cui egli molto s'intendeva." (327) / "Pompeo Targone si mise all'opera, e ritoccando il pensiero di quel modello, ne fece formare l'ultimo disegno al Tempesta ; e compartendo i lavori a'valent'huomini, diede principio a quel sontuoso ornamento, ricco di pietre pretiose, di metalli, di figure gettate di bronzo, e messe d'oro assai bello, e vago (...)" (330) / "Nelle solennissime essequie di Alessandro Farnese Duca di Parma, fece (Cavalier d'Arpin) il bel disegno del Catafalco ; e parimente in quello di Gio. Francesco Aldobrandini disegno la pompa funerale, e l'inventioni de'quadri per la Chiesa in alto furono da lui disposte, & hora anche vi si scorgono per le pareti della nave maggiore : e sopra le porticelle di dentro le due Virtù tinte di giallo, e finte di bronzo in quadro riportate, sono di sua mano." (374) A travers cette séquence, suffisamment rare pour être mentionnée, on remarquera comme il est exceptionnel qu'un seul peintre, donc un seul atelier, soit posé en position de garant de l'unité d'un dispositif décoratif, même éphémère. Ce phénomène met profondément en jeu la notion de cohésion visuelle des ensembles. "Disegno (Gaspere Celio) anche qui in Roma il gruppo di marmo con la statua Del Duca Alessandro Farnese, la quale dentro il Palagio loro nella Sala grande di mano di Simone Moschino da Carrara scolpita si trova, e cio fece ad istanza di Simone (...)" (377).

L'attention que porte Baglione aux différents arts évolue au cours du temps. Le graphique d'évolution des activités par pontificat montre que les peintres prennent une place de plus en plus écrasante dans la répartition par disciplines (exceptée la période de dépression générale du Pontificat de Sixte-Quint due à sa brièveté). Pareillement, la place des sculpteurs va en s'affirmant d'une manière constante, alors que les architectes, qui sont plus nombreux que ceux-là sous Grégoire XIII, tendent à la disparition asymptotique (31). D'une certaine manière, dans l'esprit de Baglione, les sculpteurs prennent au fil du temps la place symbolique qu'occupaient les architectes.

La répartition des disciplines par région d'origine est également révélatrice de pesanteurs préconstruits culturels, même si "Roma è nata ad amare, e riverire i forestieri" (2) qu'elle accueille dans la "commune Patria" (313). Pour cette question, il est nécessaire de s'en remettre à la statistique ; les indices du discours offrant peu de points d'ancrage (32). On dénote toutefois un certain ressentiment à l'égard de la Toscane, telle qu'elle est constituée par le Grand-Duché florentin. Son expansionnisme est d'abord vu sous l'aspect d'une négation de réalités politiques anciennes et prestigieuses. Pise "antichissima Città della Toscana (...) saggia per la sua vecchia Republica, e forte per le gran prove delle Vittorie in Mare acquistate ; hora ubbidiente, e serva a' cenni, & a' comandamenti de' Serenissimi Medici, gran Duchi di Toscana" (359). Par une interférence diaphasique incontestablement inutile à l'intelligence du destinataire, Florence est qualifiée de "capo della Toscana, antichissimo Regno d'Italia" (77). Ce discours connotatif place d'emblée Florence dans un statut d'infériorité, et l'image de cette ville régresse au

niveau d'une bourgade dont le nom n'est compréhensible qu'accompagné de quelques précisions géo-politiques.

Les peintres originaires de l'Etat Ecclésiastique dominant amplement les autres régions, mais la peinture est la seule discipline où ils constituent le plus fort effectif. Ils sont suivis par les Toscans, puis, à égalité, par les Emiliens et les Italiens du nord. Les Italiens du sud et les étrangers constituent une catégorie particulièrement marginalisée parmi les peintres. La situation est comparable pour les sculpteurs et les architectes, même si la première offre une distribution plus contrastée. Ces disciplines trouvent leurs plus forts effectifs parmi les Italiens du nord, mais les Emiliens en sont presque absents. Les artistes des autres régions occupent une place médiane et équivalente, mais les Romains sont plus présents parmi les architectes que parmi les sculpteurs. Le secteur de la gravure est dominé par les étrangers, rend compte de faibles effectifs pour les autres régions et tend à ignorer les Emiliens.

On peut s'étonner que "la continua memoria, che io ho di Roma mia Patria" (327) ait presque abandonné la gravure aux mains des étrangers. Ce procédé de sélection dénote une assimilation entre les effets de la gravure (la diffusion des modèles italiens, l'action de rendre compte de la peinture) et l'origine de ses producteurs (les étrangers à qui sont destinées ces gravures) (33). Ces artistes n'accèdent pas à une romanité à part entière, mais leur présence à Rome constitue un lien entre l'extérieur et la Ville comme leurs travaux constituent un lien entre les œuvres de peinture d'origine et les œuvres étrangères d'inspiration italienne. A propos des frères Sadeler, le narrateur déclare : "Molte cose con diligenza operarono (...) e

dell'opere de'nostri Italiani fecero conto." (388) Cette phrase est la seule où l'on constate une mise en avant de la nation italienne, qui va au-delà de l'attribution du label de manière italienne s'appliquant d'une manière mécanique aux rares artistes étrangers intégrés par le corpus des Vies. Le terme de manière italienne est en outre le plus souvent assorti indifféremment des adjectifs "bonne" ou "belle" afin de donner à l'expression une charge énonciative morale et non plus qualitative (34).

Par principe, le narrateur a des difficultés à assimiler le mot manière à la main d'un artiste. La réalisation des œuvres implique le plus souvent l'intervention de plusieurs artistes, et le résultat ne peut en être que collectif. Il regarde la revendication de Baroque comme assez étrange et somme toute prétentieuse : "E negli ultimi anni sole-va egli fare un patto, mentre imprendeva le opere, che l'istesso voleva, o sopravvivendo le compisse, o morendo le lasciasse imperfette." (134) (35).

31) Annexe B.

32) Annexe D.

33) Dans un effet de négation de la spécificité de la peinture, la gravure accroît sa réputation, manifestant par là le dédain dans lequel est confinée la couleur : "Devo far memoria de'suoi (Antonio Tempesta) numerosi disegni, e di stampe intagliate a bolino, & ad acqua forte, e dei disegni in penna, che con ogni diligenza, & esquisitezza condotti l'hanno fatto conoscere per tutto il Mondo, dove ha portato il godimento della pittura. E così li medesimi Professori il terrano vivo nella memoria de gli anni fin che haveranno il loro essere le stampe, e regnerà il diletto del Disegno." (315).

34) Les exemples de cette bonne manière italienne sont assez nombreux et concernent presque tous les étrangers recensés dans l'ouvrage : "Nell'ultima cappella dal manco lato della medesima chiesa (Sainte-Marie-des-Anges) v'è sopra la volta di mano d'Arrigo (Fiammingo) il s.Michele, che discaccia dal Cielo gli

Angeli al loro creatore ribelli, a olio con buon gusto figurato, e di bella maniera Italiana concluso." (77) / "Gio.Battista Viola diede gusto alli Pittori con quel modo di far paesi ; poiche erano formati alla maniera pittoresca buona Italiana, lontano da quella feccaggine Fiamminga." (173) / "E vi (Palais Borghese au Quirinal) sono alcuni paesi vaghissimi, che furono da lui (Paul Brill) felicemente condotti dopo, ch'egli rimoderno la sua prima maniera Fiamenga, essendosi egli grandemente avanzato, dopo aver veduti i belli paesi di Annibale Caracci, e copiato i paesi di Tiziano rarissimo dipintore ; ond'egli dal buon giuditio portato muto soggia, e diede più nel buono, e accostossi assai al naturale, & alla buona maniera Italiana (...)" (297) / "Venne egli (Pier-Paolo Rubens) in questa Reggia del Mondo, per dar perfezione alla sua virtù ; e vedendo, e studiando l'esquisite opere della mirabil Roma sì antiche, come moderne, apprese egli buon gusto, e diede in una maniera buona Italiana. (...) & è gran tratto d'anni, che in Flandra non v'è stato Pittore miglior di lui, e che si sia così felicemente accostato alla buona maniera Italiana." (362-363)1 "(Cornelis Cort) veggonsi l'esquisite carte di lui andar' in volta con bella maniera, e di buon gusto fatte all'Italiana, le quali l'opera, e l'eccellenza de'nostri grandemente imitano." (387) / "Anche vi furono quattro fratelli, grandi, e valenti intagliatori di rame a bulino, chiamati Giusto, Giovanni, Egidio, e Raffaello Sadeler di Nazione Flamenghi. Molte cose con diligenza operarono ; e furono pari, come di sangue, così simili di virtù ; e dell'opere de'nostri Italiani fecero conto." (388) "Se havesse (Henrick Goltz) accompagnato la sua maniera con disegno buono Italiano, haverebbe fatto cose di stupore, per la franchezza dell'operare. Una volta gli venne voglia di fare alcune carte a bulino con sue inventioni, ove imito la vera maniera de gli eccellenti Pittori d'Italia, e d'altri (...)" (389) / "Vaglia a dire il vero, hoggi di l'intaglio si è avanzato, in fin dove puo arrivare, si di diligenza, come di forza. E va imitando il vero con sì facile, e brava maniera (si come alcune carte se ne sono vedute, & hora ne vengono di Fiandra, di Francia, e d'altri luoghi, esquisitamente fatte) che se havessero accompagnato il buon disegno con la buona maniera Italiana, meglio desiderar non si potria "(...) (400)

35) "Di Antonio Viviano da Urbino non vi sono altre opere particolari, poiche andava a dipingere a giornata hor per uno, & hora per altri sì, che poche opere egli da se stesso compose. S'affaticava assai per imitar la maniera di Federico Baroccio suo primo Maestro, e fece di suo una maniera assai vaga ; & al meglio, che poteva, s'ingegnava, ma quell'esser divenuto sordo diedegli gran danno, & ultimo tracollo." (104) Ici l'imitation de la manière de Baroque est perçue dans sa différence avec celle de Antonio Viviani.

Dans la continuité de la pensée de Léonard, la manière est la capacité d'un artiste à dépasser l'individualité de sa main pour tendre vers l'idéal. Mais paradoxalement, la manière semble le plus souvent porteuse de signes indescritibles qui dénotent sa spécificité. On ne parvient pas à savoir, si la proximité stylistique des tableaux de Cigoli et de ceux de ses élèves, est une chose louable (36). Mais avant de poser la question des différences entre les écoles que l'historiographie actuelle utilise comme discriminant visuel, il faut prendre aussi conscience que le terme manière peut se référer aussi à l'iconographie ou à la technique : "Nella Madonna del Popolo a man diritta dell'altar maggiore dentro la cappela de'Signori Cesari sù i lati del muro sono di sua mano (Caravage) la Crocifissione di s.Pietro ; E di rincontro ha la Conversione di s.Paolo. Questi quadri furono lavorati da lui in un'altra maniera, ma perche non piacqero al Padrone, se li prese il Cardinale Sannesio ; e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che hora si vedono, a olio dipinti, poiche egli non operava in altra maniera." (137) Pour des raisons différentes, Caravage est avec Celio, le peintre le moins apprécié par Baglione (37). Dans le texte de sa vie, on constate que cette opposition, envers lui et ses élèves, n'est pas fondamentalement due à sa peinture comme objet fini à laquelle il accorde quelque qualité. Le mode d'apprentissage et d'élaboration de la peinture est ici en jeu (le refus des études et du dessin) ; il les place en dehors de l'art institutionnalisé que Baglione revendique (38). Sa peinture n'est pas tant hors du goût que sa position socialement marginale est inacceptable, et cela d'autant plus que son travail recueille un notable succès. Les Carrache se trouvent dans une position radicalement différente. Dans le discours, il n'est jamais question de nouveauté ou d'in-

vention bolonaise en matière d'art. Bien au contraire, leurs travaux constituent selon le renouveau du classicisme fondateur de Raphaël et Michel-Ange ; ils retrouvèrent "buon modo del colorire, dal vivo quasi quest'ultimi tempi dalla sua retta via smarrito" (109). (39) La recherche de l'origine de leur art chez Corrège est vraisemblablement liée à la communauté de préoccupations sur l'adéquation entre la représentation et son support spécifique, en l'occurrence colonnes et plafonds. Mais lorsque l'on peut trouver des indications formulées dans le discours d'une manière différente, on ne trouve qu'une longue description iconographique des fables représentées au Palazzo Farnèse. Il est en effet exceptionnel que le narrateur s'attarde avec autant de détails sur la description de l'Invention, et estime ces clarifications narratives aussi nécessaires pour le lecteur. Baglione considère comme une légitime restitution ce que l'on estime aujourd'hui comme une réforme. Le succès de "la scuola di Annibale, e di Agostino Carracci" (382) s'explique ainsi dans son mode de fonctionnement. Au contraire de Caravage, dont la peinture n'eut jamais de postérité sinon à travers des adaptations divergentes de sa méthode, les Carracci possèdent, outre la "riputazione e decoro" (109), la capacité à s'inscrire historiquement en transmettant leur manière, et par conséquent à s'insérer dans un processus de maintien de la tradition. La sentence, où le narrateur annonce qu'Annibal "diede luce bell'operare de'paesi, onde i Fiamminghi videro la strada di ben formarli" (109) prend une tournure prophétique qui assure la continuité d'une chaîne historique à un moment où l'on pouvait craindre sa rupture.

"Stravagante è stata l'inventione della pittura" (385) est l'affirmation qui inaugure la dernière des notices placées sous le por-

ficat d'Urbain VIII. Le nom de Girolamo Nanni se doit alors d'accueillir, ou de porter, la conclusion du narrateur sur la peinture de son époque. Comme tous ceux qui ont longuement exercé une activité et sont appelés à s'exprimer sur leurs collègues alors qu'ils ne la pratiquent plus, il s'étonne des étrangetés, bizarreries, caprices et "libertà di pensieri" auxquels se livrent les jeunes générations. Il considère la rapidité d'exécution comme un critère fondamental de succès. Mais surtout, il reconnaît la valeur du pinceau des modernes, grâce à l'étude dans laquelle s'engagèrent les anciens, et l'importance de "seguire il suo talento". A la recherche de l'indice d'un changement, sinon d'une rupture, on rencontre la mise en valeur d'un fractionnement des pratiques picturales dû aux différents modes d'expressivité (venustà, couleur, relief...) ou aux spécialités iconographiques (animaux, antiques, paysages...). Ce conditionnement des différentes figures employées à l'intérieur de catégories iconographiques strictes porte à comprendre le tableau comme un "misto dell'Arte, e della natura" où l'on reconnaît la provenance et la destination des figures indépendamment de leur contexte figuratif et de la manière de l'artiste. Ainsi s'exprime, dans le discours de

36) "Ludovico Civali hebbe allievi, e tra essi Giovanni Billivert Fiorentino (...) Questi si portava assai bene, & imitava la maniera del suo Maestro, tal che a fatica riconoscevasi, qual fusse il lavoro dell'uno, o l'opera dell'altro, si come avviene in questo quadro di s. Calisto nel primo altare a mano stanca di quella chiesa (Sainte-Marie-du-Transtévère) a olio colorito, e si ben condotto, che alcuni della professione per mano del Civali suo Maestro l'hanno tenuto." (155) Dans des périodes plus anciennes ce paradoxe de la similitude est parfois poussé à l'extrême : "Dicono li dipintori, che Andrea, dall'arte del Padre, denominato del Sarto, fu così eccellente in imitare l'altrui maniere

che una volta ritrahendo un quadro di Raffaello, ove era Leone x. in mezo al Cardinal Giulio de' Medici, & al Cardinale de' Rossi, così simile il riporto, che vi s'inganno infin Giulio Romano, discepolo dell'istesso Raffaello, nel cui medesimo co'l proprio Raffaello operato havea." (158-159)

37) Dans l'exemplaire des Vies annoté par Bellori, on trouve un témoignage des inimitiés entre Baglione et Celio. "Queste Vite furono scritte dal Baglione per vendetta contro Gaspare Celio, il quale nelle Chiese di Roma non nomino mai il Baglione, per essere tra loro inimicizia onde il Baglioni hà occasione di scrivere di se stesso, et lodarsi, et di mostrare gli errori et li biasimi del Celio suo nimico." puis "Scopre pero un goffo le gofferie di un altro goffo quali erano il Celio e il Baglione ma più goffo et maligno era il Celio." (op. cit. et commentée in l'introduction par Emma Zocca à : Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, (Naples, 1638. Milan, Electa, 1987.

38) "Anzi presso alcuni si stima, haver'esso (Caravage) rovinata la pittura poiche molti giovani ad essemplio di lui si danno ad imitare una testa del naturale, e non studiando ne'fondamenti del disegno, e della profondità dell'arte, solamente del colorito appagarsi, onde non sanno mettere due figure insieme, ne tessere historia veruna, per non comprendere la bontà di si nobil'arte." (138) / "Diedesi (Carlo Saraceni) a voler imitare la maniera del Caravaggio, & abbandonare gli studii, che l'haverebbono fatto eccellente maestro, si come anche ad altri è succeduto. Era la sua maniera un poco fiacca, come le sue opere dimostrano." (146) / "Tra dipintori vi sono alcuni, che non attendono a studiare, e far buon fondamento nel disegno, tra quali puo riporsi un giovane, nominato Giovanni Serodine di Ascona in Lombardia. Questi voleva imitare la maniera di Michelagnolo Amerigi da Caravaggio, con il ritrarre dal naturale, ma senza disegno, e con poco decoro : tuttavia ando facendo alcuni quadri assai ben tocchi ; e vi si vedono alcuni pezzi buoni". (311)

39) "Ben è vero, che la pittura, la quale co'l disegno, e co'l colorito sotto Michelagnolo, e Raffaello, era nata, pareva languida, e dal tempo in parte essere stata abbattuta ; quand'ecco dopo gran giro si è alla fine veduta, per gloria del nostro secolo, ne'Caracci felicemente rinovata." (105)

Baglione, la mise en place progressive d'une peinture où la citation l'emporte sur l'imitation (40).

Une recherche plus spécifique de la question stylistique telle qu'elle est fixée par l'ouvrage de Baglione impliquerait une confrontation permanente des jugements de goût qu'il formule avec les œuvres encore existantes aujourd'hui. Le manque d'amplitude de ses outils critiques n'est pas, *a priori*, un obstacle majeur à la compréhension de sa vision de l'art. Le travail ici présenté n'avait pas comme objet de répondre à une telle question, mais de poser des réflexions liminaires aux études sur ce texte. Le cadre général de l'ouvrage est ainsi restitué. Le but non avoué de son auteur vise à forger une image de la romanité. Les praticiens exposés dans le livre perpétuent l'édification de cette romanité, ils en acceptent les règles et, le plus souvent, ils incitent les jeunes générations à la pratiquer. En effet, la romanité ne dépend pas essentiellement de l'origine, mais plutôt d'un choix de carrière qui s'opère à l'intérieur des possibles qui s'offrent à l'artiste. Certains la dédaignent, d'autres la poursuivent sans l'atteindre. Elle s'affirme cependant à travers le discours comme un élément indissociable du sentiment artis-

tique de cette époque, alors qu'elle ne prend sa source que dans une mosaïque d'expériences qu'elle importe et qu'elle engloutit. Cette position sur l'échiquier de la peinture ne vise pas seulement à nier les différences géographiques au moyen de l'association au terme de manière d'un seul adjectif toponymique, italienne. Il ne semble pas qu'elle puisse en outre confirmer notre impression actuelle d'immense rupture stylistique entre les maniéristes dits tardifs et leurs immédiats réformateurs.

40) "Ed a nostri tempi in chi è lodata la venusta, in chi l'espressiva della Natura ; altri prevale nel colorito, & altri dassi al rilievo delle figure ; molti vagliono nella compositione, e molti nella varietà. Chi forma animali, e chi boscaglie per eccellenza rappresenta. Vi sono ancora di quelli, che mossi da'loro capricci formano un misto dell'arte, e della natura, e ove con busti d'huomini, e con teste d'animali fanno maschere immaginate, edificij di frondi, e con orditure di bizzellerie libertà di pensieri, che grottesche sono dette, e ciascuna segue il suo talento. In questo studio gl'ingegni de gli antichi s'impiegarono, & i moderni ancora co'l loro pennello assai vagliono ; & hoggi la pittura è d'opere molto numerosa, e par, che quegli più prevaglia, che più facilmente le sue opere spedisce, essendo gran difetto della nostra natura, ch'ove nel pensare è tarda, vorrebbe nell'operare esser veloce ; e del maturo consiglio fusse figliuola la presta essecutione." (385-386)

ANNEXES

NOTE SUR L'USAGE DES DONNEES STATISTIQUES

"Quando la somiglianza è tale, che per mezzo di cose note, e sensibili gli si fanno concepir vivamente alcune verità insensibili o almeno ignote al conoscitore, ò pur quando con una somiglianza d'un effetto familiare alla nostra esperienza gli si fa sorgere qualche altra verità che avanti gli pareva incredibile ?" (Pallavicini, 1647 : 72)

L'exposition de données statistiques n'a pas d'autre nature que de reformuler, sous un aspect paramétrique et comparatif une réalité contenue déjà dans l'objet d'étude entendu en tant que corpus. Ces tableaux mettent en évidence certains présupposés inhérents au travail de Baglione, qui ne peuvent apparaître que sous la forme "d'impressions" à la lecture discursive du texte. Une fois encore, il faut se garder de ne pas les comprendre comme une empreinte de la matière historique proposant un étalon objectif pour l'évaluation du discours de Baglione. En effet, elles ne constituent qu'une reformulation de ce même discours. L'utilisation de ces données doit permettre de saisir la réalité telle qu'elle est perçue et historicisée par Baglione à travers la voix du narrateur.

Sauf mention contraire, on a pris en compte comme unité chacune des notices définies

par l'intitulé de la notice elle-même (176 dans la section chronologique + 14 dans la section gravure + 1 Baglione = 191 unités). Ces notices ont en règle générale un intitulé individuel. Cependant, dans de rares cas, plusieurs artistes sont regroupés à l'intérieur d'une même notice. Il en va ainsi pour certains regroupements familiaux : Bartolomeo et Filippo Breccioli ; Domenico et Parenti Ferrerio, Léonardo, Isabella et Bernardino Parasole ; Cristofano et Francesco Stati da Bracciano ; Giusto, Giovanni, Egidio et Raffaello Sadeler. Dans le cas, unique, de la notice regroupant Tarquino Ligustri et Giovanni Zanna, le lien s'articule sur leur collaboration à Sainte-Cécile et démontre, de manière implicite, une "communauté de peinture" entre les deux artistes.

Trois artistes ont le privilège d'avoir deux notices à leur nom : Augustin et Annibal Carrache, qui possèdent chacun leur notice dans la section chronologique, sont regroupés dans une notice collective de la section gravure, Antonio Tempesta possède quant à lui une notice dans chacune de ces sections.

Quelques artistes apparaissent dans l'Index de l'édition originale, sans toutefois posséder une notice intitulée à leur nom : Bastiano

Torrigiani (mort en 1596 à Rome, ce que le texte mentionne) et Orazio Censore (mort en 1622 à Rome, également mentionné) se trouvent dans la notice de Domenico et Parenti Ferreiro : Domenico Fetti (mort en 1624 à Venise, le texte indique "mort à 35 ans") et Giovanni Bilivert (que le texte mentionne comme aveugle et résidant à Florence au moment de la rédaction, il meurt en 1644) dans celle de Ludovico Cigoli. On trouvera un index (prétendument) exhaustif des noms cités dans l'édition procurée par C. Gradara Pesci, Velletri, 1924, 209-408.

Les données biographiques sur les artistes (dates de naissance et de mort, lieu d'origine et dates des séjours romains, etc.) ont été complétées au moyen des répertoires suivants :

La Pittura in Italia : Il Cinquecento, Milan, Electa, 1988, vol II, 617-870.

La Pittura in Italia : Il Seicento, Milan, Electa, 1989, vol II, 607-925,

La Roma di Sisto V, Rome, De Luca, 1993, 521-566.

Ceux qui n'y sont pas localisables ont été recherchés dans :

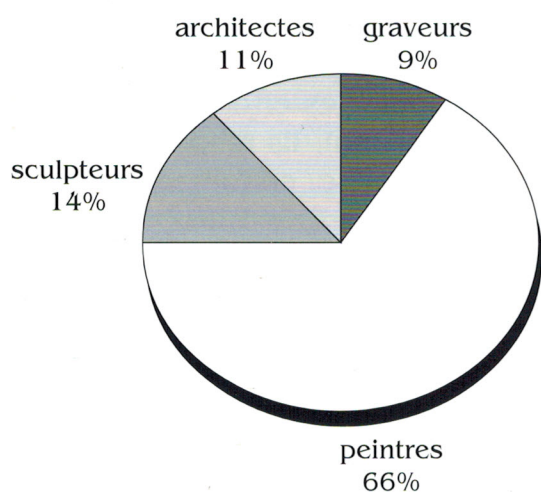
pour les artistes de A à Ber : *Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Leipzig, Saur, 1992-1994, vol. 1 à 9.

pour les artistes de Ber à la fin de l'alphabet : Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, Engelmann, 1909-1947, vol. III à XXXVI.

Cependant, dix artistes n'ont pas été localisables et pour certains l'information reste incomplète en attente du travail annoncé d'Herwart Röttgen sur l'aspect biographique des Vies de Baglione. En conséquence, les études exposées ci-dessous présentent un indice d'exhaustivité compris entre 64 % et 89 % par rapport à la population totale.

ANNEXE A

RÉPARTITION DES NOTICES PAR ACTIVITÉ



I) population : 191 notices + 8 dans noms multiples + 11 dans activités multiples - 3 sans activités = 207 unités (la multiplicité des activités ou des noms d'artistes mentionnés dans l'intitulé des notices elles-mêmes donne lieu à autant d'unités).

II) cas particuliers :

"Peintre et Architecte" : Jacopo da Vignola, Pirro Ligorio, Giorgio Vasari, Pellegrino Tibaldi, Pier-Paolo Olivieri, Ottaviano Mascherino, Mario Arconio.

"Sculpteur et Architecte" : Bartolomeo Ammannati, Giacomo del Duca, Antonio Casone.

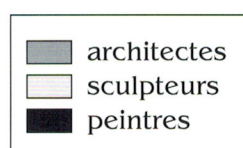
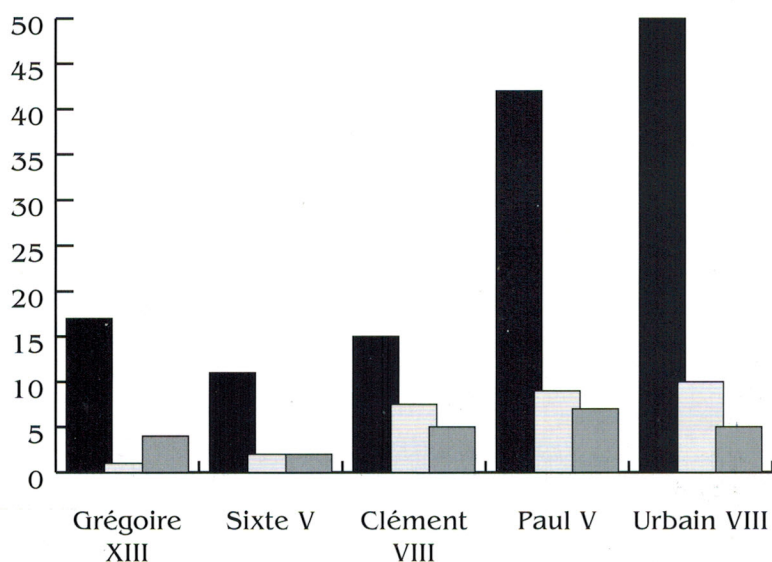
"Peintre et sculpteur" : Paolo Guidotti.

"Sculpteur sur bois" : Giovanni Battista Milanese.

Absence de qualificatif : Niccolò Circignani, Ignazio Danti, Rosato Rosati.

ANNEXE B

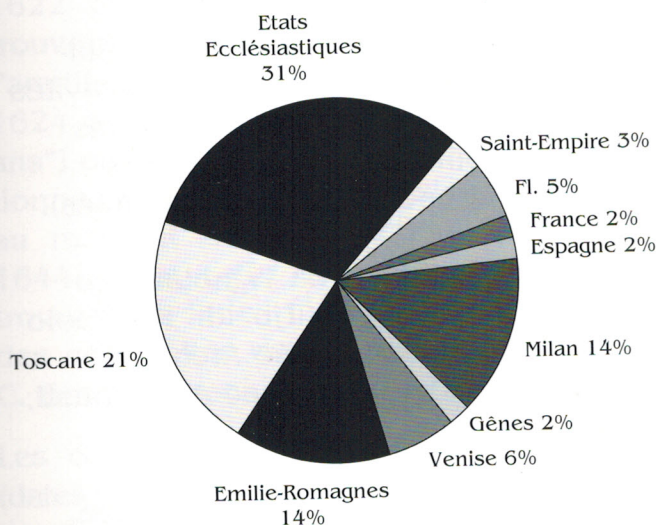
ÉVOLUTION DES ACTIVITÉS PAR PONTIFICAT



population : les barres indiquent, en nombre de notices, la répartition par pontificat et par activité : 176 unités.

ANNEXE C

RÉPARTITION DES NOTICES PAR LIEU D'ORIGINE



I) Population : 190.

II) Définition des lieux d'origine :

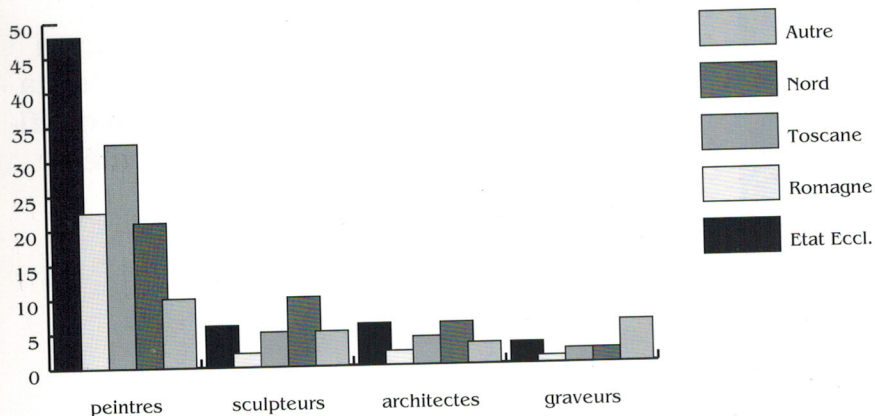
Les regroupements, arbitraires par nature, ont pour objet de rendre lisibles les contributions de régions ayant produit des effectifs peu élevés (de une à trois notices). Ils respectent, dans la mesure du possible, certaines zones d'influence politique. Cependant, le "rattachement" de Modène aux Romagnes du Pape peut sembler étonnant dans la mesure où la cour des Este quitte Ferrare en 1598, précisément suite à l'annexion de la ville par Clément VIII, etc. Quoi qu'il en soit, ce type d'étude à la fois

sur une population relativement limitée mais sur une période étendue, ne permet pas de rendre compte de la multiplicité instable des situations politiques de la péninsule.

- Duché de Milan (Tessin inclus + Duché de Mantoue)
- Etats Ecclésiastiques (Romagnes exclues)
- Grand Duché de Toscane (République de Lucques incluse)
- Flandres
- République de Gênes
- République de Venise (Brescia et Bergame inclus + Esclavonie)
- Emilie-Romagnes (Ferrare, ainsi que Parme et Plaisance inclus + Duché de Modène)
- Royaume d'Espagne et vice-royauté des Deux-Siciles
- Royaume de France et Duché de Lorraine
- Saint-Empire Germanique.

ANNEXE D

RÉPARTITION DES ACTIVITÉS PAR LIEU D'ORIGINE



I) Population : 189.

II) Définition des lieux d'origine :

- Etat Ecclésiastique (Romagnes exclues)
- Romagnes
- Toscane
- Nord de l'Italie
- Autres

ANNEXE E
ÉVOLUTION DES SÉJOURS ROMAINS SELON LES ZONES D'ORIGINE

I) Artistes s'installant (ou restant) définitivement à Rome :

Rome:	Etat Ecc.:	Romagnes:	Toscane:	Nord:	Autres régions:	Moyenne générale :
89%	70%	67%	67%	75%	89%	76%

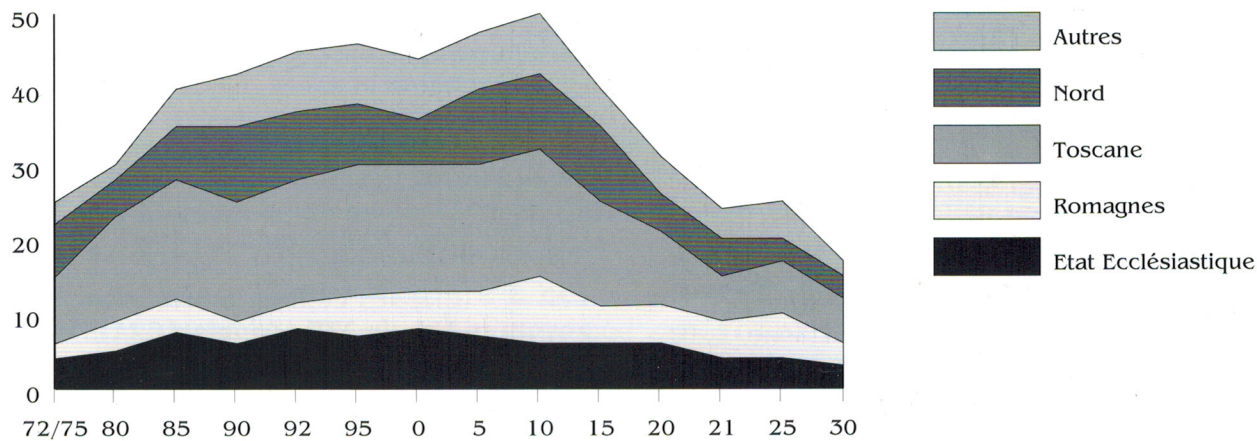
II) Taux d'exhaustivité de la courbe d'évolution des séjours :

xxx	47%	48%	62%	48%	56%	52%
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

III) Courbe d'évolution des séjours :

Afin d'inclure les artistes nés à Rome dans cette étude, il faudrait connaître les dates d'entrée en activité, une information rarement disponible.

Les extrêmes de ce graphique sont peu exploitables. Baglione a sélectionné rudement les artistes morts sous Grégoire XIII et son refus de traiter des artistes vivants exclut toutes les jeunes générations actives sous Urbain VIII.



IV) Erreurs de données biographiques.

On note un certain nombre d'erreurs dans les dates de mort (population 140, erreurs 23 = 16,5%), notamment pour les artistes morts en dehors de Rome.

Classés comme mort sous Grégoire XIII (1572-1585) :

Marco Marchetti da Faenza : mort en 1588. Il quitte Rome en 1580.

Francesco Trabaldese : mort en 1588 à Mantoue où il s'installe dès 1585.

Battista Naldino : mort en 1591 à Florence. Il quitte Rome en 1583 au plus tard, mais reste très actif jusqu'en 1590, date à laquelle il transmet à Balducci la responsabilité de ses travaux en cours pour cause de maladie.

Bartolomeo Ammanati : mort en 1592 à Florence. Baglione feint d'ignorer qu'il est rappelé à Rome par Sixte V et semble s'en tenir à l'information de R.

Borghini, qui, dans le *Riposo* publié en 1583 faisait déjà état de la maladie de l'artiste. Il passe donc sous silence le fait qu'en 1592 Ammanati dirige encore les travaux du Palazzo Vecchio, temple de la manifestation symbolique du pouvoir grand-ducal.

Paolo Cespedes : mort en 1608 à Cordoue. Il quitte Rome en 1572, au sommet de l'avènement au Pontificat de Grégoire XIII. Baglione sous-entend que son retour d'Espagne signifie la fin de son activité artistique majeure : il "lasciò l'impiego de pennelli e de colori (...) e didesi nelle sua Patria al culto divino (...). Nondimeno, in Spagna andò operando alcune cose per suo gusto."

Classés comme morts sous Sixte Quint (1585-1590)

Girolamo Muziano : mort en 1592 à Rome, d'après Baglione "riposò nelle mani del signore l'anno 1590 alli 27 d'Aprile".

Nicolò Circignani : mort en 1596 à Città della Pieve (PG), mais quitte Rome en 1590 au plus tard.

Jacopo Zucchi : mort au plus tôt en 1596 à Rome, puisqu'on sait qu'en 1595-1596 il travailla à la chapelle Aldobrandini à Sainte-Marie in Via mais d'après Baglione "mori nel Papato di Sisto V."

Scipione Pulzone : mort en 1598 à Rome, participe au cycle organisé par Valeriano au Gesù entre 1590 et 1591, livre la *Pietà* de la Chapelle de la Passion en 1597 et meurt alors qu'il travaille à l'*Assomption* de Sainte-Catherine des Funari. D'après Baglione, il "mori giovane nel fiore della sua età di 38 anni (...). Ben egli è vero, che hebbe alcuno sdegno con Federico Zuccherò per cagione di pittura, e non volle più venire all'Accademia in s. Luca, dove

anch'esso havea il suo pretesto di preminenza, come de primi professori di sì nobil'arte."

Classés comme morts sous Clément VIII (1592-1605)

Martino Lunghi : mort en 1591.

François Van de Castele : mort en 1621 à Rome, résident en 1607-1608 dans la paroisse de Saint-Laurent in Lucina. D'après Baglione "e finalmente in fresca età di 48 anni alli 28 d'Agosto del 1636 morì sotto Urbano VIII." Il y a donc ici une erreur manifeste de pagination. Classés comme morts sous Paul V (1605-1621)

Francesco Zucchi : mort en 1622 à Rome. D'après Baglione, "finalmente in Roma ne gli anni del Sommo Pontefice Paolo Quinto se ne morì"

Ambrogio Buonvicino : mort en 1622 à Rome.

Bernadino Cesari : mort en 1622 à Rome, d'après Baglione "finalmente morì in fresca età in Roma nel Pontificato di Paolo V (...)."

Vespasiano Strada : mort au plus tôt en 1622, puisque cette année là, il est encore membre des Virtoses du Panthéon.

Giovanni Battista Ricci : mort en 1627 à Rome, est élu Prince de l'Académie de Saint-Luc en 1623, charge qu'il refuse pour maladie. D'après Baglione, "visse il Ricci vecchio infino all'ultimo del Pontificato di Paolo V, e sempre lavorò fino all'estremo di sua vità. (...) E finalmente morì in Borgo di 75 anni, e più."

Cesare Conti : mort en 1622 à Macerata, de retour dans les Marches dès 1592. Baglione détermine son sort ainsi : "mentre Paolo V in Roma regnava, Cesare Conti in Macerata morissi."

Anastasio Fontebuoni : mort en 1626 à Florence, mais exclu du circuit romain depuis longtemps. Il est connu comme membre de l'Académie de Mantoue en 1621, au moment même où Baglione y réside.

Andrea Lilio : mort après 1631 à Ascoli Piceno, actif à l'Académie de Saint-Luc jusqu'en 1626. D'après Baglione, il "andò in Ascoli, per dar mano ad'un opera: e mentre stava formandola, fu dalla morte tolto al lavoro & al desiderio de Virtuosi & in età di 55 anni in circa visi morì."

Bartolomeo Manfredi : mort en 1622.

Giovanni Battista Viola : mort en 1662

Classés comme morts sous Urbain VIII (depuis 1621):

Biagio Betti : mort en 1615 à Rome.

Rosato Rosati : mort en 1620 à Rome.

Mario Arconio : mort en 1660 à Rome.