



HAL
open science

Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle

Sylvie Deswarte

► **To cite this version:**

Sylvie Deswarte. Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle . La Condition sociale de l'artiste XVI^e-XX^e siècle, Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S, Oct 1985, Paris, France. pp.13-28. halshs-01120854

HAL Id: halshs-01120854

<https://shs.hal.science/halshs-01120854>

Submitted on 26 Feb 2015

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.

Sylvie Deswarte, « Considérations sur l'artiste courtisant et le génie au XVI^e siècle », in *La Condition sociale de l'artiste*. Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S (Paris, 12 octobre 1985). Textes réunis par Jérôme de La Gorce, Françoise Levailant et Alain Mérot, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux LIII, 1987, pp. 13-28.

CONSIDÉRATIONS SUR L'ARTISTE COURTISAN ET LE GÉNIE AU XVI^e SIÈCLE

Sylvie DESWARTE

C.N.R.S.

Début mars 1507, dans le palais d'Urbin, au milieu d'une « infinité de statues antiques de marbre et de bronze, de peintures les plus singulières et d'instruments de musique de toutes sortes », et d'une bibliothèque contenant « les livres grecs, latins et hébreux les plus excellents et les plus rares », un groupe de nobles et autres courtisans, hommes et femmes, choisissent pour jeu de tenir un dialogue « comme dans les écoles des philosophes » sur le parfait courtisan. Telle est la mise en scène choisie par Baldassare Castiglione pour son *Parfait Courtisan*. Tout au long du *Premier Livre*, le comte Ludovico de Canossa, menant le débat, présente en détail le programme des qualités et des connaissances nécessaires à l'homme de cour idéal : la noblesse, la grâce, les armes, les sports, les divertissements, le beau parler, les vertus, les études, les lettres, et finalement la musique.

A ce point du dialogue (I. 48), Julien de Médicis intervient, demandant comment et quand il faut se servir de toutes ces qualités. C'était le moment de passer au *Deuxième Livre*, du programme à son application. Mais le comte Ludovico, meneur du débat et porte-parole de l'auteur, l'arrête et déclare qu'il y a encore une autre chose d'une importance extrême « qui ne doit, en aucune manière, être laissée de côté par notre courtisan : savoir dessiner et bien connaître l'art de peindre. Ne vous émerveillez pas, continue-t-il, si je désire cette discipline qui est peut-être considérée aujourd'hui comme mécanique et peu convenable à un gentilhomme » (I. 49). En effet, les Anciens et en particulier les Grecs, ajoute-t-il, ont reçu la peinture au premier rang des arts libéraux et obligeaient les jeunes nobles à l'apprendre, l'interdisant par édit public aux serviteurs. De même, Fabius Pictor l'a mise à l'honneur parmi l'aristocratie romaine. Ce collage de deux passages isolés de Pline (*Histoire naturelle*. 35, 77 et 20), inauguré par Castiglione pour la défense de la peinture, deviendra un enchaînement classique de la littérature artistique (1).

Dans cette entrée en matière sur l'art de la peinture, Castiglione opère une sorte de télescopage des trois étapes de la conscience sociale du peintre, tour à tour artisan, maître d'un art libéral et courtisan. Ces étapes, il faut le souligner, coexistaient au début du XVI^e siècle et même pouvaient être vécues par un seul peintre.

En fait, les peintres dans leur vaste majorité étaient encore relégués dans les corporations de métier d'origine médiévale. Cependant, les revendications du statut d'art libéral s'étaient affirmées dans le milieu des peintres florentins du Quattrocento, en démontrant la base scientifique et mathématique de cet art et en donnant priorité à la perspective géométrique, à la théorie des proportions, à l'anatomie, etc. Finalement, de savant et d'humaniste, le peintre brigait déjà le rang de courtisan. La peinture apparaît à présent, selon la claire démonstration de Castiglione, comme un attribut essentiel de la noblesse et une projection de sa culture et même, nous pouvons ajouter, de sa richesse et de son pouvoir. Certes, la position de la peinture était encore bien précaire, venant en fin de liste des attributs du parfait courtisan. Mais par le nombre des chapitres qu'il lui consacre (I, 49- 53), Castiglione non seulement la fait triompher de la sculpture mais en marque l'absolue adoption au sein de la noblesse. Voilà l'apport capital du *Cortegiano*. Dans l'histoire de la littérature artistique de la Renaissance, il marque l'entrée officielle de la peinture par la grande porte du palais.

Le *Livre du Parfait Courtisan* a tenu un rôle primordial dans l'établissement d'un lien officiel entre la peinture et la cour, exerçant une influence déterminante sur la théorie de l'art. Homme de guerre et de lettres, diplomate et familier des grandes cours de l'Europe, le comte Castiglione jouissait d'un prestige qui en faisait une autorité désintéressée en matière de peinture, jugeant cet art de l'extérieur et, qui plus est, s'adressant à un public beaucoup plus vaste que le cercle restreint des artistes cultivés et des dilettantes humanistes. Ce livre en vulgaire avait de quoi plaire à tous les gens cultivés de l'époque et l'histoire de sa diffusion européenne en est la preuve. Contentons-nous ici de signaler comment, après sa publication en 1528 à Venise avec un privilège pour dix ans, il y eut aussitôt une édition pirate chez Giunta à Florence, des traductions espagnole et française en moins d'une décennie, et une succession d'éditions, d'année en année, à Venise (2).

Avant même d'évoquer les modèles classiques de Platon, Xénophon et Cicéron, Castiglione dans sa *Dédicace* définit son livre « comme un portrait de peinture de la cour d'Urbin, non pas de la main de Raphaël ou de Michel-Ange, mais de celle d'un vulgaire (*ignobile*) peintre ». En effet, la grandeur, la perfection et les couleurs des peintures des deux artistes apparaissaient déjà comme le symbole de la création artistique noble. A souligner la supériorité de la cour de la haute Renaissance sur celles du Quattrocento « dans les lettres, comme dans les peintures, dans les sculptures et dans les bâtiments et toute autre chose » (II, 3), Castiglione reconnaissait le rôle prépondérant tenu par les arts plastiques dans l'espace du palais pour l'image que l'aristocratie voulait donner d'elle-même et de ses accomplissements.

Tandis que Castiglione revalorisait et anoblissait la peinture aux yeux du public cultivé, les chapitres qu'il consacre à la peinture (I. 49-53), constituant un véritable traité en miniature, exerceront une influence directe sur les peintres et sur la théorie artistique. C'est ce que révèlent les traités de peinture du milieu du XVI^e siècle dans leur orientation et dans leur structure. Il faut se souvenir, pour comprendre l'importance du *Cortegiano*, qu'aucun des traités manuscrits de peinture du Quattrocento n'avait été publié à la date de sa parution. En effet, sans parler des écrits techniques de Dürer et d'un court poème de Lancilotti (3), le seul traité de peinture à être imprimé avant 1547, le *De Pictura* de Leon Battista Alberti, ne le sera que durant les années 1540, d'abord en latin, puis en traduction italienne. Dans un tel contexte, dans ce vide théorique, on peut comprendre l'importance que prit le traité en miniature de Castiglione et son rôle de modèle, du fait de son accessibilité et du prestige de son auteur.

Entre 1547 et 1550, on assiste à une véritable explosion d'écrits sur la peinture. L'on voit s'achever six traités en quatre ans, à Florence, à Lisbonne et surtout à Venise (4), suivis de peu de l'*Aretino* de Ludovico Dolce en 1557. En dépit de l'influence d'Alberti et de Plin, cette nouvelle littérature artistique minimise les aspects scientifiques et techniques qui constituaient le caractère fondamental des traités du Quattrocento, pour se concentrer sur des questions intellectuelles à la manière des discussions de salon. Dans cette nouvelle orientation, les théoriciens développent les thèmes qui jalonnent les cinq chapitres sur la peinture de Castiglione : la connaissance de la peinture par la noblesse, son utilité, le dessin comme source des autres arts, les grotesques, la sensibilité supérieure du peintre à la beauté, et même le *paragone*, tant on avait peu accès à Léonard à l'époque. A ce propos, dans l'enquête menée en 1547 par Benedetto Varchi sur la comparaison entre la peinture et la sculpture, c'est-à-dire le *paragone*, écrit qui initie ce nouveau cycle théorique, il invoque comme première autorité le « conte Baldassare da Castiglione » et reprend dans ses grandes lignes l'ordre de son argumentation pour systématiser les réponses des peintres.

Par-delà ces questions qui vont structurer le débat, avec une place toujours plus grande donnée au dessin, le *Cortegiano* en tant que création littéraire constitue pour cette littérature un modèle tant dans la manière de s'adresser au public que dans la conception même du public à qui l'on s'adresse. Il est en ce sens extrêmement significatif que la plupart des nouveaux textes prennent la forme de dialogues (Pino, Holanda, Doni, Dolce) qui, avec plus ou moins d'urbanité, visent à former des connaisseurs aptes à apprécier la nouvelle culture artistique et à en discuter en parfaits courtisans.

C'est surtout dans son analyse des liens existants entre personnalité, art et style que le *Cortegiano* apparaît comme étant à l'origine d'un virage décisif de la théorie de l'art. Ce livre est l'expression suprême de la vie conçue comme un art par le développement harmonieux de toutes les capacités humaines. L'axe et la clef du livre, c'est la grâce. Cette grâce, par « la loi la plus universelle », naît de la *sprezzatura*, néologisme créé par Castiglione pour signifier « l'art de cacher l'art » et de communiquer l'impression de facilité (I, 26). Pour éclairer cette définition-paradoxe, Castiglione transpose son analyse du domaine du courtisan à celui des arts, se servant de la peinture pour montrer la distinction entre l'affectation artificielle et la désinvolture étudiée, c'est-à-dire la *sprezzatura* (I, 28) et pour, de là, exposer sa conception du style ou *maniera*. Préconisant l'inventivité et l'originalité absolue ainsi que la violation des règles (I, 34-36), le tout bien sûr en vertu de la grâce, il débouche sur une apologie de la *maniera* comme bien souhaitable et comme voie conduisant « au sommet de toute excellence » (I, 37). Une fois encore, la peinture revient au premier plan : Léonard, Mantegna, Raphaël. Michel-Ange et Giorgione, malgré leur diversité stylistique, sont également dignes d'éloges. « car chacun est parfait dans son propre style ». Ce raisonnement de Castiglione aura des répercussions profondes sur les peintres et sur la théorie de l'art. Castiglione marquait en effet la rupture avec la doctrine classique de l'imitation qu'étaient les règles scientifiques ; il ouvrait ainsi le chemin aux spéculations sur la subjectivité du peintre. De plus, sous le signe de la grâce, il dessinait un trait d'union entre style et comportement, à l'origine du nouvel archétype du peintre et de son rôle, celui de l'artiste courtisan.

La construction de cet archétype dans la littérature artistique se fera par l'incorporation directe, sur différents registres, d'éléments empruntés à Castiglione.

Au niveau le plus élémentaire. Paolo Pino, dans son *Dialogo di Pittura* en 1548 va se servir du programme des qualités et des connaissances du courtisan. On n'a pas assez remarqué que le portrait du « perfetto pittore » venant à la fin du *Dialogue* reprend l'ordonnance du raisonnement et les priorités de Castiglione : tout comme le comte Ludovico de Canossa, Pino commence par la question du sang, de l'influence des étoiles, passant aux bonnes manières, à la taille physique et à la grâce qui se reflète dans son œuvre. Au contraire de l'encyclopédisme vitruvien ou du penchant humaniste d'un Alberti ou d'un Gauricus, Pino insiste sur les loisirs, les divertissements et les sports qui doivent être ceux du peintre. La « douceur de la poésie et la suavité de la musique » sont là pour le divertir et pour le délasser. Le peintre se devra de faire du cheval, de jouer à la paume et même de manier les armes pour gagner en agilité. Finalement, tout comme le Parfait Courtisan, le peintre doit se présenter « sans

affectation » mais avec « affabilité et courtoisie », toujours suivi d'un serviteur, parfumé, se gardant d'avoir les mains et la chemise tachées et portant des vêtements de bonne coupe pleins de dignité, sachant user de facéties pour plaisanter et converser (5).

Sur le plan littéraire, Francisco de Holanda, également en 1548, compose à la manière de Castiglione quatre dialogues sur quatre jours, les *Dialogues de Rome*, où un groupe de courtisans et d'artistes s'entretiennent affablement sur l'art autour de la marquise de Pescara, Vittoria Colonna - qui joue le même rôle que la duchesse d'Urbin Elisabeth Gonzague dans le *Cortegiano* - avec comme encadrement chronologique, des épisodes de la vie de cour.

Lodovico Dolce dans le *Dialogo della Pittura*, dit l'*Aretino* (Venise, 1557) fait un emploi massif de Castiglione. Rien d'étonnant à cela : il venait d'éditer et de corriger deux éditions du *Cortegiano* (Venise, 1552 et 1556) comme il le fera à nouveau cinq ans plus tard (Lyon, 1562). Dolce prend en effet comme armature de son dialogue les idées de Castiglione sur la personnalité, l'art et le style du peintre. Au début du Dialogue, il expose la thèse fondamentale « que la facilité est le principal critère d'excellence d'un art et aussi la chose la plus difficile à atteindre : c'est l'art de cacher l'art » (6). Puis, ayant traité de l'utilité de la peinture et de ses éléments, Dolce arrive à la conclusion « qu'il ne faut pas croire [...] qu'il n'y ait qu'une seule forme de peindre avec perfection ». Tout comme les hommes sont différents entre eux, « ainsi naissent les diverses manières, chacun suivant celle à laquelle il est enclin par nature ». Et il cite à l'appui « les historiens, les poètes et les orateurs » (7). Ce passage de Dolce, qui marque pour certains le virage de la théorie de l'art vers le maniérisme (8), n'est rien d'autre qu'une citation textuelle du *Cortegiano*. Dolce avait pour but de prouver la supériorité de Raphaël sur Michel-Ange, essentiellement par la grâce de son style, en concordance exacte avec celle de son comportement, avec ces « belles manières qui conviennent à un gentilhomme » (9). Quant à Titien, Dolce, et plus tard Vasari, placent au même niveau « l'excellence de son art » et « son adresse à traiter avec les gentilshommes et à leur être agréable » (10).

Dans les *Vies* de Vasari, l'influence de Castiglione est plus envahissante encore, en particulier dans les exordes "moralisants" où l'on trouve d'innombrables jugements en terme de *grazia*, *buon giudizio*, *affabilità*, *maniera*. La grâce du Parfait Courtisan prend chez Vasari valeur de concept de base en matière de style, tant est grand l'effet qu'eut sur lui Castiglione. Aussi pouvons-nous dire, comme Anthony Blunt : « Avec les humanistes du Quattrocento, la peinture avait atteint le stade de l'art érudit ; avec Vasari, elle acquérait les bonnes manières » (11).

Nous avons dédié un tel espace au *Cortegiano* et à son influence pour bien montrer comment ce livre est à l'origine d'un changement en profondeur dans la théorie de l'art. Par les emprunts directs faits au *Cortegiano* que nous avons pu relever, on voit comment Castiglione est à l'origine de la théorisation du rôle de l'artiste courtisan, figure idéale vers laquelle tend le peintre. On y trouvait un cadre social, un code de comportement et une échelle de valeurs permettant d'évaluer tant la personnalité que l'art du peintre.

Si Castiglione accorde droit de palais au peintre, sur le terrain, la situation reste en réalité assez confuse. Ce n'est qu'en 1571 que les artistes académiciens de Florence sont légalement libérés de l'obligation de s'inscrire dans les corporations (12). Pourtant, dès le milieu du XVI^e siècle, on avait déjà assez de recul pour tenter de tracer le tableau de l'ascension sociale du peintre. Disons, schématiquement, que c'est ce que fait Vasari en morcelant l'histoire de l'art depuis Cimabue en trois âges qui correspondent *grosso modo* aux trois étapes de la condition sociale du peintre, depuis son intégration dans les corporations en passant par les premières aspirations au statut d'art libéral, jusqu'à son intégration au sein de la cour.

Le *Cortegiano*, lui-même produit d'un moment privilégié des arts à Rome sous Jules II et Léon X, était directement adaptable au personnage de l'artiste. Le développement théorique auquel on assiste au milieu du XVI^e siècle procède manifestement d'une réalité vécue. L'émergence de l'artiste courtisan est un phénomène observable, bien qu'on puisse en relever antérieurement d'autres cas, mais sans ce besoin d'affirmation par la théorie. En 1506, Dürer écrit de Venise en Allemagne : « Combien je vais regretter le soleil ! Ici, je suis un gentilhomme et chez moi un parasite » (13).

Le fait le plus tangible consiste dans l'anoblissement officiel des peintres. C'est déjà le cas au XV^e siècle d'artistes exceptionnels tels que Mantegna qui avait négocié son blason contre sa venue à Mantoue, qui acheta, semble-t-il, le titre de comte Palatin et qui fut nommé chevalier de l'Eperon d'or (14). Vasari peut ainsi cristalliser sa vie en une seule image, véritable image d'Epinal, celle du petit berger qui, grâce à son talent, devient chevalier (15). Titien aussi reçut de Charles Quint toute une série de titres et pour ses fils le titre de « Nobles de l'Empire » avec des privilèges égaux à ceux de nobles depuis quatre générations. Aussi le connaît-on comme le « Cavalier Tiziano » et c'est ainsi qu'un Serlio se réfère à lui.

A l'appui de ces faits, parmi bien d'autres, circulaient des histoires, plus ou moins vérifiables, telles que la mort de Léonard dans les bras du roi de France ou la promesse du cardinalat faite à Raphaël. Il était de cette manière aisé à Vasari de démontrer

comment l'excellence en art pouvait conférer la noblesse et comment la finalité même de l'artiste était de devenir courtisan. On arrivait même parfois à la curieuse inversion de valeurs, que les bonnes manières, celles du courtisan, prenaient plus d'importance que l'art même. C'est ainsi que Rosso, « sage, pondéré, réfléchi dans toutes ses actions et d'un grand jugement », séduisit le roi de France bien plus encore par « sa présence, sa conversation et sa manière d'être » que par ses tableaux. Grâce à ce comportement de parfait courtisan, il reçut sur-le-champ du roi une maison à Paris, un appartement de grand seigneur à Fontainebleau et une rente princière (16). Vivre en prince devient donc, dans l'optique de Vasari, le but suprême de l'artiste, la preuve de son excellence. Inversement, l'échec d'Andrea del Sarto, l'un des plus grands peintres florentins, vint précisément de son « manque de classe » dans sa manière de vivre et de son abandon de la vie de courtisan en France (17).

Giorgio Vasari, *Autoportrait (détail)*. Huile sur toile. Florence. Musée des Offices. (Vasari se représente avec la médaille du chevalier de l'Eperon d'or de l'ordre de Saint- Pierre.) Photo Alinari-Giraudon, Florence.

Agostino **Veneziano**, *L'Académie de Baccio Bandinelli au Belvédère en 1531*. Gravure. Bibliothèque vaticane, Stamp. Barberini. Photo Bibliothèque vaticane. Rome.

Hantés par les corporations dont ils ne parvenaient pas à se libérer définitivement et affrontés à l'impossibilité de trouver leur place dans les *Sapienze* de l'époque, les artistes vont être amenés à créer un nouveau type d'institutions qui soient en accord avec le nouvel archétype. C'est ainsi que naissent les académies d'art. A la différence des académies littéraires fondées pour « cultiver les lettres » ou pour « fuir l'oisiveté » et qui serviront par la suite à « diffuser » et à « contrôler » la langue (18), les académies d'art reflètent le besoin réel de définition professionnelle et d'affirmation sociale. L'évolution des premières académies de dessin en Italie montre de façon paradigmatique, presque caricaturale, l'obsession de leurs fondateurs de s'intégrer à la noblesse.

La première académie dont on ait des indices certains est celle de Baccio Bandinelli. Comme en témoigne son *Memoriale*, la grande affaire de sa vie fut pour Bandinelli de démontrer qu'il était de famille noble, celle des Bandinelli de Sienne. Se vantant du titre officiel de *Cortigiano* du pape et de chevalier de Saint-Pierre, et en dépit des huées et des moqueries, il parvint à se faire nommer par Charles Quint chevalier de Saint-Jacques, ordre réservé à la noblesse de sang (19). Son académie est pour lui une autre

affirmation de noblesse. Il va même jusqu'à en faire la propagande en mettant en circulation des gravures clairement légendées représentant de jeunes artistes dessinant autour de lui à la lumière des chandelles (20). « *Mon académie particulière de dessin* » (21), ainsi s'y réfère-t-il avec fierté dans son *Memoriale*, titre bien prétentieux pour ce qui n'est en fait qu'un simple atelier de sculpteur. Cette première « académie » n'avait d'autre raison d'être que de consacrer la noblesse de son fondateur.

Un moment apprenti dans l'atelier de Bandinelli (22). Giorgio Vasari est à l'origine de la première académie moderne, l'*Accademia del Disegno* de Florence en 1563. Après la publication des *Vies* en 1550 qui montraient la montée graduelle des trois arts jusqu'à leur apogée avec Michel-Ange, ses écrits vont changer de sens, tendant à établir avant tout l'idéal de l'artiste courtisan et à présenter la création de l'Académie de Florence comme l'aboutissement de son histoire de l'art. C'est d'abord en 1557 la composition de son propre dialogue, *I Ragionamenti*. Encore une fois, comme dans le *Cortegiano*, le dialogue se passe sur quatre jours dans le cadre du palais, mais les seuls interlocuteurs sont Giorgio et le Prince, ce qui nous donne la vision à l'état pur de son idéal de l'artiste courtisan. Adoptant le précepte de Castiglione que « devenir le mentor du prince est la finalité du courtisan » (IV, 47). Vasari donne à Francesco de Médicis une leçon magistrale de philosophie et d'histoire, lui faisant faire une visite guidée de ses propres peintures dans le palais de la Seigneurie. Après la création de l'académie sous le patronage du duc Cosme de Médicis. Vasari ressent le besoin, dans la seconde édition des *Vies* en 1568, de dessiner, sinon d'inventer, une nouvelle ligne directrice à son histoire, faisant du Troisième Age l'âge de l'artiste courtisan et de *son* académie. Dans ce but, il fait des ajouts et des modifications. Il introduit ainsi au début de la vie de Léonard, premier peintre du Troisième Age, un passage sur son goût pour le dessin d'entrelacs, à la seule fin de pouvoir signaler, sur l'un d'eux, l'inscription en majuscule : *LEONARDUS VINCIACCADEMIA* (23). A considérer les débats et les recherches érudites suscités par cette seule mention d'académie, on voit que Vasari est parvenu à ses fins : mettre tout le Troisième Age sous le signe de l'académie.

Dans la première édition des *Vies*, Vasari rapporte comment Laurent le Magnifique avait un jardin, place Saint-Marc à Florence, riche en antiquités, qui devait aussi servir d'école d'art et dont le sculpteur, Bertoldo devait faire office de maître. Ainsi, Michel-Ange y fut invité et y allait à sa guise, disposant des clés, le duc pourvoyant de plus à ses besoins (24). Dans la seconde édition, Vasari transforme ce jardin où les jeunes artistes pouvaient s'exercer, en une académie où la noblesse et le talent artistique allaient de pair, dans une mise en scène identique à celle du *Cortegiano* :

« La loggia, les allées et toutes les salles étaient décorées de superbes marbres antiques, de peintures et d'autres œuvres d'art des meilleurs maîtres italiens et étrangers. Tout en ornant magnifiquement le jardin, ces œuvres étaient comme une école et une académie pour les jeunes peintres, sculpteurs et tous ceux qui s'adonnaient au dessin, en particulier les jeunes aristocrates. Laurent le Magnifique, en effet, était convaincu que ceux qui naissent de sang noble atteignent en tout domaine plus facilement et plus rapidement la perfection que ceux qui sont de modeste extraction : parmi ces derniers, en général, n'éclosent pas les concepts et les talents merveilleux qui se manifestent chez les nobles de pure race » (25).

Enfin, dans la nouvelle version de la *Vie de Michel-Ange*, Laurent le Magnifique ne se contente pas de pourvoir aux besoins du jeune Michel-Ange, mais il l'intègre à sa maison, le faisant servir et manger à sa table, aux côtés de ses fils et de très dignes personnages de la noblesse, dans un de ces tableaux vivants qu'affectionne Vasari pour démontrer ses thèses : ici celle de la noblesse du grand artiste. Par ces ajouts, Vasari construit une autre histoire où Léonard, initiateur du Troisième Âge, fonde la première académie et où Michel-Ange, représentant suprême de ce même âge, apparaît comme le produit de l'académie des Médicis. Pour le récit des dernières années de la vie du maître, Vasari « dévié par des préoccupations courtoises et subjectives, réduit l'intime histoire michelangélesque en une chronique de palais » (26). Dans cette chronique, venant en pendant à la jeunesse de Michel-Ange dans l'académie, prenait tout naturellement place, telle une conclusion logique, son élection à la tête de l'Académie de Florence, à côté du duc Cosme. Par cette double présidence, noble et artistique, par l'invitation de maîtres de Florence et d'ailleurs comme de gentilshommes amateurs, l'académie consacrait l'association de l'artiste avec la noblesse et reliait officiellement la profession à la cour.

Enfin, Federico Zuccari, lui-même académicien à Florence, fut à l'origine de l'Académie de Saint-Luc à Rome où il va préciser le fonctionnement de la vie académique. A part de vraies innovations dans le champ pédagogique, Zuccari voulut surtout inculquer les bonnes manières par décret et encourager les discussions philosophiques raffinées entre artistes, grands seigneurs et gentilshommes. Ce théoricien de l'*Idea*, de la liberté d'esprit et de l'inutilité des règles mathématiques en art, craint à l'extrême toute transgression des bonnes manières. Il tient à tel point à son titre de « *Signor Cavalier* » ou d'« *Equus nobilissimus* » qu'on aurait du mal à l'oublier tant il foisonne dans ses écrits, la vie académique devient ainsi une vraie image de la vie de cour, avec ses titres, sa hiérarchie, son étiquette et ses cérémonies que préside Zuccari affublé du titre de Prince (27).

Ainsi trouve-t-on chez Bandinelli, Vasari et Zuccari, tous trois fondateurs d'académies, une série de signes distinctifs et de faits prévisibles : l'anoblissement, l'autoportrait en chevalier, la construction d'un petit palais richement décoré, la multiplication d'écrits pour prouver leur lien avec la noblesse et une certaine emphase, pour ne pas dire arrogance, avec leurs collègues. Ils préparaient le terrain au grand courant européen d'académies royales et d'artistes grands seigneurs du XVII^e siècle (Le Bernin, Rubens, Van Dyck, Velasquez, etc.).

Dans l'évolution de la figure de l'artiste courtisan, les écrivains sur lesquels nous nous sommes le plus arrêtés - Castiglione qui définit les normes du courtisan et Vasari qui les applique aux artistes dans ses *Vies* - se rejoignent dans leur appréciation de Raphaël comme l'incarnation même de l'artiste idéal. Comme pour symboliser cette symbiose, Vasari achève sa *Vie de Raphaël* par un poème de Castiglione dédié au peintre. Quand Castiglione dit que la grâce suprême de corps, d'esprit et de manières se trouve chez certains « qui ne semblent pas être nés, mais formés par les mains mêmes d'un Dieu » (I.14), Vasari, dans une application directe de cette citation, déclare en écho : « Qui possède autant de dons rares que Raphaël d'Urbino n'est pas simplement un homme mais, si l'on peut dire, un dieu mortel » (28). Par cette grâce, Raphaël devient chez Vasari l'archétype de l'artiste courtisan : « Il n'allait jamais à la cour pontificale sans être accompagné depuis sa maison par une cinquantaine de peintres, tous capables et excellents en une escorte d'honneur. En somme, il ne vécut pas en peintre, mais comme un prince » (29). « Voyant sa gloire croître comme sa fortune, dit aussi Vasari, Raphaël pour perpétuer sa mémoire se fit construire un palais à Rome dans le Borgo Nuovo par Bramante » (30).

Dès le départ, Vasari est amené à opérer une distinction entre Raphaël et Michel-Ange, et ce faisant, il voit Raphaël comme le premier véritable artiste courtisan et comme le commencement d'une lignée : « Déjà vaincue par l'art avec Michel-Ange, [la Nature] voulut l'être à la fois par l'art et la bonne grâce avec Raphaël. Car, en vérité, auparavant, les artistes n'avaient en général reçu de la nature qu'une sorte d'étrangeté sauvage qui les rendaient singuliers et extravagants... » (31). Le sens ici est clair : Raphaël est l'artiste courtisan tandis que Michel-Ange ne l'est pas. Personne n'a d'ailleurs tenté d'appliquer l'épithète de courtisan à Michel-Ange. Bien au contraire ! Les nombreuses histoires qui l'entourent et qui concourent à son mythe le placent presque toujours en opposition directe avec Raphaël. C'est l'échange de mots entre les deux artistes rapporté par Lomazzo : Raphaël, « tombant un jour sur Michel-Ange qui s'en allait seul alors que lui était accompagné d'une foule de peintres, Michel-Ange lui dit qu'il croyait avoir rencontré le chef de la police avec ses sbires et il répondit que [de son côté], il croyait avoir

rencontré le bourreau, qui allait toujours seul comme faisait le Buonaroto » (32).

Pour citer des auteurs de notre siècle, Clements fait de Michel-Ange un *anti-cortegiano* et Tolnay un « peintre philosophe » (33). A l'analyse, il y a même une nette dichotomie qui se fait sur le mot « grâce ». Pour Castiglione et Vasari, la grâce, même si elle est d'origine divine, est avant tout corporelle, gestuelle, matérielle ; toute tournée vers la société, elle est le plus sûr garant de maîtrise artistique, de réussite financière et d'ascension sociale. A l'opposé, la *grâce divine* chez Michel-Ange implique, dans un sens à la fois savonarolien et néo-platonicien, une libération des attaches matérielles pour s'élever vers une beauté et une vérité au-delà du monde sensible. S'il y a un artiste au XVI^e siècle qui aurait été en mesure de jouer au courtisan, de s'acheter des palais et de fonder des académies, ce fut bien Michel-Ange.

Il faut se souvenir ici qu'à l'époque, le courtisan ne fut pas toujours perçu à la lumière rose d'un Castiglione. « Que dirais-je des gens de cour ? », s'exclame Erasme. « Il n'y a rien de plus rampant, de plus servile, de plus sot, de plus vil que la plupart d'entre eux, et ils n'en prétendent pas moins au premier rang partout » (34). Dans les poèmes *La Vie de cour ou le tombeau des poètes* du Portugais André de Resende (1535) et *Le poète courtisan*, de Joachim du Bellay (1559), ces deux poètes clouent les courtisans au pilori, dénonçant leur hypocrisie, leurs flatteries, leurs manières aussi gracieuses que futiles et surtout leur oisiveté désœuvrée. Du Bellay dira encore dans *Les Regrets* (C L) :

« Seigneur, je ne sçaurois regarder d'un bon œil
Ces vieux Singes de Cour, qui ne sçavent rien faire. »

La cour est ainsi envisagée comme à l'antithèse de la création artistique. Elle ne vaut, disent ces poètes, qu'en termes de prestige et d'argent. Vasari lui-même le reconnaît dans certains cas, tels celui de Perino del Vaga ou de Sebastiano del Piombo (35). Heureux d'être finalement libérés du carcan corporatif, des artistes du gabarit d'un Michel-Ange ou d'un Pontormo ne devaient pas voir davantage d'un bon œil l'idée de sauter dans une jaquette de singe et de faire des courbettes.

Or, la nouvelle littérature artistique qui fleurit à partir du milieu du XVI^e siècle, de Pino à Zuccari, s'est fait un devoir de dénoncer certains fléaux psychologiques dont les peintres sont fréquemment le jeu : la mélancolie, la solitude, la folie, l'excentricité, l'étrangeté sauvage et la vie de bohème. Cependant, en dépit du modèle de Raphaël, cette « étrangeté » des artistes persistera encore, comme le révèlent les condamnations de Vasari à l'égard d'un Sodoma ou d'un Parmigiano en qui l'on avait cru d'abord comme à une réincarnation de Raphaël.

G.B. Armenini (1586), reprenant Vasari (36), ajoute que « les gens du vulgaire et même cultivés trouvent naturel que les

peintres montrent certains vices et certaines extravagances » (37). A cet avis se range Lomazzo (1590) : « Le vulgaire, qui juge généralement au hasard et sans aucun raisonnement, les estime capricieux et guère moins que fous ; car on voit que la plupart des peintres sont extravagants et souvent mus dans leurs conversations par leur humeur » (38). De même, les premiers mots que prononce Zuccari comme prince de l'Académie de Saint-Luc, en 1593, sont pour exhorter les artistes à la courtoisie, à l'affabilité et aux bonnes manières et pour condamner sévèrement « l'extravagance des caprices effrénés et la dissolution de la vie fantasque » (39).

On voit quel était l'acharnement sans répit des théoriciens à imposer de force le modèle de l'artiste courtisan. Cette insistance est révélatrice de l'existence d'un comportement anti-conformiste des peintres qui était même perçu du public comme l'un de leurs attributs caractéristiques. L'archétype de l'artiste courtisan correspond donc à un choix conscient et délibéré qui exclut *ipso facto* un aspect significatif de l'expérience collective et du mythe croissant du peintre.

Ce qui irrite particulièrement Vasari, ce sont les artistes qui osent « vivre en philosophe », que ce soit en solitaire (40) ou en bohémien (41), sauf, de toute évidence, quand il s'agit d'un Michel-Ange qu'il justifie entièrement ou d'un Pontormo qui reçoit de lui une défense mitigée (42). L'appellation de philosophe est toujours péjorative chez Vasari et synonyme d'asocial et de bohémien (43). Un passage d'une lettre de Vasari montre clairement son parti pris courtisan. Après avoir parlé de la bonne vie menée à Milan par Leone Leoni, il déclare : « ... si Michel-Ange ressuscitait et voyait notre manière de vivre, il dirait que cet art où il s'est distingué n'est plus le même car, en vérité, ces maîtres ne sont plus des philosophes mais des princes ; je m'en réjouis parce que cet art sort enfin un peu de la forfanterie et de la grossièreté » (44). Philosophe, voilà le mot-clé.

L'association de la philosophie avec un comportement non-conformiste ou avec une vie de bohème remonte à Socrate. On sait comment Rabelais invoque la laideur de Socrate, ses mœurs simples, ses vêtements rustiques et son incapacité à s'adapter à la vie professionnelle, comme les marques mêmes de sa perfection et de son divin savoir. Il est donc révélateur que Condivi et Lomazzo comparent Michel-Ange à Socrate. Ainsi, Condivi se sert du discours d'Alcibiade dans *Le Banquet* pour défendre Michel-Ange de l'accusation de lascivité et d'homosexualité. Dans le contexte où Condivi place cette comparaison, il ressort un nombre frappant de points communs entre Michel-Ange et Socrate : leur amour pudique pour les jeunes garçons, leur laideur, leur conversation sur l'amour « comme dans les écrits de Platon », la modestie de leurs besoins et leur esprit divin (45).

Face au prestige inégalé de Michel-Ange, il est étonnant que personne en Italie ne l'ait pris comme figure centrale et comme point de départ d'un traité de peinture conçu dans la perspective néo-platonicienne qui s'imposait. A voir l'importance de l'influence du néo-platonisme dans les autres domaines, il faut croire que l'insécurité professionnelle des artistes incita les théoriciens à prôner plutôt l'artiste courtisan et les académies, même lorsque le néo-platonisme fait finalement son entrée dans la théorie de l'art italienne à la fin du XVI^e siècle.

Par un hasard de l'histoire, c'est le Portugais Francisco de Holanda, lui-même artiste courtisan, qui, dans son traité *Da Pintura Antigua* (1548), est le premier à esquisser ce qu'on pourrait appeler le portrait-robot du génie inspiré sur le modèle de Michel-Ange. Ce qui serait défauts chez l'artiste courtisan devient au contraire signes de génie (46). C'est ici un des rares indices de ce qui dut être un courant de pensée souterrain, abreuvé de néo-platonisme, qui ne se manifestera pleinement qu'à l'époque romantique.

(1) À la différence de Plin et d'Alberti dans *De Pictura*, Castiglione a ici pour préoccupation d'invoquer d'abord les Grecs, en tant que source de la culture latine, et de les relier au premier des Romains à s'intéresser à la peinture.

On retrouve cet enchaînement établi par Castiglione par exemple chez Benedetto Varchi en 1547, dans sa *Lezzione... nella quale si disputu della maggioranza delle arti* (in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*. I, Milan-Naples. 1971, pp. 525-526) ; en 1548, chez Paolo Pino. dans le *Dialogo di Pittura*, Milan, 1954, p. 35 : et à la même date chez Francisco de Holanda, dans son prologue au livre I de *Du Pintura Antigua* (cf. éd. A. Gonzalez Garcia, Lisbonne, 1984. pp. 7 et 10-11) ; enfin, chez Federico Zuccari dans sa *Lettera a Principi e Signori amatori del Disegno*, Mantoue, 1605 [in : *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*. éd. D. Heikamp, Florence, 1961, pp. 109-110).

(2) Pour la liste des éditions du *Cortegiano*. cf. Gaetano Volpi. « Catalogo di molte delle principali edizioni del Cortegiano », en annexe à son édition des *Opere volgari e latine del Conte Baldessar Castiglione*, Padoue, 1733 (première édition, 1732), pp. 415- 422 : L. Eckstein Opdyke. *The Book of the Courtier*, New York, 1901.

(3) A. Dürer. *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen Corporen*, Nuremberg. 1525 ; *id.*, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nuremberg, 1528. (Cf. J. Schlosser Magnino. *La letteratura artistica*, Florence, 1977. pp. 273-274)

Francesco Lancilotti, *Trattato di Pittura*, Rome, 1509 (in Barocchi, *op. cit.*. I, p. 742.

(4) Ceux en 1547 de Benedetto Varchi ; en 1548, de Francisco de Holanda et de Paolo Pino ; en 1549, d'Anton Franceseo Doni et de Michelangelo Biondo et en 1550, de Vasari (la première édition des *Vies*).

(5) P. Pino, *op. cit.* pp. 66-75. Remarquer aussi que Pino le veut « assoiffé d'honneur » (p. 70). Sur la question du « gain », comparer Castiglione (I. 43 : « *chi per guadagno o per altra causa a cio si move. (...) non merita esser chiamato gentilomo, ma vilissimo mercante* ») et Pino (p. 74 : « *Non sia il pittore dispettoso nell'esser premiato, ma si condanni, come quello che più apprezza l'onore che l'utile, e aborrisca quel far mercat., cosa veramente vilissima* »).

(6) Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venise, 1557, dans l'édition américaine de Mark W. Roskill, New York University, 1966, avec traduction anglaise, p. 90.

(7) *Ibid.*, p. 158.

(8) Robert Klein, dans Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*. Florence, 1974, vol. II, p. 494 et note 31, reconnaît cette dépendance de Dolce vis-à-vis de Castiglione, citant D. Mahon, « Eclectism and the Carracci », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 312. Cf. aussi E. Nyholm, *Arte e teoria del Manierismo. I. Ars Naturans*, Odense, 1977, pp. 83-87.

(9) Dolce. *op. cit.*, p. 178.

(10) G. Vasari, *Le Vite*. éd. Milanese. VII. p. 459 : Dolce (*op. cit.*, p. 194) insiste sur les bonnes manières de Titien : « è bellissimo parlatore, d'ingegno e di giudizio perfettissimo in tutte le cose : di piacevole e dolce Natura. affabile, e pieno di gentilissimi costumi. »

(11) A. Blunt. *Le Teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Turin, 1966 (éd. originale. Londres. 1940). chap. 7. p. 109. Blunt, qui analyse la grâce comme « l'élément saillant de toute la théorie de Vasari », conclut que celui-ci s'est inspiré directement de Castiglione. Cependant, il ne relève pas que Castiglione avait lui-même déjà adapté le concept de grâce au domaine artistique contemporain (littérature, peinture, musique).

(12) Cf. Rudolf et Margot Wittkower, *Born under Saturn*, New York, 1969, p. 11. Les auteurs veulent démontrer, comme thèse de base, qu'il faut éviter les stéréotypes de la psychologie de l'artiste qui subit comme tout autre les modes et les influences culturelles et sociales de son époque. Ainsi mettent-ils en relief l'ambiguïté de la position de l'artiste entre la fin du XV^e siècle et milieu du XVI^e siècle. Se libérant du vieux cadre des corporations, l'artiste n'a pas encore trouvé une nouvelle structure pour le remplacer. De là, ils déduisent une période dite « protobohémienne » des artistes florentins en révolte contre les guildes vers 1500, avant l'émergence des académies et du « gentleman artist » durant la deuxième moitié du XVI^e siècle (cf. chap. IV, « Eccentric Behavior and Noble Manners ». « 8. Sixteenth Century Critics of Eccentric Artists » et « 9. The Image of the Noble Artist ». pp. 90-96 ; également, chap. X, « Académie Ambitions and Professional Jealousies », pp. 229-252). Néanmoins, hormis une évocation d'un néo-platonisme diffus et du concept « ogni dipintore dipigne se », on n'y trouve pas d'explication concrète de la transition entre le « pittore dotto » d'Alberti et le « gentleman artist » de Pino (pp. 93-94). Castiglione n'est vu qu'en termes de son amitié pour Raphaël et de ses préceptes urbains d'amour platonique destinés à une élite (pp. 34, 155, 167 sq., fig. 43). Ajoutons que, dans leur tri et leur examen d'une masse formidable d'informations, R. et M. Wittkower touchent d'une façon ou d'une autre à presque tous les problèmes soulevés dans le reste du présent article.

(13) Cf. E. Panofsky. *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, 1969, p. 126 et note 41 ; Wittkower, *op. cit.*, p. 36.

(14) Cf. C. Elam, « Mantegna at Mantua ». in : *Splendours of the Gonzaga*, catalogue d'exposition, Victoria and Albert Museum, Londres, 1981, p. 16.

(15) G. Vasari, *Les Vies*, éd. A. Chastel, vol. 4, Paris, 1983, p. 303.

(16) *Ibid.*, vol. 6, pp. 186, 188. Vasari, dans sa seconde édition des *Vies* en 1568, va mettre bien davantage l'accent sur le comportement de courtisan et la vie de prince de Rosso en France, selon une volonté de rendre plus nette l'image de l'artiste courtisan dans le Troisième Âge.

(17) *Ibid.*, vol. 6, pp. 82-83.

(18) Cf. N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Turin, 1982, chap. 1, p. 7 s.q. Voir aussi chap. 2, « Da Leonardo da Vinci all'Accademia di San Luca (il Cinquecento) ». Ici, nous n'allons pas retracer l'histoire des académies mais focaliser sur un seul aspect : la prétention obsessionnelle à la noblesse de leurs fondateurs et l'aménagement par Vasari de son histoire de l'art comme une histoire de la genèse de l'Académie de Florence. Cf. Wittkower, *op. cit.*, chap. X.

- (19) Baccio Bandinelli, *Memoriale*, in : Barocchi, *op. cit.*, II, pp. 1370-1374.
- (20) Agostino Musi, dit Agostino Veneziano, *L'Académie de Baccio Bandinelli à Rome en 1531* (Bartsch, XIV, 314, 418) ; Enea Vico. *L'Académie de Baccio Bandinelli* (Bartsch, XV, 305, 49).
- (21) Barocchi, *op. cit.*, II, p. 1385 (nous soulignons).
- (22) Vasari, *op. cit.* éd. Milanese. VII, *Vie de Francesco Salviati*, p. 8.
- (23) Vasari. *op. cit.* éd. Chastel, 5, p. 34 et fig. p. 36.
- (24) G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, éd. de P. Barocchi, vol. 1, Milan-Naples, 1972, pp. 9-11. Cf. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1982, pp. 19-25.
- (25) Vasari, *op. cit.*, éd. Chastel, 5. p. 158.
- (26) P. Barocchi, *Studi Vasariani*. Turin. 1984. p. 46.
- (27) *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*. éd. D. Heikamp, Florence, 1961, en particulier Romano Alberti et Federico Zuccaro, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, Pavie, 1604.
- (28) Vasari, *op. cit.* éd. Chastel. 5, p. 194.
- (29) *Ibid.*, p. 224.
- (30) *Ibid.*, p. 212.
- (31) *Ibid.*, p. 194. Nous reproduisons ici le texte italien de la fin de cette citation pour pouvoir le comparer à celui d'Armenini (cf. note 36) : «... la maggior parte degli artefici stati insino allora si avevano dalla natura recato un certo che di pazzia e di salvatichezza, che oltre all'avergli fatti *astratti e fantastichi* (...) si era più dimostrato in loro l'ombra e lo scuro dei *vizzi*. » (Nous soulignons.)
- (32) G.P. Lomazzo. *Idea del tempio della pittura* (Milan. 1590). chap. 16 (cf. édition et traduction de R. Klein. Florence. 1974. vol. 1, p. 144).
- (33) R.J. Clements, « Michelangelo on effort and rapidity in art ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954. p. 310 ; Ch. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris, 1970, p. 178.
- (34) Erasme, *Eloge de la Folie*, trad. de Pierre de Nolhac, Paris, 1964, chap. 56, p. 75.
- (35) Vasari. *op. cit.*, éd. Chastel, 7, pp. 261-262 et p. 218.
- (36) L'admonition d'Armenini qu'« è bene che si stiano da lungi i *vizzi* delle pazzie e delle *salvatichezze*, né si stia *astratti*, né si faccia il *bizarro* » (Barocchi, *op. cit.* II. p. 1488 ; nous soulignons) est repris de l'exorde de Vasari à la *Vie de Raphaël* (cf. note 31). Voir aussi Wittkower. *op. cit.* p. 92. pour Armenini et Lomazzo.
- (37) Barocchi, *op. cit.* II. p. 1484.
- (38) G.P. Lomazzo, *Idea...*, *op. cit.*, chap. .8, p. 96.
- (39) Zuccari, *op. cit.*, p. 15, dans le deuxième des huit *Capi principali* de la réglementation de l'Académie.
- (40) Comme Bartolomeo Torri, cf. Vasari, *op. cit.* éd. Chastel, 7, *Vie de Giovàn' Antonio Lappoli*, p. 310.
- (41) Comme Jacone, cf. Vasari. *op. cit.*, éd. Chastel. 8. *Vie de Bastiano dit Aristotile da Sangallo*, pp. 261-262.
- (42) *Ibid.*, 8, p. 139 : Vasari. *op. cit.* éd. Milanese. 6. p. 280.
- (43) Paola Barocchi dresse la liste d'emplois du terme de philosophe chez Vasari (cf. Giorgio Vasari. *La Vita di Michelangelo*, vol. II. Milan-Naples, 1972. pp. 41-43).
- (44) Lettre de Vasari à Vincenzo Borghini, Milan, 9 mai 1566, in : Vasari, *op. cit.*, éd. Milanese, 8, p. 405.
- (45) Ascanio Condivi. *Vita di Michelangelo Buonarrotti* (Milan). 1964, pp. 82-83. Tout comme Socrate selon Alcibiade (*Banquet*. 215a-223d) peut se passer de nourriture et de sommeil et dédaigne la richesse. Michel-Ange, selon Condivi. ne mange et ne dort que par nécessité, se plaisant à dire : « ... Tout riche que j'ai été, j'ai toujours vécu en pauvre. » On peut objecter à cela que Condivi

lui-même laisse entendre que Michel-Ange avait des prétentions à la noblesse. Il faut d'abord opérer une distinction entre noble et courtisan. Condivi touche au thème de la noblesse à trois occasions : à propos de sa descendance de la famille des Canossa, de ses amitiés et de ses élèves recrutés de préférence entre les nobles. Quant à l'information du comte Alessandro de Canossa, selon laquelle Michel-Ange était son parent (cf. lettre du 8 octobre 1520 in : *Carteggio di Michelangelo*, II, p. 310), la seule référence qu'on en trouve, en dehors de Condivi, est fournie par quelques lettres de Michel-Ange à son neveu Leonardo où il l'encourage à acheter une « maison honorable », à se marier, et où il le dissuade d'acquérir un titre de noblesse. Il ne s'agit donc que d'une préoccupation familiale (cf. G. Vasari, *La Vita di Michelangelo*, éd. P. Barocchi, vol. II, Rome-Naples, 1972, pp. 53-57). L'intimité de Michel-Ange avec des membres de la noblesse (Tommaso Cavalieri, Vittoria Colonna..) découle plutôt d'une correspondance qu'il y trouvait entre la beauté du corps et la beauté de l'âme, comme le montre sa poésie. Aussi, l'image d'un Michel-Ange entouré d'élèves nobles semble encore une analogie avec Socrate et ses « disciples » d'illustres familles athéniennes.

En aucune manière, on ne peut parler à son propos de comportement de courtisan. Vasari se contente d'évoquer la « santità dei costumi et in tutte l'azzioni umane » (*ibid.*, I, p. 4) tandis que Francisco de Holanda le montre passionnément opposé aux politesses et aux manières qui ne sont que vanités de courtisan (*Da Pintura Antigua, op. cit.*, II, Premier Dialogue, p. 232).

(46) Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua, op. cit.*, I, chap. 7 (« Que tal deve ser o pintor »).