

Les noms de la renommée

Par Nadeije Laneyrie-Dagen

L'artiste, par son œuvre, se fait un nom, mais quel nom ? À la Renaissance, il est usuellement désigné par son prénom ou par un patronyme. Mais pour devenir célèbres, les peintres se sont souvent efforcés d'inventer le nom par lequel ils voulaient accéder à la renommée.

À propos de : Christiane Klapisch-Zuber, *Se faire un nom. Une anthropologie de la célébrité à la Renaissance*, Paris, Les éditions Arkhè (EHESS), 2019, 190 p., 18,50 €.

Un prénom, souvent deux ou trois ; un nom dit « de famille » - le « nom d'épouse », pour les femmes ; et pour celles-ci le rappel éventuel du nom d'origine, qui est le « nom du père » : le patronyme. Ou depuis une loi toute récente, l'association du matronyme au patronyme ou le remplacement de l'un par l'autre. Telle est la structure des noms des personnes dans l'Occident actuel.

Christiane Klapisch (le nom de celui qui fut son mari) – Zuber (le nom de la famille dont elle est issue, rendu célèbre par son arrière-grand-père le peintre Henri Zuber), s'interroge depuis la fin des années 1970 sur la parenté, la transmission et le nom dans l'Italie de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Interrogation utile, car le système de nomination que nous avons décrit suit des règles dont nous avons partiellement conscience qu'elles influent sur le destin d'un individu, mais dont nous ne savons guère d'où elles viennent, c'est-à-dire comment, ni quand, ni au juste pourquoi, elles se sont fixées. L'enjeu du récent livre de l'historienne est d'appliquer son enquête à un corpus spécifique, celui des peintres, sculpteurs, architectes nommés

dans les *Vies* écrites par Giorgio Vasari au milieu du XVI^e siècle. Par le titre qu'elle a choisi, *Se faire un nom. Une anthropologie de la célébrité à la Renaissance*, l'auteure rend explicite son ambition : il ne s'agit pas cette fois, d'examiner la façon dont un prénom et éventuellement un nom passent d'une génération à une autre, mais d'observer les situations de rupture, les circonstances dans lesquelles tel nom se perd et tel autre s'acquiert, le cas échéant à plusieurs reprises au cours d'une existence, et d'étudier comment ces ruptures assumées ou cherchées, révèlent des comportements propres au groupe de ceux qu'on appellera bientôt les « artistes », dans l'Italie des XIV^e – XVI^e siècles.

Les origines du nom

Pour démontrer la nouveauté du phénomène qu'elle met en évidence, cette possibilité de « se faire un nom » par un travail qu'on distingue de plus en plus de celui de l'artisan, Christiane Klapisch-Zuber commence par rappeler les acquis de l'anthroponymie, c'est-à-dire de cette branche de l'onomastique, ou étude des noms propres, qui regarde les personnes.

À la fin du Moyen Âge en Italie, rappelle-t-elle, les individus sont pour la plupart connus par leur prénom. Ce prénom est regardé comme leur « vrai nom » (*nomen proprium*), même si, porté par nombre d'autres personnes tant le stock des saints éponymes est restreint, il est par ailleurs régulièrement puisé dans le passé familial, étant souvent celui d'un parent mort qu'on « refait » ainsi (*rifare*).

Il arrivait cependant que le prénom fût suivi, via la préposition « di », d'un autre ou de plusieurs prénoms : celui ou ceux du père, du grand-père, des aïeux paternels. Un tel système prévaut encore aujourd'hui en Islande, où l'artiste Gudmundur Gudmundsson, pour mener une carrière en France, a jugé prudent de choisir le pseudonyme d'Erro, tandis qu'Olafur Eliasson est demeuré « Olafur, fils d'Elias ».

Le nom familial collectif, le *cognome* en italien, n'est apparu que tardivement et il n'a d'abord concerné que les groupes sociaux supérieurs : les nobles ou des négociants d'importance – on songe aux Médicis, aux Sforza. Quelquefois cependant, un surnom était donné à une personne d'un statut moindre et lui restait : aptonyme en relation avec le métier (Vittore Carpaccio : Victor, fils du peaussier), désignation liée au lieu d'origine, ou sobriquet lié au physique (Masaccio, « l'homme massif » ; Lo

Scheggia, « le Petit Bout », frère de Masaccio), à un tropisme affectif (Paolo Uccello, pour le goût qu'avait le peintre pour les oiseaux) ou sexuel (Il Sodoma), il pouvait ou non passer aux fils et aux petits-fils, comme aux filles et petites filles tant qu'elles n'étaient pas mariées.

Le corpus : les noms d'artistes dans les *Vies* de Vasari

Que se passe-t-il, se demande Christiane Klapisch-Zuber, avec les artistes des *Vies* vasariennes ? La question qu'elle pose est celle de la possibilité, pour ceux que le biographe ne nomme pas encore des *artisti* mais dont il affirme le talent et la grandeur, d'inventer et d'imposer pour eux-mêmes des noms neufs et choisis, qui les servent, à la place du prénom reçu au baptême ou du nom, des noms, hérités de leur famille.

Dans un contexte où aristocrates et bourgeois pourvus d'un *cognome* fournissaient les commandes, le livre commence par rappeler l'avantage que constitua pour les peintres, sculpteurs et architectes, le fait de pouvoir eux aussi arguer d'un nom collectif et de pouvoir échafauder autour de ce nom, le mythe de racines prestigieuses. Benvenuto Cellini, Michelangelo Buonarroti ou Baccio Bandinelli tirèrent ainsi argument de généalogies anciennes et fabuleuses, tandis que Giorgio Vasari fut moqué pour ses basses origines : son patronyme, dérivation de *vasellario*, le potier, disait sans remède son extraction récente. Le fait plus neuf et plus remarquable est que certains artistes qui bénéficient de l'avantage d'un patronyme convenablement estimé, envisagent et acceptent de troquer celui-ci contre un nom neuf, personnel, mais qui s'avère dans le meilleur des cas reportables : un mononyme qui devient patronyme. Ainsi, après avoir construit un couvent dans le bourg de San Gallo aux portes de Florence, le sculpteur Giuliano di Paolo Giamberti accepte de devenir Giuliano da San Gallo, et ensuite, par raccourcissement, Il Sangallo. La perte de son nom familial, du prénom de son père et de son propre prénom, dut être compensée à ses yeux par la fierté de s'être lui-même « fait un nom », nom que relevèrent ses fils et même son frère et ses neveux.

La circonstance d'une œuvre qui aboutit à l'acte de nommer peut d'ailleurs avoir des résultats moins favorables : Andrea del Castagno (dénomination liée à son village) fut nommé un temps Andrea degl'Impiccati (« des Pendus ») pour avoir magnifiquement peint une image infamante, autrement dit une fresque représentant une exécution par contumace. On pourrait rappeler, de même, que Daniele da

Volterra, autre dénomination de provenance, est connu de la postérité comme *Il Braghettone*, le Poseur de braguettes, parce qu'il fut chargé de culotter les nus du *Jugement dernier* de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine.

Famille esthétique contre famille biologique

Historienne de la parenté, Christiane Klapisch-Zuber lie l'histoire du nom à celle des familles. Elle montre de façon convaincante comment dans le milieu – pour dire vite – des artistes de la Renaissance, l'abandon d'une identité consanguine passa non seulement par l'invention d'un nom personnel inédit, mais aussi par l'appropriation de patronymes étrangers existants, c'est-à-dire par la préemption de noms d'autres artistes afin de construire symboliquement des filiations stylistiques : soit une substitution de parenté, la généalogie esthétique choisie étant préférée la généalogie biologique fortuite.

Ces transferts anthroponymiques se produisent le plus souvent, montre Klapisch-Zuber, dans le cadre des rapports maîtres – élèves. Quand il rentre dans l'atelier d'un maître et y demeure longtemps, le disciple finit par assumer d'être connu non plus sous son *cognome* ou avec la série de noms des aïeux dont il descend, mais par son prénom suivi du nom de l'homme qui l'a formé. Le changement de nom intervient presque inmanquablement si l'élève hérite de l'atelier, et / ou s'il est adopté par le maître, ceci même si l'adoption, dans l'Italie d'alors, a un statut flou voire pas de statut du tout. À Padoue dans la seconde moitié du XVe siècle, Marco di Antonio di Ruggeri change ainsi d'identité au cours de sa vie ou du moins finit par cumuler les identités : d'abord connu professionnellement sous le sobriquet de lo Zoppo (le Boiteux) à cause d'une claudication, il devient lo Zoppo di Squarcione, parce qu'il est adopté par le brodeur et chef d'atelier Andrea Squarcione qui fut aussi, un temps, le maître et le père adoptif d'Andrea Mantegna.

Mais, Christiane Klapisch-Zuber l'observe, il peut se faire aussi que les filiations soient d'ordre imaginaire et quasiment frauduleuses, servant à affirmer des continuités artistiques en réalité douteuses. Ainsi vers 1400, lorsque le peintre Cennino Cennini se présente dans son *Livre de l'art* (*Il Libro dell'arte*), comme un héritier pour ainsi dire direct de Giotto, via son maître Taddeo d'Agnolo. Ainsi également lorsque, pour décrire l'école florentine dont il souligne les qualités et la forte autonomie, Vasari

bâtit son récit sous la forme d'arbres généalogiques remontant à quelques rares ancêtres, Cimabue et Giotto, bien sûr, en premier lieu.

Aujourd'hui, les noms d'artistes...

Se faire un nom montre comment les peintres, sculpteurs et architectes italiens, en un temps où ils ont commencé à se regarder et à être perçus comme distincts de simples artisans, ont su jouer sur leurs noms pour, à la fois, marquer leur solidarité en tant que groupe et désigner en leur sein d'exceptionnelles réussites. Le livre souligne à plusieurs reprises que la famille chrétienne a été le modèle qui permit un tel accomplissement : de même que les liens esthétiques ont pris fictivement la forme des liens généalogiques, de même, les rapports unissant les maîtres et leurs élèves ont été conçus idéalement en fonction des devoirs paternels et filiaux, c'est-à-dire avec pour base le respect et l'amour réciproques, et cependant en plus pour le disciple, la possibilité voire l'impératif, de « faire mieux » que celui qui l'a formé. Bref, de prolonger un style tout en l'améliorant et en le menant à des accomplissements plus grands.

Ainsi enraciné dans la réalité culturelle et sociale propre aux XIV^e-XVI^e siècles, le livre de Christiane Klapisch Zuber n'en est pas moins capable de nous inciter à méditer sur la situation aujourd'hui. Car l'identité personnelle fixée avec rigueur par les législations modernes ne saurait empêcher les artistes de biaiser avec le nom qu'ils sont censés porter. C'est sans aucun doute pour se démarquer de son père le peintre académique José Ruiz y Blasco, que Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Mártir Patricio Ruiz y Picasso – nom bien long et compliqué il est vrai – choisit au début du XX^e siècle de signer du seul nom de sa mère. C'est aussi certainement parce que son patronyme rendait fort difficile à la fin du XIX^e siècle une carrière de peintre, que le néo-impressionniste français Henri Edmond Joseph Delacroix a anglicisé son nom en Henri-Edmond Cross. Mais pourquoi, alors que l'architecte Bruno Giacometti et les sculpteurs Alberto et Diego Giacometti maintenaient le « nom du père » (le peintre Giovanni Giacometti), la fratrie connue sous les noms et pseudonymes de Marcel Duchamp, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon et Suzanne Duchamp, a-t-elle fait un choix inverse ? Avec les méthodes qu'imposent notre siècle et le précédent, l'étude des choix anthroponymiques des artistes récents demeure très certainement à

faire. Pour cette raison aussi, *Se faire un nom* est un livre qui mérite d'être lu bien au-delà du cercle des historiens de l'Italie tardo-médiévale et renaissante.

Publié dans laviedesidees.fr le 27 septembre 2019