



Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités
sous la direction de Peter Schnyder
www.orizons-universites.com

ISBN : 978-2-296-08872-6
© Orizons, Paris, 2013

Maniérisme et Littérature

Comparaisons

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Sous la direction de
Didier Souiller

Maniérisme et Littérature

Déjà parus

- Le Théâtre historique et ses objets*, sous la direction de Florence Fix, 2012.
Musique de scène, musique en scène, sous la direction de Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2012.
À la conquête du Graal, Alicia Bekhouche, 2012.
Écrire la danse ? Dominique Bagouet, Bengi Atesöz-Dorge, 2012.
Notre besoin de comparaison, Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2013.
L'Invisible théâtral, Yannick Tauliaut, 2013.

L'histoire de la succession des styles et de leurs éventuels contenus mérite absolument d'être faite, et continuera de l'être, car sur le long terme les styles sont une réalité historique méritant réflexion.

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

Cet ouvrage est publié avec le concours du
Centre de Recherche Pluridisciplinaire Textes et Cultures,
Université de Bourgogne (EA 4178)
et avec le soutien de l'ILLE (EA 4363) de l'Université de Haute-Alsace.

Le maniérisme en question

DIDIER SOULLER

À l'origine de cette publication, une confrontation entre spécialistes de différentes disciplines que l'on avait voulue résolument ouverte et non ennemie de la polémique, lors de deux journées de septembre 2010 au château d'Ancy le Franc (lieu que l'histoire de l'architecture associe volontiers au maniérisme et aux plans de Serlio) et à l'Université de Bourgogne (Dijon).

Il ne s'agissait pas de s'enfermer d'emblée dans les éternelles querelles sur le bien-fondé, et même la valeur opératoire, des catégories dans le domaine de l'esthétique ; on le concède volontiers, ce sont des points de repère, des références valables à la limite et qui ne sauraient fonctionner sans porosité ou sans influence réciproque. Comme l'observait naguère Claude-Gilbert Dubois, en un temps où l'on ferraillait encore à propos du baroque et du classicisme : « dans ce domaine rien n'est pur, rien n'est fixe, rien n'est imperméable à ce qui lui est étranger : il n'y a que des théoriciens tard venus qui classent, catégorisent, systématisent en fonction de leurs idées, après le temps des créateurs, et souvent à contretemps »¹. Il demeure que l'on ne saurait confondre l'art de Donatello et celui de Giambologna, une peinture du Primaticcio avec une vision païenne du Titien ou un tableau de Rubens : des caractéristiques communes s'imposent qui différencient le maniérisme à la fois du « classicisme » Renaissance² et du baroque qui prend la suite, selon des modalités nationales variables.

1. *Le Maniérisme*, PUF, 1979, p. 42.

2. Voir F.-G. Pariset, *L'art classique*, PUF, 1ère éd. 1965 ; ouvrage qui se rattache encore à cette tendance critique qui a la vie dure : tout l'art européen depuis la Renaissance serait une longue marche vers le classicisme de Poussin et de Versailles...

Il ne s'agissait pas non plus de reprendre platement les critères définitionnels du maniérisme dans le domaine des beaux-arts, suffisamment de travaux l'ont fait excellemment³, mais de tenter de définir les rapports entre le maniérisme dans les beaux-arts et la littérature qui lui était contemporaine, pour aboutir à la question, apparemment négligée, de la pertinence de l'intitulé « littérature maniériste ».

Question d'autant plus redoutable qu'elle semble demander que l'on essaie de sortir d'un double cercle vicieux⁴ :

— Soit (démarche plus historique) définir une période en s'appuyant sur les propriétés et caractéristiques esthétiques dominantes d'une production identifiable aisément (peinture, architecture, dites « maniéristes », par ex.) ou définir les propriétés esthétiques en s'appuyant sur une période délimitée chronologiquement (généralisation du message de la Renaissance italienne et réception à l'échelle de l'Europe, évolution de l'art après le sac de Rome jusqu'à la réaffirmation religieuse qui suit le Concile de Trente à la fin du siècle). Dans un cas, la référence esthétique l'emporte, dans l'autre c'est celle posée par l'histoire.

3. Pour ne citer que les études les plus importantes : W. Friedlander, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne* (1921), Gallimard, 1991 ; Alan M. Boase, « The Definition of Mannerism », in *Proceedings of the Third Congress of ICLA* (Utrecht, 1961), Mouton, 1962, p. 155 et s. ; E. Battisti, *L'Antirinascimento* (1962), 2 vol., Milano, Garzanti ; C. H. Smyth, *Mannerism and Maniera*, New York, 1963 ; J. Bousquet, *La peinture maniériste*, Neuchâtel, 1964 ; J. Shearman, *Mannerism*, Penguin books, 1967 ; L. Murray, *The High Renaissance and Mannerism*, Thames and Hudson, first ed. 1967 ; A. Chastel, *La crise la Renaissance, 1520-1620*, Skira, 1968 ; S. Béguin, art. *Maniérisme* in *Encyclopaedia Universalis*, 1968 ; M. Raymond, *La poésie française et le maniérisme (1546-1610)*, Droz, 1971 ; P. Laurens, *Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, 2 vol. Brill, 1974 ; Cl-G. Dubois, *Le maniérisme*, PUF, 1979 ; P. Barucco, *Le maniérisme italien*, PUF, « que sais-je ? », n° 1897 (1981) ; *Manierismo e letteratura (a cura di Daniela Dalla Valle*, Turin, A. Meynier, 1986 ; A. Blunt, *La théorie des arts en Italie*, 1st ed. : 1940 et Gérard Montfort, 1986 ; Y. Giraud, « Peut-on élaborer des critères formels définissant le maniérisme littéraire ? », in D. Dalla Valle, *op. cit.* ; A. Pinelli, *La belle manière*, Le livre de poche, 1996 ; D. Arasse et A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Gallimard, 1997 ; P. Falguières, *Le maniérisme, Une avant-garde au XVI^e siècle.*, Gallimard, 2004 ; G. Mathieu-Castellani, *Vision baroque, vision maniériste*, Revue en ligne *Epistémè*, n° 9, Printemps 2006, p. 39 et s.
4. Déjà dénoncé par R. Sayce (« Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales », in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, coll. *De Pétrarque à Descartes*, XXV, Vrin, 1972, p. 43 et s.) : « l'habituel cercle vicieux : sans connaître les limites chronologiques du phénomène, nous ne pouvons pas en saisir les propriétés ; sans connaître les propriétés, nous ne pouvons pas en fixer les limites chronologiques ».

— Soit partir du *maniérisme* dans les beaux-arts pour aller vers les manifestations littéraires contemporaines et montrer leur possible interprétation à l'aide des premiers ou, inversement, éclairer les réalisations esthétiques en s'appuyant sur l'évolution simultanée de l'écriture et des genres littéraires à un moment donné (émancipation des langues vernaculaires au nom de l'imitation et de l'émulation).

Quoi qu'il en soit, c'est affirmer a priori l'existence de ce que l'on veut démontrer.

Dans la mesure où l'antériorité semble bien appartenir aux beaux-arts, ne serait-ce que par l'abondance des traités esthétiques et des vies d'artistes des deux derniers tiers du XVI^e siècle, lesquels manifestent une réelle conscience de soi de la part des créateurs, la question pourrait bien se réduire à l'interrogation suivante : *quelle valeur accorder au concept de maniérisme, si l'on veut s'en tenir à sa seule application au domaine littéraire ?*

La notion de maniérisme étant issue, de façon prépondérante, de la peinture, comment peut-on utiliser des critères venus des beaux-arts pour l'analyse des textes ? et ces critères ne subissent-ils pas une nécessaire évolution, voire une transformation, en passant à la littérature ? D'ailleurs, peut-on séparer un éventuel « maniérisme » littéraire de l'adoption, à l'échelle de l'Europe, de l'apport de la Renaissance italienne et, en particulier, des formes littéraires qui lui sont attachées (la nouvelle, la poésie pétrarquaisante et la prépondérance du sonnet, plus tard la pastorale), ce qui va engendrer un phénomène d'imitation de la « manière » italienne ?

Alors, plutôt que de s'enfermer d'emblée dans des références picturales, pourrait-on contourner la difficulté en prenant du recul et en cherchant les causes d'une mutation esthétique globale dans l'évolution de l'horizon épistémologique et esthétique, ainsi que dans l'évolution historique — ces cadres de la pensée que Foucault⁵ propose de résumer sous l'appellation d'épistémè ?

L'avantage serait de s'éloigner de la facilité offerte par l'application d'un déterminisme limité, qui insisterait sur le retentissement européen du sac de Rome (1527) ou sur le sentiment d'inquiétude coïncidant avec la fin de l'unité chrétienne occidentale (1517-1520 : débuts de la réforme luthérienne) ; il conviendrait plutôt de tirer les conséquences de l'acceptation par les contemporains de l'idée d'une rupture avec les pratiques médiévales (on en trouve un bel exemple dans l'œuvre de Rabelais) et, d'autre part, de l'adoption par les différentes monarchies de l'art italien (soit l'école de Fontainebleau en France, ou, plus tardivement, la présence de Pellegrino Tibaldi à l'Escorial de Philippe II). Du coup, s'impose progressivement aux esprits la conscience

5. Voir *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, Préface.

qu'un sommet a été atteint par la génération italienne précédente ; du moins, un degré d'achèvement sans égal, ce qui impose une réflexion sur les procédés de cette réussite et les maîtres qu'il convient de suivre ; telle était la démarche de Vasari pour ses *Vies* (prônant Léonard, Raphaël, le Corrège, Polidoro et, bien sûr, Michel-Ange) et celle de Du Bellay et de ses amis de la Pléiade : « Toutefois, tu dois penser que les arts et sciences n'ont reçu leur perfection tout à un coup et d'une même main ; ainçois par succession de longues années, chacun y conférant quelque portion de son industrie, sont parvenus au point de leur excellence » (*Défense*, postface, *Au lecteur*). D'où la nécessité, dans le contexte littéraire français, d'imiter, puis de rivaliser : pour « s'égalier aux superbes langues grecque et latine, comme a fait de notre temps en son vulgaire un Arioste italien » (*ibid.*, II, 5). Ainsi, le Milanais Lomazzo pourra-t-il, en 1590, dans son *Idea del Tempio della Pittura*, rêver de ce qui permettrait de réaliser un Adam idéal en confiant le dessin à Michel-Ange, les couleurs au Titien, mais les proportions et l'expression à Raphaël.

La référence à l'ouvrage de Du Bellay (1549) et à celui de Vasari (1ère éd. : 1550) semble indiquer que la prise de conscience était déjà effectuée au milieu du siècle, ce qui permettait de lui donner une expression, aussi bien dans le domaine littéraire que dans celui de la peinture ; c'est alors que vient à se poser la question inévitable (et sans doute insoluble en termes précis) de la datation du « moment maniériste » dans toute son extension.

À supposer que le maniérisme artistique et le maniérisme littéraire coïncident exactement (?), il resterait, ce qui n'est pas rien, à définir un corpus caractéristique, sachant qu'un auteur évolue dans le temps et participe à des degrés divers à une sensibilité littéraire, sans nécessairement s'y enfermer. Les exemples abondent de ces nécessaires précautions de méthode : si Gisèle Venet montre ici que les comédies shakespeariennes manifestent des traits maniéristes, par ailleurs, son travail sur les « grandes » tragédies⁶ met en valeur des caractéristiques que l'on rattacherait plus volontiers au baroque ; de même, Michel-Ange peut servir de référence pour évoquer un classicisme de la Renaissance avec la *pietà* de Saint Pierre (1499), mais c'est devenu un lieu commun de la critique que de rappeler que le plafond de la Sixtine et la manière serpentine de certaines de ses sculptures ont inspiré le Primatice à Fontainebleau et les audaces de Giambologna, voire le système décoratif du palais Farnèse par les Carrache.

6. Voir : G. Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002 ou les *Tragédies de Shakespeare*, 2 vol., « Bibliothèque de la Pléiade », ss la dir. de J-M Desprats et G. Venet, 2002.

La référence globale à la littérature européenne implique que l'on refuse de se limiter à l'étroitesse d'une seule littérature ; ce souci comparatiste invite, en même temps, à prendre en compte un double décalage chronologique : entre les différents pays et entre la littérature maniériste et l'évolution propre aux beaux-arts.

Si, au contraire, on ne veut considérer que les limites d'une littérature nationale, il convient de se demander dans quelle mesure les caractéristiques de cette dernière constitueraient une réponse particulière à une problématique culturelle proprement européenne et significative du maniérisme. Dans ce dernier cas, la littérature ne serait qu'un domaine particulier d'expression d'une nouvelle épistémè — à l'égal des beaux-arts. Alors, la tentation serait forte, à la lecture de l'insistance mise par les contemporains sur la réflexion à propos de la *maniera*, de voir dans le *Tiers livre* de Rabelais une réflexion « maniériste » sur la manière de traiter un récit de fiction en prose⁷.

Et, pour s'en tenir à l'approche historique, peut-on séparer le maniérisme littéraire de l'adoption, à l'échelle de l'Europe dite de la Renaissance, de deux formes littéraires, nées à l'aube de la Renaissance italienne avec Boccace et Pétrarque : la nouvelle, d'une part, et cet ensemble poétique qualifié de néo-pétrarquaisant, d'autre part, où triomphe le sonnet pour faire les délices de toutes les cours du XVI^e siècle ? Il s'agirait bien là d'un phénomène d'imitation de la « manière » et de la matière italienne, dont témoigneraient aussi bien Marguerite de Navarre que Garcilaso de la Vega, *Delia* de Samuel Daniel, Ronsard et Du Bellay, pour la poésie, que *Les Contents* d'Odet de Turnèbe, *Roméo et Juliette* de Shakespeare au théâtre ou le *Courtisan*, devenu la source d'un grand nombre d'imitations dans le domaine des traités de savoir-vivre. Au même moment, en Italie, la littérature du « classicisme » Renaissance de l'Arioste passe au maniérisme de l'Arétin, discernable dans son théâtre, mais aussi dans sa maîtrise de la satire et de la parodie ou dans son jeu avec la poésie érotique conçue comme un défi à la manière pétrarquaisante, comme pour Shakespeare se moquant des conventions amoureuses dans *Love Labour Lost*.

Osons dire alors que, dans le domaine littéraire, le signe net d'une rupture avec cette esthétique maniériste réside dans le passage à la prépondérance espagnole, quand la nouvelle à la manière de Cervantès (*Nouvelles exemplaires*, 1612) vient supplanter le modèle italien ; quand la *comedia* du Siècle d'Or suscite des imitations, notamment en France, tandis que s'impose jusqu'en Angleterre le protagoniste du roman picaresque, à la suite du *Laza-*

7. Voir M. Jeanneret, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, éd. Paradigme, 1994 et Edwin Duval, "Panurge, Perplexity and the ironic Design of Rabelais 's *Tiers Livre*", in *Renaissance Quarterly*, 1982.

rillo et de *Guzman de Alfarache* (*The Unfortunate Traveller or Jack Wilton*, de Th. Nashe, 1594).

Il resterait à déterminer en aval les facteurs qui font passer d'une esthétique dite maniériste à la « sensibilité baroque », sachant, on l'a dit, que ces catégories de l'histoire de l'art sont beaucoup plus clairement distinctes à nos yeux que dans la continuité des temps historiques et de l'espace européen⁸ ; de plus, toute réflexion sur un de ces deux concepts esthétiques (pour ne pas parler de celui de « classicisme » !) a tendance à s'étendre aux dépens de l'autre, aux yeux de chaque spécialiste de la période... Les exemples de ce « chauvinisme esthétique » ne manquent pas, depuis Curtius, qui annexe Calderòn au maniérisme européen, devenu une constante de la littérature, grâce à la récurrence d'un certain nombre de figures⁹, ou Cioranescu, qui baroque Racine¹⁰, et surtout G. R. Hocke¹¹, qui, non seulement étend la maniérisme de 1520 jusqu'en 1650, mais, « en le confrontant de préférence avec les divers maniérismes qui s'expriment dans la littérature et dans l'art européen entre 1880 et 1950 » (p. 15), il aboutit à faire du maniérisme du XVI^e siècle un versant d'une éternelle opposition avec le classicisme, entre imaginaire et raison. L'idéalisme transhistorique d'Eugenio d'Ors a encore frappé, à la grande joie des disciples de Gilbert Durand¹².

Le problème reste entier, même après l'excellente définition du maniérisme que propose P. Barucco¹³ : « on considérera par suite le Maniérisme comme une période artistique européenne d'origine italienne, qui a commencé dans la deuxième décennie du XVI^e siècle et qui a duré jusqu'en 1620 environ ; une manifestation stylistique localisable entre l'apogée de la Renaissance et les commencements du Baroque ». Mais, diront certains, le Baroque ne commence-t-il pas un peu plus tôt ? Ou bien, dans une perspective dialectique très hégélienne : le moment triomphant du maniérisme ne porte-t-il pas déjà en lui les éléments qui vont assurer la domination de l'esthétique suivante ? L'approbation des travaux du Concile de Trente date de 1564, c'est-à-dire en plein cœur de l'époque maniériste, mais les préceptes qui en

8. Voir Frank J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Cent.*, Yale UP, 1972 et W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, Seattle, Tübingen, 1989.
9. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, PUF, 1956.
10. Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, Droz, 1983.
11. *Labyrinthe de l'art fantastique*, Gonthier, 1967.
12. Voir, par ex. : J-J Wunenburger, « L'imaginaire baroque », in *Cahiers de l'Imaginaire*, n° 3, 1989.
13. *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 22.

découlent et qui vont accompagner le développement du Baroque commenceront à s'imposer à la fin du siècle avec le raidissement disciplinaire orchestré par le cardinal Paleotti (*Discours sur les images sacrées et profanes*, Bologne, 1582). C'est à juste titre qu'Antonio Pinelli lie le « déclin de la manière » à la prépondérance d'une nouvelle conception religieuse de l'art, lisible pour le plus grand nombre, édifiant et respectant la convenance et le décorum : « la manière, dans son essence intime, était un langage sophistiqué, destiné en premier lieu à des élites culturelles et sociales ; l'hermétisme, l'érudition, les clins d'œil ésotériques et une certaine sensualité païenne étaient son horizon culturel. Tout cela ne pouvait qu'entrer en collision avec les exigences de l'Église post-Concile de Trente » (*op. cit.*, p. 279). La même explication est défendue par John Shearman (*op. cit.*, p. 29-30).

Il faut donc proposer une articulation plus nuancée du jeu des catégories :

— Historiquement, la réception des enseignements du Concile de Trente entraîne un décalage, le maniérisme survivant ainsi jusqu'à la fin du siècle et sans doute un peu au-delà, tandis que son épuisement devient patent aux yeux de certains artistes tentés par le renouveau. Ne parle-t-on pas de plusieurs générations maniéristes, l'accord se faisant pour remarquer un essoufflement avec les Zuccari et les Zucchi ? En même temps, une nouvelle conception de l'art obéissant aux exigences de la religion se met en place, aussi bien en terre catholique que dans les territoires réformés, repoussant le jeu maniériste avec les formes, volontiers profane et aristocratique, dans les milieux qui échappent encore à la dévotion (la cour florentine de François I^{er} Médicis ou la cour de Prague de Rodolphe II) . Ce décalage apparaît pour qui, comme Anthony Blunt, tente une histoire des théories artistiques en Italie (cf. *op. cit.*, chap. IX : « Les Maniéristes tardifs »).

— Formellement, il faut bien reconnaître la présence de caractéristiques communes avec l'art baroque, comme le remarque Cl-G Dubois, qui relève « prolifération de l'ornementation rhétorique, hyperbolisation des procédés. Mais cette condition nécessaire n'est pas encore suffisante, car le baroque se développe suivant le même schéma¹⁴ ». Le véritable critère de séparation réside dans le fait que l'exaspération du formalisme et de l'intellectualisme maniéristes tranchent avec le sentiment d'incertitude plus vaste et plus authentique, au début du siècle suivant, marqué par la coexistence paradoxale au sein du Baroque de l'angoisse, éprouvée par le sujet, et de l'ostentation, accompagnée de l'affirmation des valeurs positives du pouvoir. L'abondance de la décoration maniériste ne saurait donc servir de prétexte à un rapprochement confus avec le baroque dont la profusion décorative demeure une caracté-

14. *Le maniérisme*, PUF, 1979, p. 39.

ristique. Sur ce point, il faut suivre les remarques de F-G Pariset¹⁵ : d'une part, « vers 1560, les arts se mettent à pousser à l'extrême les formules bellifontaines dans ce qu'elles ont de maniériste et c'est alors que le système décoratif réservé d'abord aux intérieurs est projeté sur les façades sculptées des monuments », mais, d'autre part, « tout ce décor exubérant, puissant, ciselé, comme plaqué est sans rapport avec l'art baroque qui joue avec la profondeur et le mouvement ». Alors, dès la fin du siècle, le jeu avec les formes laisse la place à un questionnement tragique, ce dont témoigne l'essor sans précédent du théâtre en Europe, depuis les auteurs du Siècle d'Or et de la scène élisabéthaine jusqu'à la génération de 1630 en France. Un nouvel indice du changement esthétique pourrait être le dépassement de l'aspect ludique du maniérisme, dans une première phase, par un vertige qui n'est plus cultivé pour lui-même, mais éprouvé avec angoisse¹⁶, au moment où les certitudes du vieux cosmos géocentré et de l'aristotélisme s'effondrent : « deux visions du monde bien différentes, l'une tragique, l'autre sceptique. L'art baroque, qui est pour M. Raymond, celui d'un âge militant, celui de la Réforme et de la Contre-Réforme, s'inscrit en effet dans une vision tragique du monde, d'un monde dans lequel agit la transcendance : sans transcendance, pas de tragique. C'est précisément cette absence qui distingue le maniérisme : il est l'expression d'une philosophie sceptique »¹⁷. Dépassement, en une seconde phase, par une affirmation d'ordre religieux et politique : « le baroque va reprendre ce mouvement maniériste pour l'orienter vers un point qui sera la solution de tous les problèmes de l'agitation, du mouvement, et ce point est celui du pouvoir : Dieu, le roi, le pape. Les grands trompe-l'œil baroques donnent une solution à l'agitation stérile du maniérisme »¹⁸. Il n'est que de comparer le déséquilibre de tel ou tel personnage au sein d'une peinture maniériste (*Moïse défendant les filles de Jethro* par le Rosso Fiorentino, aux Offices, ou les deux banquets de la *salle d'Amour et de Psyché*, de Jules Romain au Palais du Té) aux grands ensembles ordonnés et coordonnés de l'époque baroque : plafonds du Gesù ou de saint Ignace et du grand salon du palais Barberini.

Si l'abondance de la décoration demeure une caractéristique du maniérisme, on pourrait encore marquer la différence avec la richesse ostentatoire du baroque en ce que le maniérisme s'attarde sur l'objet en lui-même, sans l'inclure dans ce mouvement de célébration et la gloire qui caractérise les

15. *Op. cit.*, p. 52 et 55, éd. « quadriges ».

16. Ce que l'on a tenté de démontrer dans notre *Littérature baroque en Europe*, PUF, 1988.

17. G. Mathieu-Castellani, *Vision baroque, vision maniériste*, Revue en ligne *Epistémè*, n° 9, Printemps 2006, p. 44.

18. D. Arasse, *op. cit.*, p. 202.

grands ensembles décoratifs baroques, profanes ou religieux, que l'on vient de mentionner. Lorsque le classicisme (pour suivre une analyse traditionnelle depuis Wölfflin) privilégie le souci de la composition d'ensemble et de l'équilibre harmonieux, le maniérisme s'abandonne plus volontiers à la contemplation raffinée d'un point particulier (virtuosité d'une sculpture à Fontainebleau ou d'une pièce d'orfèvrerie de Cellini), de même qu'il invite à s'isoler dans l'admiration d'un coin délimité soigneusement d'un jardin (Bomarzo) ou des ornements d'un pavillon isolé (grotte des jardins Boboli).

En suivant la même méthode, la comparaison avec l'époque baroque permettrait de cerner la spécificité de la mélancolie maniériste qui ignore la portée bien plus grande de l'angoisse de l'époque suivante, récupérée par le vaste mouvement européen de reconquête religieuse. Hamlet, Vindice (*La Tragédie du Vengeur* de Middleton), Faustus de Marlowe et ses avatars espagnols (Mira de Amescua, Calderón) sont baroques. Cependant, Du Bellay frappait déjà par sa mélancolie : on pense évidemment aux *Regrets*, mais il convient d'y ajouter les variations des visions sur la vanité qui constituent *Le Songe*¹⁹ ou le côté saturnien de certains accents du *Printemps* de d'Aubigné qui correspondent plus au maniérisme, de même que la fameuse mélancolie élisabéthaine²⁰, qui prendra des couleurs plus sombres et plus systématiques à l'époque jacobéenne. La solitude et le désespoir affectés de l'amoureux d'Aubigné rejoignent le goût des paysages énigmatiques (Bomarzo) et fantastiques (L'Apennin à Pratolino, vers 1580) ou des labyrinthes des jardins maniéristes.

L'opposition entre ludique et sentiment vertigineux d'une crise de la connaissance (dont la représentation impliquerait donc des aspects tragiques) propose un critère de distinction d'autant plus efficace que le scepticisme maniériste ressemble plus à un exercice de style, l'imitation de l'imitation aboutissant à la construction d'objets simulacres qui ne visent pas le vrai, mais l'exaltation de l'art de feindre et de surprendre. Cependant, avec Montaigne (*Apologie*), le jeu aboutit au vertige devant la « vanité » de l'humaine condition : « et nous et notre jugement, et toutes choses mortelles vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi, il ne se peut établir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé étant en continuelle mutation et branle » (éd. Villey, PUF, p. 601).

19. « Pétrarque est toujours présent dans le *Songe* comme il l'est dans tous les recueils romains. Du Bellay s'inspire en effet d'une Chanson, où le poète italien voyait une série de scènes présageant la mort de Laure » (t. II des *Œuvres poétiques*, éd. Garnier par D. Aris et F. Joukovsky, Introduction, p. XXVII, 1993).
20. Voir les poèmes mis en musique par John Dowland, *First Book of Songs* imprimé en 1597 par celui qui signa « Jo. Dolandi de Lachrimae ».

Il en va de même dans le domaine de la poésie amoureuse, voire de l'érotisme, ainsi que l'observe G. Mathieu-Castellani, devant l'ambiguïté des délices de la souffrance du poète maniériste néo-pétrarquiste²¹ qui a surpris sa Diane au bain, tandis que la figure coupable de l'audacieux subit le supplice de la métamorphose devant le « monstre » féminin. En revanche, la même critique relève bien « au cœur de l'érotique baroque » une « conscience de culpabilité », dont témoignent suffisamment le drame personnel du Tasse, le dégoût shakespearien devant le désir de la *dark lady* ou l'infidélité tranquille de Cressida, voire la condamnation masochiste du désir dans tout le théâtre de Calderón. C'est pourquoi R. Sayce (*op. cit.*) a raison de parler des nus maniéristes « traités avec une sorte de *morbidezza* qui n'est ni la beauté idéale des premiers Renaissants, ni celle plus naturaliste, des artistes baroques ». On songe, à propos de ces derniers, à Rubens, dont il est aisé d'opposer les figures féminines à la Vénus du Bronzino de *L'allégorie du Temps et de l'Amour* (National Gallery, Londres).

On le voit, une réflexion sur le maniérisme ne saurait faire l'économie de la confrontation avec le baroque, mais sans pour autant céder à la facilité d'une opposition terme à terme : la survivance de l'un à l'aube du XVII^e siècle, la présence d'éléments constitutifs de l'autre au sein du premier devraient en dissuader, afin d'aider à discerner les conditions particulières d'un passage de l'un à l'autre, lequel ne se fait pas plus brutalement et nettement que la transition ne s'opère en histoire d'un siècle à l'autre, même si ce que l'on nomme le XVII^e siècle a bien sa cohérence — tout comme le XVI^e siècle.

La possibilité de distinguer clairement le maniérisme du baroque ne doit pas cacher, non plus, que ce ne sont pas tant les thèmes traités qui sont spécifiques que leur signification propre à un moment donné : aussi Cl-G Dubois conclut-il ses réflexions en reconnaissant que « le classement thématique ne permet pas de définir l'identité du maniérisme. Par contre, le traitement de chacun de ces thèmes, qui définit la manière, permet de le faire » (*op. cit.*, p. 211).

C'est pourquoi, on peut suivre une évolution du sens plus qu'une rupture au tournant du siècle :

— Le rêve d'une fête faisant appel au concours de tous les arts (noces de Marie de Médicis à Florence), l'architecture théâtrale (Buontalenti, *Teatro Mediceo*, 1586) et l'opéra baroques (avant Monteverdi à Mantoue, la camerata de' Bardì avec Striggio, Peri et Caccini à Florence) sont nés sous l'impulsion d'artistes et de princes florentins engagés dans l'aventure maniériste ;

21. *Mythes de l'éros baroque*, PUF, 1981 ; on pourrait contester le glissement méthodologique (inconfortable) opéré par l'auteure dès le chapitre premier, de poésie néo-pétrarquiste à poésie baroque, alors que son corpus s'inscrit clairement dans le cadre d'une tradition et de l'imitation d'une *manière* (voir p. 17-19).

— La décoration surabondante et le trompe-l'œil sont des caractéristiques du maniérisme avant que de l'être du baroque (galerie François I^{er} à Fontainebleau, palais Spada à Rome, platéresque dans les pays de la péninsule ibérique) ;

— En littérature, le « concept » maniériste se lit dans une perspective platonisante : il se veut expression visible du concept formé dans l'esprit afin de connaître le monde par analogie²² ; signe d'un abandon du modèle cicéronien cher à Érasme, en faveur de Sénèque et Tacite, conçu d'abord pour étonner (*far stupir*) en suggérant des rapprochements imprévus, il s'exaspère durant la période suivante au point de devenir la « pointe » théorisée par Cyrano, Tesauro et Graciàn, tandis que l'inflation du signifiant met en cause la relation avec le signifié ; clairement, on passe alors du raffinement maniériste à la manifestation linguistique d'une crise ontologique ;

— En peinture, le dessin l'emporte à l'époque maniériste (Vasari en proclame la supériorité²³), tandis que la couleur et les contrastes lumineux caractérisent le Baroque.

Il reste que c'est l'abandon du souci de la perspective qui permet le mieux de distinguer l'œuvre maniériste du classicisme renaissant et des grandes réalisations baroques ultérieures : « une sensibilité artistique nouvelle ... engendre une notion du beau qui ne réside plus dans la vérité des formes imitées de la nature ni dans leur idéalisation à partir des données du réel, mais bien plutôt dans une réinterprétation artistique personnelle guidée par des exigences d'harmonie et de rythme »²⁴. Il est tentant de rapprocher cet abandon de la profondeur picturale du goût de la poésie néopétrarquiste pour les blasons et la métaphorisation du corps désiré (l'éclat des diamants des yeux, les rubis des lèvres, l'ivoire de la gorge, l'or des cheveux etc.) : « Du point de vue de la Cour, les cosmétiques, les bijoux et les élégances vestimentaires rayonnent sur tout l'entourage du roi. L'esthétique maniériste qui privilégie le détail aux dépens de la proportion entretient des rapports avec les techniques descriptives des poètes pétrarquistes. L'art de louer en exhibant

22. « on a plutôt d'abord un fragment de texte, une métaphore, ensuite une construction régulière fondée sur ce fragment et qui prend en quelque sorte la pensée au piège, le *conchetto*, enfin un monde, qui n'est rien de plus, à vrai dire, qu'extrapolation illusoire où l'ensemble des *conchetti* s'organiserait en un tout », M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. B. Graciàn et le conceptisme en Europe*, Champion, 1992, p. 214.
23. « Procédant de l'intellect, le dessin, père de nos trois arts — architecture, sculpture et peinture — élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures », *Les Vies*, éd. A. Chastel, Berger-Levrault, 1989, t. I, p. 149.
24. W. Friedlander, *Maniérisme et antimaniérisme*, Gallimard, 1991, p. 25.

devait s'articuler sans difficulté sur une politique de l'ostentation » (ibid.). D'où un rejet devant tant d'artificialité, que l'on trouve déjà chez Du Bellay :

J'ai oublié l'art de Pétrarquizer,
Je veux d'amour franchement deviser
[...] De vos beautez, ce n'est que tout fin or,
Perles crystal, marbre, et ivoyre encor...²⁵

et aussi dans les Sonnets de Shakespeare :

Il n'en va point de moi comme de tel poète
Dont une beauté peinte a stimulé la Muse,
Qui prend pour ornement le ciel même et compare
Son bel objet d'amour à toutes choses belles,
L'unissant fièrement au soleil, à la lune,
Aux bijoux de la terre et de la mer, aux fleurs...²⁶

— La fragmentation du réel, objet d'un travail d'*artialisisation*, pour reprendre l'expression de Montaigne²⁷, trouve son équivalent textuel dans le goût pour la citation : « l'utilisation de la matière fournie par la culture — notamment les citations intégrées ou non — n'a plus de valeur référentielle : elle se donne à voir comme un joyau serti dans l'œuvre, une matière étrangère qui concourt, par la rareté ou la caractère énigmatique, à cette forme d'hermétisme culturel que l'on a appelé le *cultisme* »²⁸.

C'est pourquoi, il vaudrait mieux parler, à propos du passage du maniérisme au baroque, de continuité et de transformation plutôt que de rupture esthétique, expressions qui auront l'avantage d'éviter la naïveté d'un découpage artificiel issu de la projection de catégories trop nettement définies a priori.

Comme l'observe encore Cl-G Dubois, si l'on recherche une topique propre au maniérisme, force est de constater que « la manière l'emporte sur la matière : on risque donc, en matérialisant les thèmes, de rencontrer plus de vide que de matière » (*op. cit.* p. 192) et il sera difficile de cerner des développements ou des sujets d'inspiration typiquement maniéristes. Néanmoins, il demeure que le thème amoureux a fait l'objet d'un engouement spectaculaire au sein de la civilisation de cour et selon les modalités (la manière) du pétrarquisme — ne serait-ce qu'en les systématisant ou en les poussant

25. *Contre les Pétrarquistes*, in *Œuvres poétiques*, t.II, « Classiques Garnier », Bordas, 1993, p. 190-191.

26. Sonnet XXI, trad. R. Ellrodt, *Bouquins*, Laffont.

27. « si j'étais du métier, je naturaliserois l'art autant comme ils artialisent la nature », III, 5, éd. Villey, p. 874.

28. Cl-G Dubois, *Le baroque en Europe et en France*, PUF, 1995, p. 42.

jusqu'à leurs conséquences les plus extrêmes. Cependant, que la « manière » envahissante du poète italien n'empêche pas de souligner ce que la présence et la domination de la femme dans la société maniériste avaient non seulement d'original, mais d'audacieux : « ce sera une nouveauté considérable de la voir paraître, en même temps que dans les images qui en célèbrent la beauté, sur la scène officielle. Dans une cour où dominant le militaire et le prêtre, l'arrivée de la femme avait une allure de provocation... C'est à l'instant même où elles supplantent, dans l'espace de l'art, les vierges et les saints de l'Église, se dévêtent en Vénus et en Diane, que les femmes entrent à la cour, non comme une simple parure, mais en acteur dans le grand jeu du pouvoir »²⁹.

L'importance donnée aux références culturelles, qui nourrissent le jeu d'allusions et de variations du maniérisme, explique le caractère aristocratique, voire élitiste, de cet art, lequel se manifeste encore dans les fêtes et dans l'attention nouvelle accordée aux bonnes manières (de cour).

S'il est un ouvrage qui résume cet engouement pour l'énigme savante, tout en servant de référence à de nombreux aspects de la vie culturelle, c'est bien *l'Iconologie* de C. Ripa, dont la fortune éditoriale (cinq éditions se succédèrent depuis 1593) et les traductions permirent de constituer un langage culturel commun à l'Europe du XVII^e siècle (première traduction française chez Guillemot à Paris en 1636)³⁰.

La fête de cour, évidemment, n'est pas une invention de l'époque maniériste, mais on peut voir dans ses nouvelles orientations une manifestation qui multiplie les allusions partagées par une élite éprise d'idéal chevaleresque (dont témoigne la fortune du *Roland furieux*, achevé en 1532), d'humanisme et de références antiques (surtout mythologiques). D'où un goût pour les devises, les énigmes et les poésies de circonstance : en ce sens, fait figure de document le long passage consacré par Thomas Nashe à la description d'un tournoi où triomphe le maître du *Voyageur malchanceux* (1594) : « son armure était toute entremêlée de lis et de rose ; les bords en étaient décorés d'orties et de mauvaises herbes symbolisant les aiguillons, contrariétés et aussi gênes dont son amour était surchargé [...] La devise résumant cet arrangement emblématique était *aculeo alatus* : l'aiguillon des yeux de ma maîtresse provoque seul le déploiement de mes ailes [...]. Quant à son bouclier, voici comment les éléments en étaient disposés ; il avait la forme d'un miroir incendiaire et il était tout environné de plumages couleurs de flamme... La devise inscrite

29. J.-J. Lévêque, *L'école de Fontainebleau*, éd. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1984, p. 141.

30. Voir également : Otto van Veen, *Amorum emblemata, figuris Aencis incisa*, 1608 ou Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum quae itali vulgo impresas vocant*, 1611, rééd. Bibliothèque Universitaire de Lille.

était : *Militat omnis amans* »³¹. C'est le temps des derniers tournois, fatals à Henri II, et il suffit de regarder les armures festives contemporaines, avec leur décoration à la fois luxueuse, raffinée et surtout allusive : celui qui les porte s'identifie plus aux figures représentées qu'il ne se protège réellement. Allégorie et ésotérisme se combinent pour créer un réseau d'images et de références communes qui ornent les murs des palais ou fournissent les programmes des allées des jardins (Tivoli) ou des grottes (Boboli) ; en 1579, à Florence, naît la *sbarra*, sorte de tournoi chorégraphié où luttent des allégories.

La fête de cour fait appel à tous les arts, de la musique à la poésie : il y a là l'amorce d'un mouvement qui aboutira à la naissance florentine de l'opéra au tournant du siècle, mais qui s'esquissait déjà en France avec le ballet de cour ; l'exemple le plus célèbre fut *Le Ballet comique de la Reine* (1581), qui venait bien après la célébration des noces du roi de Navarre, le 20 août 1572, ou le Ballet de la reine Catherine de Médicis en l'honneur des ambassadeurs de Pologne (1573)³².

Dans ce cadre festif, étonnement et merveille nourrissent les manifestations spectaculaires de la richesse et de la puissance des cours princières, à un moment où, entre Machiavel et Bodin, s'affirme la notion d'État³³ ; autre facteur unificateur culturellement, à l'échelle de l'Europe : les *Métamorphoses* d'Ovide, conçues comme une sorte de dictionnaire des récits mythiques, où peintres et poètes trouvent matière et manière à des variations : de *La Chambre d'Ovide* au Palais du Té ou de la *Leda* du Tintoret aux Offices, au poème mythologique élisabéthain ou épyllion, tel que l'illustrèrent Marlowe, Shakespeare, Drayton et Beaumont.

En même temps, on assiste au développement d'une littérature consacrée au savoir-vivre et aux bonnes manières : l'origine, depuis *Le Courtisan*, là encore, est italienne, mais l'essor de ces manuels de « civilisation des mœurs » (N. Elias) est européen et traverse tout le XVI^e siècle, de même que l'engouement pour les traités d'esthétique et les arts poétiques. On citera seulement le *Galateo ovvero de' costumi* (Venise, 1558) de Giovanni della Casa, traduit en 1576 par R. Peterson en Angleterre (*Galateo of Manners and Behaviour*) et en Espagne par Dantisco (*El Galateo español*, 1582). En France, dès 1562, Jean du Peyrat propose une première traduction (chez Jacques Kerver, à Paris), mais, en 1598, l'éditeur lyonnais Jean II de Tournes livre une autre traduction, offrant en même temps que le texte italien, ses versions française,

31. Trad. C. Chassé, bilingue Aubier, 1954, p. 189 et s.

32. Voir H. Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, 1^{ère} éd. H. Laurens, Paris, 1914 et *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, PUPS, 2006, particulièrement l'article de Margaret McGowan, p. 91 et s.

33. Voir J-M Sallmann, *Géopolitique du XVI^e siècle*, Seuil, 2003, p. 211.

latine, espagnole et allemande. À chaque fois, il s'agit de faire un bilan et de dégager la *manière* qui, pour reprendre les termes bourdivins, marquera la « distinction » du comportement — comme de l'œuvre d'art. « C'est là le dernier élément de l'art maniériste : il fournit les personnages d'un masque, et leur vie d'une façade raffinée et convenue ; le terme de « manière » correspond d'autant mieux que, dans la littérature contemporaine, il désigne couramment un comportement élégant et recherché, en s'associant aux adjectifs *pellegrino* (étranger, c.-à-d. rare, distingué) et *affettato* (apparemment désinvolte, chic) »³⁴. Significativement, Della Casa élève sur le même plan, voire proclame la supériorité des bonnes manières sur les vertus médiévales traditionnelles de grandeur d'âme et de courage : « je commencerai par ce qui, peut-être, semblera à beaucoup frivole, à savoir par ce qu'il convient, à mon avis, de faire pour être bien éduqué, plaisant et de belles manières, dans les échanges et les rapports avec les gens, chose qui en vérité constitue la vertu, ou ressemble fort à la vertu »³⁵.

En définitive, il semble que les historiens d'art s'accordent pour distinguer trois générations maniéristes dans le domaine pictural : de 1515 à 1535-1540, période dominée par l'anti-classicisme et le développement de la « manière » (le Rosso, le Parmesan, Pontormo et Beccafumi) ; puis de 1540 à 1570, « le processus d'académisation »³⁶ (Vasari, Daniele de Volterra) et d'adoption par les cours princières (le Bronzino, mort en 1572) ; enfin, la génération de l'épuisement et des épigones, postérieure à 1570 (les Zuccari et les Zucchi, Pellegrino Tibaldi), tandis qu'apparaissent des recherches plus personnelles, qui vont conduire au caravagisme et, d'autre part, au classicisme des Carrache. Or, un tel classement pourrait également servir de guide dans le domaine de la littérature, si l'on choisit, par exemple, d'inscrire dans la première période la *Défense* de Du Bellay, l'œuvre fondatrice de Garcilaso en Espagne ou celles de Sidney et Southwell en Angleterre ; dans la seconde, l'extension européenne du néo-pétrarquisme (le Ronsard des *Amours* et Spenser ou Herrera avec l'école de Séville) ; dans la troisième, les « ronsardiens » autour de Régnier³⁷ ou le Malherbe des *Larmes de saint Pierre*. Classement valable, encore une fois, à la limite et qui ne rend pas compte de la tension qui traverse toute la période « maniériste » entre l'artificialité aristocratique, ludique et aulique de celle-ci et un certain naturalisme cosmique, hérité du vitalisme de la Renaissance, aisément perceptible dans la continuation de l'importance accordée au symbolisme de la mythologie, en littérature comme dans les beaux-arts.

34. A. Chastel, *L'art italien*, Flammarion, 1982, p. 402.

35. Livre de poche « biblio », essais, 1998, p. 37-38.

36. Voir A. Chastel, *op. cit.*, p. 405.

37. Voir la satire IX de Mathurin Régnier.

Table des matières

Le maniérisme en question DIDIER SOUILLER.....	9
De quelques réticences à l'égard des catégories FRANÇOIS LECERCLE	31
I	
Héritage de la manière antique.....	37
Apelle et Protogène : un apologue maniériste ? FRANÇOIS LECERCLE	39
Les <i>Baisers</i> de Jean Second : un recueil maniériste SYLVIE LAIGNEAU-FONTAINE	51
Maniérisme et grotesque DOROTHEA SCHOLL	65

II

Diversité des genres et
imaginaire maniériste..... 79

Bellange ou le parfum de la *maniera*
PAULETTE CHONÉ..... 81

Les rêves mouillés du maniérisme européen
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA 93

Le maniérisme comme décomposition de l'idéal
encyclopédique et livresque de l'humanisme,
chez Anton Francesco Doni
et don Diego de Saavedra Fajardo
NICOLAS CORREARD..... 119

Des jardins « maniéristes » ?
DIDIER SOUILLER..... 139

III

Variations nationales..... 155

Italie, d'abord 155

Tout écrivain se peint-il lui-même ?
Sur la place du sujet dans la littérature
de l'âge maniériste en Italie
GIUSEPPE SANGIRARDI 157

Formes et structures maniéristes dans L' <i>Orazia</i> de l'Arétin NURIA LOMBARDERO.....	177
« <i>Specie di spazi</i> ». <i>Note sulla decorazione d'interni in età manierista in Italia</i> SONIA CAVICCHIOLI.....	189
D'un maniérisme français	203
Formes dramatiques maniéristes dans <i>La Rodomontade</i> de Charles Bauter (1605) ? LAURA RESCIA.....	205
Abraham de Vermeil, poète maniériste FRANCIS ASSAF	219
Le poème-tableau : un jeu maniériste ? RICHARD CRESCENZO	237
D'un maniérisme hispano-portugais	251
Maniérisme et littérature politique en Espagne au tournant des XVI ^e et XVII ^e siècles : de la pertinence de l'épithète maniériste rapportée à l'œuvre d'Antonio Pérez PALOMA BRAVO	253

De quelques usages du concept de maniérisme dans l'histoire littéraire portugaise JEAN-CLAUDE LABORIE	269
Entre beaux-arts et belles-lettres : emblème et devise ou la <i>maniera</i> par antonomase CHRISTIAN BOUZY	281
Les comédies maniéristes de Shakespeare GISÈLE VENET	295
D'un maniérisme anglais ?	309
L'impossible maniérisme anglais ou l'Angleterre est-elle soluble dans l'Europe ? LINE COTTEGNIES.....	311
Sir Philip Sidney et l' <i>ars poetica</i> maniériste CHRISTINE SUKIC	327
<i>Le Conte d'Hiver</i> de Shakespeare et Jules Romain ANNIE-PAULE DE PRINSAC	339
Burton maniériste ? Quelques hypothèses sur l' <i>Anatomy of Melancholy</i> ANNE TEULADE	351

Postface	
Le « maniérisme », du colloque « <i>Manierismo e Letteratura</i> » (1983) au colloque « Maniérisme et Littérature » (2010) DANIELA DALLA VALLE.....	365
Illustrations.....	369
Table des matières.....	371